

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

LUIZA ROSIETE GONDIN CAVALCANTE

O TECER DE ESFINGES: O ROMANCE DE FORMAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DOS
***PERFIS DE MULHER*, DE JOSÉ DE ALENCAR**

Maceió
2017

LUIZA ROSIETE GONDIN CAVALCANTE

**O TECER DE ESFINGES: O ROMANCE DE FORMAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DOS
PERFIS DE MULHER, DE JOSÉ DE ALENCAR**

Tese apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia
Aymoré Martins.

Maceió
2017

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- C376t Cavalcante, Luiza Rosiete Gondin.
O tecer de esfinges: o romance de formação e a construção dos *perfis de mulher*, de José de Alencar / Luiza Rosiete Gondin Cavalcante. – 2017.
418 f.
- Orientadora: Ana Cláudia Aymoré Martins.
Tese (doutorado em Letras e Linguística : Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2017.
- Bibliografia: f. 407-418.
1. Alencar, José de, 1829-1877 – Crítica e interpretação. Senhora. 2. Crítica literária. 3. Literatura brasileira. 4. Romance brasileiro. I. Título.

CDU: 869.0 (81)-31.09

TERMO DE APROVAÇÃO
LUIZA ROSIETE GONDIN CAVALCANTE

Título do trabalho: "*O TECER DE ESFINGES: O romance de formação e a construção dos perfis de mulher, de José de Alencar*"

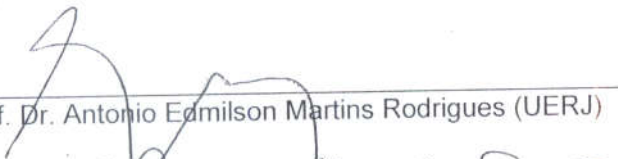
TESE aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTORA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



Prof. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)

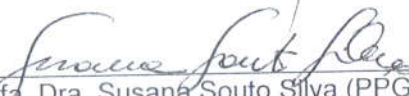
Examinadores:



Prof. Dr. Antonio Edmilson Martins Rodrigues (UERJ)



Prof. Dr. Herbert Nunes de Almeida Santos (Ufal)



Prof. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)



Prof. Dr. Jozeph Fernando Soares Queiroz (PPGLL/Ufal)

Maceió, 30 de agosto de 2017.

Àqueles que, ao longo da vida, como eterna aprendiz, ensinam-me a natureza, as formas e a amplitude do Amor que me move: a Jesus, razão da minha história; à Maria Santíssima, a Bela entre as mais belas – ambos, meu abrigo em meio às tempestades –; a meu pai, Cícero, grande, herói, príncipe, mentor dos meus primeiros saberes, sorrisos, sonhos e desejos, para muito além das Letras; à minha mãe, Rosiane, o diamante por entre as rochas, cuja luz me guia, cuida, protege e preenche; à minha avó, Edite, pela sabedoria que nasce do Verbo e transpõe a incompletude das palavras; finalmente, a meu esposo, Maciel, tão sutilmente humano e lírico que jamais a melhor pena de Alencar, Hugo, Tolstoi ou Austen conseguiriam traçar, com exatidão suficiente, as nuances com as quais desperto todos os dias.

INDELÉVEIS AGRADECIMENTOS

A *Jesus Cristo*, pelo Amor que me concede forças e transpõe medos e imperfeições; à Santíssima Virgem Maria, pelo cuidado pleno de poesia; à minha mãe, minha Rosinha, “Pintxinha”, pela honra que sinto por ela ser minha mãe, confidente, amiga, a melhor que alguém pode ter; a meu pai, Cícero Peixoto Cavalcante Filho, por tudo que me ensina, doa; por todas as risadas (inclusive, pela melhor imitação do *Gollum*); pelas lágrimas compartilhadas, sob as quais está a certeza de que eu “hei de vencer”. Ao meu avô, Cícero Peixoto Cavalcante, o primeiro leitor ávido de que tive notícia, minha inspiração: amor de alma, que os olhos não conheceram! Às minhas irmãs, Gizele, Jenny e Elisângela, pelo apoio incondicional, por me verem tão igual, mas tão singular. Ao meu marido, Maciel, meu amor, *Dimidium Animae Meae*, por vivermos sonhos em Deus, pelas graças cotidianas, nascidas de uma longa espera: a comida maravilhosa, o “bom dia” mais puro, o “eu te amo” mais doce...

À minha avó Edite, pelos saberes ocultos em seus silêncios poéticos; a Nininho, por seu carinho sincero e cuidado de amigo, irmão e compadre. Aos meus cunhados: Fernando pela delicadeza perene, travestida em seu humor nordestino, meio inglês; Edivar, pelas gargalhadas francas e inesperadas. Aos meus sogros, cunhados e cunhadas, pelo acolhimento tão verdadeiro e sereno.

Sou grata também à professora Ana Cláudia Aymoré Martins, pela doce presença; orientação, bela, valiosa, amorosa, paciente e constante; ao professor Roberto Sarmiento Lima, por cada ensinamento e incentivo, que transpuseram a Literatura e suas Teorias; aos meus sobrinhos, sobrinhas, afilhados e afilhadas por me recordarem docemente que antes de pesquisadora, sou mulher e mãe; às “amirmãs” Marli, Sandra, Joelma, Pollyanna, Lu e Lara pelos laços longos, fortes e contínuos; a José de Alencar (1829-1877), pelas obras que me tiram sorrisos das lágrimas, beleza do trabalho, alegria do cansaço; a Frédéric François Chopin (1810-1849), cujas ternas melodias trazem inspiração quando a razão está exausta!

Chegar a esta conquista significa lembrar de amigos e colegas que ornaram e suavizaram os caminhos escritos e vividos: agradeço à Claudinete Lima, Maria Clara, Tailan, Virgílio, Michel, Max, Ygo, Gabi, Rita, Dani, Dassinha, Janine e Regina, pela música, partilhas e risos que me levam ao céu; a Fellipe Ernesto, pelo olhar de lince e as palavras seguras, que creram quando eu duvidei; às professoras Stella Lameiras, Gilda Brandão e Rita Zozzoli, pelos diversos ensinamentos, ornados pela doce sonoridade da língua francesa; a Nádia, Maria, Jeferson, Andréa, Niara e Edise (*In Memoriam*), por guardarem e cuidarem de

livros, muitos dos quais, são os mais lindos do universo. Aos professores: Vinícius Meira, Gláucia Machado e Susana Souto, meu agradecimento por fazerem crescer em mim o amor pela Literatura. Ao querido mestre Yann Hamonic, pela delicadeza de sempre e pelo auxílio precioso com o resumo em francês.

Pelo carinho e partilhas, que me aperfeiçoaram como ser humano, minha gratidão a: Victor Mata Verçosa (e a toda turma de Letras, 2009.1); Elaine Cristina; Cibelle Araújo; Everaldo Bezerra; Bruno Tenório; Antônio Cavalcante; Rosângela dos Anjos; Ivaldo Alves; Amanda Prado; Richard Plácido; Helenice Fragoso; Alciene; Rosilene Pimentel; Ari Denisson; Priscila Silva e Wesllen Nicácio (seres humanos formidáveis, que transmitem a beleza de Cristo); Círia; Renadja; Virgínia; Viviane; Cristiane Lins; Neide; Ângela Brito; Rachel Alves; Érica Trujillo; Fabrício Lôbo; Eliana Marchezam; Inês Bidart (pessoa mais doce, meiga e solidária); Andressa Silva; Sr. Judson e Ronilson, pela ajuda preciosa. Queridas Lígia e Helena, gratidão por toda delicadeza e carinho para com o meu texto. Agradeço também a todos os meus alunos e alunas por nos formarmos mutuamente, construindo histórias.

Se hoje sou *professora de Literatura* também é graças às sementes plantadas por todos os mestres do ensino fundamental, médio e superior, a quem rendo minha sincera homenagem, através da citação de alguns nomes extremamente especiais: Teresinha e Georgina, minhas “tias” do tempo em que brincar e aprender eram uma coisa só; Leci Santália e Rosiene Omena, que carregam as *Letras* no coração; Ana Paula; Valdenísia; Lamarck e Eduardo Vasconcelos, em cuja aula encantada fui escolhida pela Literatura; Ângela e Niedja; Gerson Britto (pelos ensinamentos e oportunidades únicos); Eduardo Sampaio; Nilton Resende (por me ensinar a amar Lygia e seus “pôres do sol”) e Osvaldo Epifânio, por me fazer ver os significados da elegância, na escrita e no exercício docente.

Pelas contribuições acadêmicas e humanas, agradeço aos professores: Niraldo de Farias; Laurenny Lourenço; Eliana Quefalás; Adna Lopes (minha mestra queridíssima, que acreditou em mim quando eu tinha apenas sementes); Ildney Cavalcanti; Izabel Brandão; Paulo Valença; Jerzuí Tomás; Gabriela Costa; Jadir Pereira; Jair Farias.

Rendo minha imensa gratidão à tão especial banca de defesa: Profas. Dras. Ana Cláudia Aymoré, Susana Souto Silva e Profs. Drs. Antônio Edmilson Martins Rodrigues; Herbert Nunes Almeida e Jozefh Fernando. Um sorriso de alegria eterna por todas as correções fraternas, incentivos, novas ideias para pesquisas e ampliações futuras. Finalmente, dirijo meu reconhecimento ao CNPQ, pelo apoio à pesquisa.

“E agora, eis que diz o Senhor, aquele que te criou, Jacó, e te formou, Israel: Nada temas, pois eu te resgato, eu te chamo pelo nome, és meu.”.

(Livro de Isaías 43, 1).

“Sim, eu irei e saberei como chegar ao fim.

De onde vim, aonde vou: por onde irás, irei também”.

(Waldeci Farias/ Josmar Braga).

“Mas o Espelho também revelará fatos que não foram ordenados, e estes são sempre mais estranhos e compensadores do que as coisas que desejamos ver...”.

(John Ronald Reuel Tolkien).

RESUMO

A proposta analítica desta tese examina a construção dos romances: *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), do escritor romântico, José de Alencar (1829-1877), a partir do cruzamento entre os três textos e o conceito e características do Romance de Formação (*Bildungsroman*), verificando como os traços do arcabouço teórico escolhido se presentificam na composição da tríade alencariana, constituindo-se como elementos importantes do trabalho produtivo de/com a linguagem que a compõe. Pode-se dizer, sumariamente, que, no Romance de Formação, o processo de amadurecimento interior da personagem (afetada por fatores externos) é apresentado, contribuindo para a formação do leitor, que tem acesso a discussões sobre o fazer literário, além de uma rede de referências, valores e condutas que poderá aceitar ou não. Acrescente-se a isso que, se um olhar mais atento sobre os *Perfis* for lançado, perceber-se-á que as três protagonistas têm seu íntimo formado a partir de suas relações com o seio social, são transformadas por ele. Tal dinâmica as aproxima do *Bildungsroman*. Sob o processo formativo de descoberta mútua, de conhecimento, de si e do outro amado – que culminará na *Formação Especular* –, uma escrita diferenciada do romance brasileiro é delineada. Através da formação das *esfinges* Lúcia, Mila e Aurélia – que usam seu poder e o corpo encantatório para seduzir, ensinar e aprender, Alencar revisa e/ou problematiza fontes do próprio Romantismo. Portanto, a aproximação, entre os textos e a dinâmica do Romance de Formação, oferece uma possibilidade interpretativa que reflete, ao mesmo tempo, as nuances da linguagem e o amadurecimento das personagens, podendo levar os leitores a enxergar o autor e suas obras para além das visões excessivamente fechadas e tradicionais.

Palavras-chave: Literatura. José de Alencar. *Bildungsroman*. Composição. Formação Especular.

RESUMEN

La propuesta analítica de esta tesis examina la construcción de las novelas: *Lucíola* (1862); *Diva* (1864) y *Senhora* (1875), del escritor romántico José de Alencar (1829-1877), a partir del acercamiento entre los tres textos y el concepto y características de la Novela de Formación (*Bildungsroman*), verificando como elementos del marco teórico elegido se hacen presentes en la composición de los *Perfiles de Mujer* alencarianos, constituyéndose como partes importantes del trabajo productivo de y con el lenguaje que los compone. Es posible decir, resumidamente, que en la Novela de Formación, el proceso de evolución interior de los personajes (afectados por factores externos) es presentado, contribuyendo para la formación del lector, que tiene acceso a discusiones sobre el hacer literario, como también a una red de referencias, valores y conductas que él podrá aceptar o no. Súmese a eso que, caso se haga un examen más atento de los *Perfiles*, se percibirá que las tres protagonistas tienen su íntimo formado a partir de sus relaciones con el medio social, son cambiadas por él. Esa dinámica acerca las figuras femeninas, y la narrativa, del *Bildungsroman*. Bajo el proceso formativo de descubierta mutua, de concomimiento de ellas mismas y de los otros amados – que culminará en la *Formación Especular* – una escrita diferenciada de la novela brasileña es delineada. Través de la formación de las *esfinges*, Lúcia, Emília y Aurélia, – que usan su poder y el cuerpo encantatório para seducir, enseñar y aprender –, Alencar revisa y/o problematiza las fuentes del propio Romanticismo. Por consiguiente, la aproximación, entre los textos y la dinámica de la Novela de Formación, ofrece una posibilidad interpretativa que refleja, al mismo tiempo, las particularidades del lenguaje y el crecimiento de los personajes, posiblemente llevando los lectores a ver el autor y sus obras más allá de miradas excesivamente cerradas y tradicionales.

Palabras-clave: Literatura. José de Alencar. *Bildungsroman*. Composición. Formación Especular.

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objectif d'analyser la construction des romans : *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) et *Senhora* (1875), de l'écrivain romantique José de Alencar (1829-1877), en croisant ces trois textes et en s'appuyant sur le concept et les caractéristiques du Roman de Formation (*Bildungsroman*) ; en regardant, plus précisément, comment les caractéristiques du cadre théorique choisi constituent, dans la composition de la triade alencarianienne, des éléments importants d'analyse du langage qui la compose. On peut dire, succinctement, que dans le Roman de Formation le processus de maturation intérieur du personnage (affecté par des facteurs externes) est présenté ; ce qui contribue à la formation du lecteur, qui a accès à des discussions sur la genèse littéraire, ainsi qu'à un système de références, de valeurs et de comportements qu'il pourra accepter ou non.

S'ajoute à cela, si un examen plus approfondi des *Profils* est initié, que le for intérieur des trois protagonistes est formé à partir de leurs relations avec le milieu social et qu'elles sont transformées par celui-ci. Cette dynamique les rapproche du *Bildungsroman*. Au cours de ce processus formatif de découverte mutuelle, de connaissance de soi et du bien-aimé – qui culminera dans la *Formation spéculaire* – une écriture différenciée du roman brésilien est délimitée. À travers la formation des *sphinx* Lúcia, Mila et Aurélia – qui utilisent leur pouvoir et leur corps enchanteur pour séduire, enseigner et apprendre – Alencar réinvente et / ou problématise le Romantisme lui-même. Par conséquent, le croisement, des textes et la dynamique du Roman de Formation, offre une possibilité d'interprétation qui reflète en même temps les nuances du langage et la maturation des personnages, ce qui peut conduire les lecteurs à appréhender l'auteur et son œuvre au-delà des visions excessivement fermées et traditionnelles.

Mots-clés : Littérature. José de Alencar. *Bildungsroman*. Composition. Formation spéculaire.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	“PEREGRINAÇÃO LITERÁRIA”: OS (DES)CAMINHOS NA APRENDIZAGEM DE JOSÉ DE ALENCAR	20
2.1	Primeiras considerações.....	20
2.2	O <i>Bildungsroman</i> : origens e peculiaridades.....	25
2.3	A escrita de Alencar e o Romance de Formação: um entrecruzamento possível?	41
2.4	Entre atração e repulsa: O Alencar (re)lido por uma parcela do público e da crítica.....	55
2.5	Será o “menor” tão pequeno assim? Relações entre <i>A Viuvinha</i> e <i>Senhora</i>	83
3	“ASSÍDUA APLICAÇÃO, MAIOR DESEJO DE APRENDER”: O ROMANTISMO, A LITERATURA EM ALENCAR E A FORMAÇÃO ESPECULAR	96
3.1	Panorama do Romantismo.....	96
3.2	José de Alencar e a estética romântica no Brasil.....	104
3.3	Relendo José de Alencar: A Literatura nos escritos do autor dos <i>Perfis</i>	115
3.4	“Era uma vez” o espelho e o <i>Perfil</i> : José de Alencar e a Formação Especular... ..	143
4	ABISMOS ENTRELAÇADOS: A FORMAÇÃO DE PAULO E LÚCIA, EM LUCÍOLA	155
4.1	Leituras de <i>Lucíola</i>	155
4.2	Alicerces da escrita: O teatro de Alencar e <i>Lucíola</i>	160
4.3	A formação da escrita: abre-se <i>Lucíola</i>	167
4.4	A formação de Paulo: Rumo à autoria	177
4.5	A formação de Lúcia: Rumo à narrativa.....	199
5	EXÍLIOS E ESFINGES: A FORMAÇÃO DE AUGUSTO E EMÍLIA EM DIVA.....	233
5.1	Leituras de <i>Diva</i>	233
5.2	Rumo à narrativa: Abre-se <i>Diva</i>	236

5.3	Exílio: A formação de Augusto.....	247
5.4	Esfinge: A formação de Emília.....	287
6	VALSA ENTRE MÁSCARAS E <i>EUS</i>: A FORMAÇÃO DE FERNANDO E AURÉLIA, EM <i>SENHORA</i>	312
6.1	Leituras de <i>Senhora</i>	312
6.2	Alicerces da escrita: O teatro de Alencar e <i>Senhora</i>	315
6.3	Rumo à narrativa: Abre-se <i>Senhora</i>	320
6.4	Da Máscara ao <i>Eu</i> : A formação de Fernando.....	324
6.5	Do <i>Eu</i> à Máscara, da Máscara ao <i>Eu</i> : A Formação de Aurélia.....	360
7	CONCLUSÃO	402
	REFERÊNCIAS	407

1 INTRODUÇÃO

No célebre poema *Tecendo a manhã*, o eu lírico, criado por João Cabral de Melo Neto, canta que

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito de um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos (DE MELO NETO, 1968, p. 154).

Assim como a dinâmica da manhã, lyricizada pelo poema, é composta de diversos trabalhos e vozes, dispostas e harmonizadas em conjunto, um texto literário se concretiza a partir do exercício da escrita, desenvolvida segundo um trabalho produtivo de/com a linguagem, e da leitura, através do qual, graças à artisticidade da urdidura textual, é possível estabelecer tantos e novos sentidos, quanto forem permitidos pela massa verbal do escrito.

Nesse sentido, a pesquisa, de caráter bibliográfico, sintetizada nesta tese se propõe a oferecer uma leitura analítica que aproxima os três *Perfis de Mulheres*, a saber: *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), – compostos pelo escritor cearense José Martiniano de Alencar (1829-1877), um dos principais nomes do Romantismo brasileiro – à tônica do Romance de Formação (*Bildungsroman*). De maneira geral, este se propõe a expor a trajetória de uma personagem “em busca de uma formação”, que “depois de muita luta e desorientação”, chega a um nível considerável de experiência (BUCKLEY, 2014, p. 1261). Sob o amadurecimento da figura central do romance, o leitor também é formado, seja moralmente ou quanto à ampliação de seus conhecimentos.

Por sua vez, os romances alencarianos analisados desenharam os caracteres complexos de seus protagonistas, vivendo e crescendo em meio social, de modo a, atingidos por algum aspecto que vem das trocas em sociedade (a prostituição, os falseamentos, as ilusões e o interesse financeiro), as personagens passam por algum tipo de formação, numa trajetória rumo a um patamar de equilíbrio. Junto a esse caminho de amadurecimento, há diversas discussões e referências que podem expandir a gama de saberes dos legentes.

Neste ponto, é válido tecer algumas considerações. Quando se fala em *progresso*, *harmonia* e *equilíbrio* não se deseja afirmar que há uma concordância com questões, como

por exemplo, a submissão feminina ou certas posturas masculinas, presentes nos romances. Tais condutas, que fazem parte de um tempo, cultura e sociedade específicos, são, hoje, questionáveis e, se vistas fora dos contextos a que pertencem, podem causar estranheza. Desse modo, o uso dos termos supracitados diz respeito ao caminhar das personagens, segundo a perspectiva do *Bildungsroman*, suas trajetórias, de um ponto – no qual elas não tinham o que desejavam e/ou eram mais imaturas –, a outro, em que alcançam metas almejadas e/ou são capazes de se posicionar ou refletir mais do que inicialmente.

Por exemplo, Fernando foi despertado pela conduta de Aurélia, a partir daí, almejou resgatar sua dignidade. Se, num primeiro momento, era fútil e descompromissado e a exposição de suas falhas o fez refletir, tornando-o mais crítico do que no início, ele evoluiu, progrediu um pouco mais do que aparecia nas primeiras páginas do texto. A seu modo alcançou o que desejava, equilibrando e se harmonizando ao anseio e meta de Aurélia, fundindo-se a ela, nos moldes das escolhas de ambos. Todas as colocações defendidas são elucidadas com análises de trechos do texto.

No que diz respeito à formação do leitor, refere-se a um *caminho possível*, que ele escolhe fazer, aceita ou não o que é proposto, mas cujas indicações são palpáveis, existem na obra. Exemplifique-se: imaginemos que o leitor não tenha conhecimento da existência do romance *Paulo e Virgínia* (1788), de Bernardin de Saint-Pierre; o romance traz a referência explícita ao escrito. Aquele que o lê decidirá se quer ou não fazer a leitura do texto citado, a fim de confrontá-lo com *Lucíola* e, quem sabe, estabelecer interpretações. Entretanto, no momento em que, ainda que minimamente, entra em contato com uma nova remissão, de certo modo, forma-se, amplia seu repertório de saberes, podendo, caso queira, expandir, investigar acerca do antes desconhecido, vindo à luz por vias da produção que tem em mãos. O mesmo raciocínio acontece com os padrões e ideologias presentes no romance: discordando ou concordando, o leitor tem acesso a eles, aprende algo, passa a conhecê-los ou revisitá-los.

Apenas por um rápido cruzamento de aspectos dos romances urbanos alencarianos e do Romance de Formação, já é possível perceber que a aproximação proposta é válida e possível, justificando o objetivo da tese e o caminho analítico escolhido. Destaque-se que a amplitude conceitual do *Bildungsroman* admite diversas espécies formativas: social, moral, profissional, educacional, sexual, dentre outras. O viés aqui focalizado será o da formação sentimental e moral dos protagonistas, levando em consideração que as “lutas” que atingem os casais, conduzem-nos a, a partir da relação com o outro amado, aperfeiçoarem seus sentimentos, crenças e valores, inclusive, os afetivos. Cabe ressaltar também que, com base

nas leituras realizadas ao longo da pesquisa, o ponto de equilíbrio a se alcançar pelas figuras romanescas examinadas será aqui chamado de *desejo de harmonia*.

Sem a pretensão de realizar uma discussão demasiado extensa e profunda, para uma seção introdutória, pode-se dizer que o Romance de Formação, ou *Bildungsroman* – expressão composta pelos radicais *Bildung* (formação, construção) e *Roman* (romance) – originou-se na Alemanha do século XVIII, interligado ao contexto histórico de estabelecimento de um caráter nacional à literatura daquele país, num período em que o gênero romance se consolidava como expressão literária significativa e expoente. De maneira geral, é possível compreender o Romance de Formação como sendo aquele que

[...] narra e analisa o desenvolvimento espiritual, o desabrochamento espiritual a aprendizagem humana e social de um herói. Este é um adolescente ou um jovem adulto que, confrontando-se com seu meio, vai aprendendo a conhecer-se a si mesmo e aos outros, vai gradualmente penetrando nos segredos e problemas da existência, haurindo nas suas experiências vitais, a conformação do seu espírito e do seu caráter (SILVA, 2002, p. 425).

A definição foi estabelecida, em 1810, pelo professor de Filologia Karl Morgenstern, sendo pensada e problematizada por diversos estudiosos; acrescenta-se, que em meio a inúmeros estudos, considera-se que o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), composto pelo escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), é central para a compreensão do *Bildungsroman* tradicional.

Dentre tantas perspectivas conceituais, adota-se o viés da personagem amadurecendo sentimentalmente, em direção ao seu desejo de harmonia, processo por meio do qual o leitor, alguém capaz de construir conhecimentos, também pode aprender com o que lê, através das discussões sugeridas na tessitura narrativa. A união entre as teorizações presentes na tese e a leitura dos *Perfis de Mulher* demonstrou que há – na relação de convivência e aprendizagem entre Lúcia e Paulo, Emília e Augusto, Aurélia e Fernando, protagonistas dos romances de 1862, 1864 e 1875, respectivamente – o que chamamos de *Formação Especular*.

Trata-se de um expediente em que homens e mulheres protagonistas, sendo tocados pelo interesse amoroso, encontram, no outro amado, algum aspecto do seu desejo de harmonia. Procurando alcançá-lo, há a lapidação de comportamentos e sentimentos, além uma aprendizagem mútua, marcada por dificuldades, dúvidas e certezas, erros e acertos; rumo ao expediente de equilíbrio ansiado e perseguido. Na composição escrita desse caminhar, identifica-se a exposição e a articulação de diversas referências literárias, a partir das quais o leitor poderá adquirir e solidificar ainda mais os saberes.

Vale destacar que o papel das personagens femininas é importante para o processo de aperfeiçoamento moral e sentimental, para o conhecimento de si e do outro. Como *esfinges*, ambíguas e misteriosas, elas são responsáveis por atrair e seduzir as personagens masculinas, a fim de testá-las, modificá-las, aprendendo ao lado delas. Como Penélope, elas tecem e destecem seus jogos – informam, transformam, deformam (modificam) e, sobretudo, formam os amados, segundo moldes em que acreditam, perseguem e julgam convenientes –, mantendo-os envolvidos, enlevados em suas teias significativas, cujos cantos e sortilégios arrebatam, por darem a ver sem, no entanto, deixarem-se revelar por completo.

As protagonistas, assim como o texto literário como um todo, encantam, “devoram”, por seu mistério e grandeza, mas ao mesmo tempo, anseiam pela completude através do outro, um desafio à altura de seus ardis, desejam ser decifradas. O principal recurso de atração utilizado é o que aqui se chama de *corpo encantatório*, isto é, a incorporação, seja física, falada ou gestual, de máscaras, recursos e linguagens que remontam ao universo teatral e aos expedientes dramáticos, teatralizados, bastante inquietantes, sedutores, responsáveis por atrair ou repelir os amados, num jogo de questionamento de suas zonas de conforto, que os obriga a refletirem e amadurecerem.¹

No que tange à *Formação Especular*, alcançar o amadurecimento almejado passa necessariamente por fazer cair o falseamento social, deixando emergir a pureza e os valores do eu. Para isso, em *Lucíola*, o corpo encantatório é apagado por vias da morte, que transforma Lúcia em narrativa plena e multifacetada, reintegrando-a, de alguma forma ao meio social que a repeliu; em *Diva*, há um silenciamento estratégico, controlado e oportuno aos desejos do casal. Finalmente, em *Senhora*, o corpo encantatório é usado, visível e deliberadamente, para regenerar Seixas, movimento este que fará Aurélia voltar a ser dócil, singela e idealizadora.

A investigação presente nesta tese advém de uma inquietação que atingiu a pesquisadora desde o início do contato com as obras de José de Alencar – originando um Trabalho de Conclusão de Curso (sobre a construção do romance *Senhora*) e uma Dissertação de Mestrado (acerca da presença entre ironia romântica no último *Perfil*). Ela pode ser resumida pelo seguinte questionamento: se a produção do autor romântico é tão

¹ Acerca do uso de instrumentais teóricos relacionados ao teatro, à seara do Drama, esclareça-se que foram utilizadas apenas noções básicas, iniciais e nomenclaturas gerais, como definição de termos, importância de determinados recursos (como a luz) para as cenas, a fim de ressaltar como a presença de alguns elementos enriquecem e trazem multiplicidade à tessitura romanesca. Um maior aprofundamento, dentro de um campo tão vasto e profundo, demandaria tempo e mobilização de conhecimentos dos quais ainda não se dispõe.

conhecida, celebrada e adaptada para outros veículos, por que uma parcela considerável dos leitores, principalmente os jovens, parecem ter “medo” de Alencar?

Sem dúvida, uma resposta é óbvia: o rebuscamento da linguagem do século XIX pode afastar um pouco os textos dos legentes. Entretanto, acredita-se que somado a esse aspecto, a forma como o autor de *O guarani* é apresentado na escola e em outros ambientes de aprendizagem, por vias de alguns textos críticos, parece acentuar a primeira barreira, perfeitamente transponível, caso seja feita uma leitura mais atenta: ou Alencar é referenciado como “Patriarca da literatura brasileira” (citando Afrânio Coutinho), o que faz o autor parecer demasiado grande e inacessível; ou aparece como antigo e hermético, devido à sua escrita, somada a aspectos como a idealização e ao sentimentalismo românticos, provavelmente estranhos aos leitores atuais.

Respeitando a validade dos pontos de vista, as análises aqui apresentadas se propõem a demonstrar que numa linguagem rebuscada ou não, tendo, o autor, o título de grandioso ou não, a artisticidade do texto problematiza questões humanas universais e atemporais, como o amadurecimento, os sentimentos, jogo de interesses, dentre outros, de forma que o escrito pode ser atualizado pela leitura.

Através dela, os legentes, além de acessarem a história, têm a chance de perceber marcas da composição escrita, de como se contam os fatos e dados narrados, processo por meio do qual entram em contato com referências a outros textos literários e à produção dos romances. Assim, a literatura não é tão antiga ou tão alta que não possa ser objeto de novas chaves interpretativas, frutíferas e, espera-se, instigantes. A união entre o *Bildungsroman* e os *Perfis* demonstra que mais desbravamentos são possíveis.

Seguindo tal vereda, o trabalho se divide em cinco capítulos. Devido à extensão que eles possuem, aqui, apenas um panorama geral de cada um será apresentado, ao lado de somente algumas referências, pois, tendo em vista o número e a diversidade de fontes consultadas, apontá-las, uma a uma, acrescidas de seu conteúdo, tornaria este prelúdio demasiadamente longo e enfadonho. Ressalte-se, ademais, outro ponto: os textos que não estão em língua portuguesa foram traduzidos por profissionais específicos ou pela autora deste trabalho, a fim de servirem em diversos momentos da argumentação.

As cinco partes que compõem o capítulo um, chamado de “*Peregrinação literária*”: *os (des)caminhos na aprendizagem de José de Alencar* se propõem a apresentar a problemática do trabalho; sintetizar as teorizações acerca do *Bildungsroman*; estabelecer possíveis relações entre este e os romances urbanos alencarianos. Além disso, cabe à penúltima subdivisão apresentar algumas maneiras como as obras do autor de *Iracema* são

“lidas”, pelo público e a crítica. Na última parte, estabelecem-se pontos de contato entre *A viuvinha* e *Senhora*, a fim de começar a demonstrar o argumento, que será reforçado na análise da tríade – termo aqui empregado no sentido de conjunto de três romances que apresentam semelhanças entre si –: muito além das designações, nem sempre positivas, de romances “maiores” ou “menores”, há pontos de contato entre as eles. Assim, se num primeiro momento, geral e apressadamente, pensar sobre Alencar poderia sugerir trilhas interpretativas já conhecidas e repetidas, uma leitura mais atenta oferece (des)caminhos, isto é: possibilidades de compreensão que vão além das aparências de simples vetustez, fácil apreensão ou acabamento.

Por entre “erros” e “acertos”, claros e escuros, o escritor aperfeiçoa sua técnica de composição através de imagens que, por exemplo, aparecem em *Lucíola*, são retomadas em *Diva* e fortemente expandidas em *Senhora*, recorrência que foi denominada *escrita processual*. Segundo esse viés, todos os livros de Alencar merecem leitura, pois, de maneira inicial ou amplamente desenvolvida, terão algo por problematizar e “ensinar”.

Nestas etapas, trabalhos de Bosi (2006), Buescu (1990), Candido (1981), Maas (2000), Mazzari (2012), dentre outros, foram utilizados.

O segundo capítulo – “*Assídua aplicação, maior desejo de aprender*”: o Romantismo, a literatura em Alencar e a Formação Especular –, composto por quatro partes, tece uma contextualização geral sobre o Romantismo, revelado enquanto movimento promotor de mudanças, na cultura, nas artes e na História, questionando padrões consagrados e fazendo despontar e se desenvolver a expressão da subjetividade do autor nos objetos artísticos.

Em seguida, procura-se situar Alencar dentro do Romantismo no Brasil, sem deixar de destacar sua importância e participação na consolidação de uma literatura tipicamente brasileira, com aspectos próprios. Relacionado a este tópico, a terceira seção, por meio da leitura de textos críticos e jornalísticos do autor cearense – como prefácios, cartas, crônicas e autobiografia intelectual –, investiga quais as concepções de literatura presentes nesses escritos: dentre muitas nuances, pode-se dizer que eles refletem sobre a construção do texto, a recepção, a crítica e o aproveitamento consciente e equilibrado de fontes somadas às “cores locais”.

Por último, desenvolve-se o conceito de Formação Especular, partindo de noções de *espelho*, para a Física, a Literatura e a Psicanálise, e começando a evidenciar a presença desta categoria nos três *Perfis*. Nessas etapas, foram citados pensadores como Auerbach (2015), Berlin (2015), Leite (2000), Pinto (1990) etc.

O terceiro capítulo, que contém cinco subdivisões e é intitulado *Abismos Entrelaçados: a Formação de Paulo e Lúcia, em Lucíola*, analisa o primeiro *Perfil*, abrangendo alguns exemplos da recepção do texto; o diálogo deste com a produção teatral alencariana; a análise do prólogo, *Ao Autor*, bem como as trajetórias formativas de Paulo e Lúcia, que culminam na Formação Especular: ambos parecem *abismos*, cheios de nuances, distintos, profundos, mas se encontram, amam e, a seu modo, completam um ao outro. A referência a diversos textos literários, como de Dumas, Chateaubriand e Saint-Pierre, por exemplo, além dos argumentos de estudiosos, a saber: Pavis (2010), Pontieri (1988), De Marco (1986), Moisés (2005) e outros mais, foram de suma importância para a argumentação.

Ressalte-se que a análise dos perfis masculinos vem antes do olhar sobre as mulheres por uma questão de organização, não de preferência: nos dois primeiros romances, Paulo e Augusto são narradores, aparecem imediatamente. Assim, para evitar confusões na construção deste texto, além de retomadas desnecessárias, optou-se por seguir a “ordem de apresentação” presente nas obras. No caso de *Senhora*, Aurélia surge de início, por vias do narrador em terceira pessoa, porém, por uma questão de paralelismo e harmonização com a linha anteriormente seguida, o exame de Seixas vem antes da investigação sobre a protagonista.

As quatro divisões do quarto capítulo – *Exílios e Esfinges: a Formação de Augusto e Emília, em Diva* –, ocupam-se do segundo *Perfil*. Excetuando-se pela ausência da parte que trata do teatro alencariano (por não existir uma correspondência mais direta entre uma ou mais peças e o romance), as demais, assim como, no anterior, observam a recepção do texto, a análise do prólogo, *À G.M.*, e as formações de Augusto e Emília. Destacam-se as qualidades do romance, bem como a retomada de imagens, símbolos e situações presentes em *Lucíola* que reaparecerão em *Senhora*. O acesso a Candido (1981), Bosi (2006), Grimal (2014), Pinto (1999), somado a diversas outras vozes, contribuiu bastante para a feitura do quarto conjunto da tese.

Por fim, chega-se ao último *Perfil*, investigado no capítulo cinco: *Valsa Entre Máscaras E Eus: A Formação de Fernando e Aurélia, em Senhora*. Uma vez mais, examinam-se exemplos da recepção; o exame do prólogo, *Ao Leitor*, o entrecruzamento entre romance e teatro para terminar com a demonstração do processo de amadurecimento de Aurélia e Fernando, até que cheguem à Formação Especular. Ressalte-se que as colocações de Garbuglio (1999), Larrosa Bondía (2005), Pavis (2010), enriqueceram a análise proposta.

Isso posto, cabe uma justificativa em relação ao título da tese. Uso o termo *esfinge* porque ele está presente nos textos do próprio Alencar – em *Diva*, no capítulo dez, e em *Senhora*, no primeiro capítulo de terceira parte –, além disso, pela conotação misteriosa e

envolvente na relação entre os protagonistas. Os trabalhos de Maria Cecília Queirós de Moraes Pinto (1999) e de Regina Lúcia Pontieri (1988) usam e desenvolvem a imagem do substantivo, mas sob pontos de vista diferentes daquele que aqui se apresenta: o primeiro se concentra no poder do olhar e da palavra, em *Senhora*; o segundo, na presença e aproveitamento crítico dos textos franceses nos *Perfis de Mulher* alencarianos.

Antes de finalizar esta introdução é necessário frisar um dado importante: as referências sobre o universo cênico e teatral aparecem em maior número no último capítulo porque a presença de ambientes, situações e linguagens “encenadas”, embora existam de maneira significativa em todos os *Perfis*, presentificam-se de maneira mais acentuada e sistemática no texto de 1875. Essa ocorrência valida a ideia de escrita processual que aqui se desenvolve.

Apesar dos percalços metodológicos que uma pesquisa de doutoramento pode conter, construir este texto, mais do que dor, trouxe (e traz) alegria, pois, na medida de suas possibilidades, acredita-se, conseguiu demonstrar que textos literários podem ser ressignificados e renovados. Longe de se limitar a estas páginas, ela continua, através das curiosidades e construções de leitores sedentos e inquietos. Espera-se que ela possa servir de impulso para novos e contínuos desvendamentos.

2 “PEREGRINAÇÃO LITERÁRIA”: OS (DES)CAMINHOS NA APRENDIZAGEM DE JOSÉ DE ALENCAR

*Aprendo. Te aprendo, homem. O que a memória ama
fica eterno. Te amo com a memória, imperecível.
(Para o Zé – Adélia Prado).*

2.1 Primeiras considerações

As palavras, por não possuírem uma matriz de significação única, uma correspondência biunívoca, perfeita entre o que dizem e aquilo que representam, mas sim uma diversidade de sentidos por descobrir, por estabelecerem conexões com um interlocutor/ouvinte/ leitor – para que se possa construir algum tipo de comunicação – têm a capacidade de encantar, seduzir, provocar reflexões, buscas incontáveis por seus frutos. São como o “Verbo”² que se encarna através de frases, períodos – de textos –, e seus mistérios intermináveis.

No momento em que um conjunto de palavras é lapidado, selecionado e combinado artística e mimeticamente de forma a receber a designação teórica, crítica e histórico-cultural³ de *texto literário*, seu “poder” de encantamento parece se potencializar ainda mais, visto que, através do *corpus* literário, o leitor poderá fazer experiências de (re)descobertas, um exercício de aprendizado, em cujo jogo ele abraçará ou rejeitará as “cartas oferecidas” no percurso narrativo. Nesse sentido, faz-se necessário evidenciar que, neste trabalho, utiliza-se o termo *leitor*, fazendo referência ao indivíduo que se sente impelido em direção ao texto, um curioso quanto ao ato de ler, que pode construir sentidos através do cruzamento entre seus conhecimentos de mundo, sua compreensão textual e as camadas significativas que o material

² Alusão à passagem bíblica: “E o Verbo se fez carne e habitou entre nós...”, presente no Evangelho de São João, Capítulo 1, versículo 14.

³ Usam-se os vocábulos: *teórico, crítico e histórico-cultural* para se referir à classificação de um texto como literário ou não porque um texto literário é reconhecido como tal, tanto pelo seu trabalho produtivo de/com a linguagem como a partir do contexto no qual ele foi produzido e foi (ou é lido). Por exemplo: *a Carta do Descobrimento*, escrita por Pero Vaz de Caminha, em 1500, no período de sua produção, era tida apenas como documento histórico. Entretanto, com o passar dos anos, e o desenvolvimento de novos olhares, considerações e análises teórico-críticas, passou poder ser considerada como um texto híbrido que mistura traços do discurso histórico e literário. Sobre o que é a literatura, Eagleton (2003, p. 22) declara:

“Se não é possível ver a literatura como uma categoria’ objetiva’, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízo de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros”.

literário oferece, uma vez que “a leitura acopla o processamento do texto com o leitor; *este* por sua vez, *é afetado por tal processo*” (ISER, 1996, p. 97, grifo nosso).

Esclareça-se, entretanto, que, por limitações temporais e metodológicas, o propósito deste trabalho não é construir longas discussões sobre a estética da recepção ou sobre os tipos de leitores da/ na literatura. O que se espera evidenciar aqui é o fato de que o texto literário pode ganhar novas chaves de leitura por meio do olhar de quem o lê e, além disso, os legentes possivelmente ampliam sua gama de saberes, através da rede de referências contidas na massa verbal de poemas, contos, romances, crônicas e textos teatrais. Portanto, neste contexto, o substantivo leitor deve ser compreendido como uma espécie de aprendiz que, em contato com os textos literários, forma-se.

Feitas as devidas observações, voltando à discussão inicial, é válido perceber que seja em escritos antigos ou mais recentes, de algum modo, o leitor é convidado a tomar parte do texto. Às primeiras páginas do volume inicial do célebre *Livro das Mil e uma Noites*, o narrador (que antecede as narrativas de Sherazade) declara:

[...] E, agora, avisamos aos homens generosos e aos senhores gentis e honoráveis que a *elaboração* deste agradável e saboroso livro tem por meta o benefício de quem o lê: suas histórias são plenas de decoro, com significados agudos para os homens distintos; por meio delas, aprende-se a arte do bem falar e o que sucedeu aos reis desde o início dos tempos. Denominei-o de livro das mil e uma noites, que contém, igualmente, histórias excelentes, mediante as quais os ouvintes aprenderão a fisiognomia⁴: não os enredará, pois, ardil algum. Este livro, enfim, também o levará ao deleite e à felicidade nos momentos de amargura provocados pelas vicissitudes da fortuna, encobertas de sedutora perversidade (LIVRO..., 2006, p. 39, grifo nosso).

No trecho acima, de modo geral, pode-se dizer que o narrador, considerando o livro como um todo *elaborado* (e não simplesmente exposto a esmo) indica possíveis caminhos de utilização do texto, que poderá produzir “frutos” (benefícios) para as vivências e o cotidiano de quem o lê: desde a descoberta de significados importantes, passando pelo conhecimento da arte retórica; pelas narrativas míticas de determinado povo; pela identificação dos caracteres, até chegar – depois de todas essas possibilidades de construção de saberes, – ao prazer provocado pela leitura. Dessa forma, a construção do texto literário já indicaria ao leitor que ela pode ser tomada como um objeto a partir do qual reflexões são tecidas, saberes construídos e contextos reordenados. Curiosamente, portanto, a tessitura composicional já antecipa o que críticos literários sistematizaram e estudaram acerca da *função da literatura*:

⁴ Segundo nota (presente na edição consultada), de Mamede Mustafá Jarouche (2006, p. 39), a fisiognomia diz respeito a uma “técnica beduína pré-islâmica para conhecer os caracteres por meio das fisionomias”.

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório, mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: 1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; 2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; 3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (CANDIDO, 1995, p. 176).

Observe-se, à guisa de exemplo, que as ideias de literatura enquanto composição mimética, provocadora de emoções e promotora de conhecimentos sintetizadas na citação de Antonio Candido, já aparecem, artisticamente dispostas nas *Mil e uma noites*, de modo que o material literário se torna universal e atemporal, sendo ao mesmo tempo, renovável a cada nova chave de leitura provocada por sua massa verbal.

Numa obra mais recente, *O Jogo da Amarelinha* (1964), Júlio Cortázar, concede ao leitor, numa espécie de prólogo, habilmente chamado de “Tabuleiro de Direção”, a possibilidade de ler o texto de maneiras diferentes, “jogando”, de fato com este, pois a cada diferente leitura, novos efeitos de sentido podem ser mobilizados: “À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a *escolher* uma das seguintes possibilidades...” (CORTÁZAR, 2007, p. 5, grifo do autor).

Assim, em diversas épocas, aceitando ou não o que lhes é apresentado, concordando ou não com o que está posto, realizando construções ou desconstruções, aqueles que se aventuram pelo texto, deixando-se envolver por ele, irão, possivelmente, apreender e aprender algo, através de elementos que evoquem algum traço do processo de construção mimética, seja ele mais simples, como a história a ser contada (*diegese/ história*) ou mais sofisticado como, por exemplo, a percepção de um traço recorrente que evidencia *o modo como a história é narrada (mímesis/ enredo)*.

Portanto, a partir do momento em que o leitor produzir algum juízo de valor (positivo ou negativo) sobre determinado escrito, esse movimento será capaz de mantê-lo vivo, perene, passível de ser reexaminado por diversas vezes e segundo diversos vieses, pois

[...] Ler é encontrar sentidos. E encontrar sentidos é nomeá-los; mas esses sentidos nomeados são levados em direção a outros nomes; os nomes mutuamente se atraem, unem-se e seu agrupamento quer também ser nomeado: nomeio, renomeio: assim passa o texto: é uma nomeação em *devenir*, uma aproximação incansável, um trabalho metonímico.... (BARTHES, 1992, p. 45, grifo do autor).

Isso posto, considerando o aspecto sedutor e reconstrutor da palavra e, por extensão, do texto literário, em que, a cada leitura novos sentidos são descobertos, revistos e/ou articulados a outras interpretações anteriores, sem se fechar num único olhar, pois estabelecê-lo significaria constituir “um sentido singular, teológico” (BARTHES, 1992, p. 45), é

possível ver a obra do escritor cearense José Martiniano de Alencar (1829-1877) de uma maneira mais atraente do que pensá-lo apenas como um escritor “antigo” que compôs unicamente para seu tempo. Na desafiante tentativa de refazer alguns traços e passos de sua “peregrinação literária” (ALENCAR, 1959I, p.125)⁵, seria possível ter acesso à pena renovada de um Alencar sempre atual ou, no mínimo passível de ser atualizado por leitores que desejam fazê-lo,

O percurso investigativo tecido neste trabalho pretende compreender um pouco mais sobre as noções de literatura, presentes em alguns textos de Alencar, isto é: quais trilhas interpretativas o escritor constroi a esse respeito. Essa busca não visa, entretanto, esgotar os argumentos e análises acerca do tema, mas sim, através do exame de algumas produções jornalísticas e críticas alencarianas, apresentar uma (re)visão sobre a maneira como o autor parece compreender o fazer literário. Acredita-se que um melhor entendimento a esse respeito poderá oferecer novas chaves de leitura para suas obras, em perspectivas que se distanciem dos extremos que esse autor é relegado, seja no meio acadêmico ou entre leitores não especializados (ambas as ocorrências percebidas por mim, em contextos diversos): o de, simplesmente, “Patriarca da literatura brasileira” (COUTINHO, 1959, p. 9), “grandioso” e, graças a tal designação, parece distante do público, ou de um escritor puramente romântico, cuja linguagem é difícil, separando-a dos leitores atuais; um autor que aparentemente escreveu uma obra que “nunca é propriamente bem sucedida, e que tem sempre um quê descalibrado e, bem pesada a palavra, de bobagem” (SCHWARZ, 2006, p. 39).⁶

Depois de desenvolvida essa explanação, examinar-se-á como os *Perfis de Mulher – Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875) – apresentam em sua mimesis traços que podem aproximá-los de uma análise segundo a ótica do *Bildungsroman* ou *Romance de Formação*. Acredita-se que tal caminho interpretativo é possível pois, de maneira geral, o *Bildungsroman* pode ser entendido como uma produção em que se

[...] apresenta as consequências de eventos externos sobre o herói, registrando as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre. Há uma ênfase, portanto, no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua

⁵ Todas as obras de Alencar citadas nesta tese são retiradas dos quatro volumes da *Obra Completa* (Editora Nova Aguilar, 1959). Devido à multiplicidade de textos, nas *Referências*, cada um deles, além de especificado está designado por letras (a-z e aa-hh). De modo que as remissões aos escritos alencarianos serão feitas da seguinte maneira: ALENCAR, 1959s, p. 30; a letra s corresponde ao romance *Lucíola*.

⁶ É importante apontar que em seu ensaio *A importação do romance e suas contradições em Alencar*, Schwarz também aponta qualidades na escrita de Alencar, entretanto, parece contraditório afirmar em um momento que a obra deste autor é inspiradora para, logo em seguida, referir-se a ela usando os termos “descalibrado” e “bobagem”. Não se pretende afirmar aqui que todos os escritos alencarianos estão isentos de imperfeições, mas sim demonstrar que não é por conta desses problemas que os textos devem ser vistos sob uma ótica de inferiorização, em relação às obras de outros autores ou de outras estéticas literárias.

interação com o mundo exterior. [Além disso, pode ser marcado também por] uma função didática, pela *intenção pedagógica* da obra de contribuir para a educação e formação da pessoa que lê (PINTO, 1990, p.11-12).⁷

Ressalte-se que esse amadurecimento interno, próprio aos *Bildungsromane*, está relacionado a algum viés formativo da personagem protagonista: social, moral, sentimental ou sexual, variando de acordo com as concepções estéticas e as necessidades composicionais de cada texto.

Até mesmo em uma leitura mais superficial, cujo objetivo principal seja a fruição, percebe-se que referências ao amadurecimento das personagens e o apelo à formação do leitor – feito através de textos críticos, de digressões diretas da voz narrante, ou travestidas na fala das personagens –, podem ser encontrados em alguns romances alencarianos, em maior ou menor grau, de modo que a aproximação entre seus textos e a perspectiva do romance de formação não parece infrutífera. Neste trabalho, a problemática adotada, inerente ao *Bildungsroman*, será a da formação sentimental e moral, tendo em vista que os protagonistas dos romances escolhidos, diante dos embates que lhes são impostos, lapidam e desenvolvem suas crenças, seus potenciais afetivos e psicológicos. Através desse processo, os leitores têm acesso a padrões de conduta, ideologias e valores, apre(e)ndendo-os de alguma maneira, seja para acatá-los ou não.

Em relação aos *Perfis de Mulher*, defende-se que entre os pares protagonistas há aqui uma *Formação Especular*, isto é, cada componente do casal enxerga no outro amado algum traço do seu ideal de harmonia; na busca pelo alcance deste, há uma aprendizagem mútua, interdependente, com percalços, erros e acertos; rumo a um patamar de estabilidade almejado; na escrita dessas “jornadas” há a apresentação e a articulação de diversas referências literárias, a partir das quais o leitor poderá expandir suas leituras.

Destaque-se que, a fim de atrair os sujeitos desejados, as figuras femininas apresentam seu caráter esfíngico, não se deixando “decifrar” completamente. Para que tal ar de ambiguidade se mantenha, é primordial a existência do que chamaremos de *corpo encantatório*: a incorporação física e atitudinal de uma espécie de máscara e de uma linguagem dramática, teatralizada⁸, que seduz, ora aproximando, ora afastando as personagens principais do ápice de sua formação.

⁷ Em uma seção apropriada, o *Bildungsroman* será discutido mais demoradamente.

⁸ Sem pretender adentrar na especificidade estrita da linguagem do universo teatral, por falta de conhecimento suficiente, é cabível tecer algumas considerações sobre as diferenças entre os termos: *Teatro*, *teatral*, *teatralização*, *teatralidade*, *drama* e *encenação*. O substantivo teatro pode ser lido de três maneiras, como local físico, gênero literário ou obra de determinado autor; *teatral*, assim como *teatralidade*, por sua vez, diz respeito ao conjunto de recursos materiais que “se adapta bem às cenas do jogo cênico” (PAVIS, 1999, p. 371),

Chegar ao cume do desenvolvimento implicaria apagar as máscaras sociais impostas e controlar o encanto inebriante, seja por vias da morte (*Lucíola*); do silenciamento (*Diva*) ou do emprego deliberado, escolhido e consciente deste recurso para fins salvíficos (*Senhora*). Nos três textos haveria, pois, elementos semelhantes e marcas de um *processo* de composição. Emprega-se tal expressão no seguinte sentido: nos três *Perfis*, percebe-se um exercício de revisão, (re)aproveitamento e/ou expansão de imagens e ideias: elas aparecem, em *Lucíola*, são retomadas em *Diva* e potencializadas em *Senhora*. Assim, mais do que maiores ou menores (num sentido pouco crítico e pejorativo), as obras são irmãs e merecem ser lidas com a atenção e o valor apropriados.

Todas as questões citadas nos dois parágrafos anteriores a este, assim como uma contextualização geral acerca do Romantismo, serão apresentadas mais detidamente no segundo capítulo. Por hora, antes de adentrar nas leituras dos textos alencarianos em si, convém elucidar melhor o que seria o *Bildungsroman* ou *Romance de Formação*, atentando para o fato de que, como adiante se verá, as tentativas de sistematização desse conceito, por melhores que tentem ser, não conseguem abranger a total complexidade do tema.

2.2 O *Bildungsroman*: origens e peculiaridades

De forma bastante abrangente quando se pensa no termo *Formação* é possível se reportar ao seu sentido mais comum, isto é, aquele referente à “maneira por que se constituiu uma mentalidade, um caráter, ou um conhecimento profissional” (FERREIRA, 2004, p. 132), isto é, a um processo, de origem interna ou externa, que levou um indivíduo ou uma situação a alcançar um certo ponto, uma determinada configuração. No âmbito da literatura, de modo geral, pode-se dizer que os Romances de Formação trazem o percurso formativo de um personagem, que caminha em busca de determinado objetivo, sendo afetado e modificado por situações externas a ele.

Apenas essa simples definição já autorizaria que fossem identificadas possíveis referências a essa classificação em diversas obras da literatura, desde as mais canônicas, de forte apelo popular, ou cronologicamente mais próximas dos leitores contemporâneos. Por

englobando, inclusive o objeto escrito. *Drama* se refere ao texto em si e *Encenação*, segundo Veinstein (apud PAVIS, p. 122, grifo do autor) possui mais de um direcionamento, tanto físico, como textual e comportamental (dizendo respeito a uma ideia de atitude simulada): “Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música, atuação [...]. Numa acepção estreita, o termo *encenação* designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática”. Assim os termos como dramático, teatral, performático, máscara, mascaramento, dentre outros, serão aqui empregados tanto para designar algum aspecto artístico e cênico quanto para se referir a jogos de linguagens e gestos calculados, mascarados.

exemplo, em *A Feira das Vaidades* (1847-1848), do escritor indiano William Makepeace Thackeray, *E o vento levou* (1936), da autora estadunidense Margaret Mitchell, e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), da escritora brasileira Clarice Lispector, é possível perceber que as personagens femininas buscam alcançar determinada meta – a riqueza; o amor e a estabilidade; o amor e o autoconhecimento, respectivamente –, e nesse caminho são afetadas por fatores externos, modificando-se, formando-se e tendo consciência desse amadurecimento. Observe-se, a título de demonstração, a seleção de três momentos importantes para as protagonistas dos romances acima mencionados, em que há referências a sua posição anterior a um processo de aprendizagem, seguida de uma reflexão sobre sua condição atual:

[...] Quem sabe se Rebeca não teria razão – se apenas uma questão de fortuna e posição criava a diferença entre ela e uma mulher honesta? Se levamos em conta as tentações, quem poderá gabar-se de ser melhor que o seu vizinho? Uma vida confortável e próspera talvez não faça as pessoas honestas, mas sem dúvida as conserva honestas. De volta de um banquete, onde saboreou sopa de tartaruga, um vereador não ficará tentado a apeiar da sua carruagem para roubar um pernil de carneiro... mas fazei-o passar fome, e vereis se ele resistirá à tentação de furtar um pão!

Assim Becky se consolava, comparando as oportunidades de cada um na vida e filosofando sobre o bem e o mal. Visitou todos os recantos, campos, bosques, lagos, jardins e aposentos do velho solar, onde passara dois anos de sua vida – lá se iam sete! Ali se sentira jovem – isto é, relativamente, pois já se perdera na sua memória a lembrança do tempo em que fora realmente jovem. Mas recordava os seus pensamentos e sentimentos daquele tempo, comparando-os aos de hoje – hoje que conhecia o mundo, que convivera com gente importante e se erguera muito acima da sua origem humilde.

[...] Talvez refletisse que, se tivesse caminhado em linha reta, esse rumo a teria conduzido tão próximo da felicidade quanto a vereda tortuosa por onde procurava atingi-la. Mas, se algumas vezes esse pensamento lhe ocorria, ela o afastava com o mesmo cuidado com que as moças da casa se afastavam da câmara ardente, onde jazia o corpo do pai. Afastava-o com desdém, provavelmente – pois já avançara longe demais noutro sentido, e todo recuo era impossível. Penso que o remorso é o mesmo ativo de todos os sentimentos do homem e o mais fácil de ser abafado, quando alguma circunstância casualmente o desperta. A ideia de serem desmascaradas, da vergonha e do castigo, torna as pessoas infelizes, mas a simples consciência de culpa afeta muita pouca gente na Feira das Vaidades (THACKERAY, 1963, p. 82-83).

Agora ela podia olhar para aqueles longos anos lá atrás e se ver em um vestido verde florido, sob o sol de Tara, fascinada pelo jovem cavaleiro com o cabelo louro brilhando como um capacete de prata. Agora conseguia ver claramente que não passara de uma atração infantil, não mais importante de fato que seu desejo mimado pelos brincos de água-marinha que arrancara de Gerald. Pois, depois que pegara os brincos, eles tinham perdido o valor; assim como tudo, exceto o dinheiro, perdia o valor depois de estar em seu poder. E assim ele também teria se desvalorizado se, naqueles primeiros tempos distantes, ela tivesse tido a satisfação de se recusar a casar com ele. Se alguma vez ela o tivesse tido a sua mercê e percebido que ele ficava cada vez mais apaixonado, importuno, ciumento, aborrecido, suplicante, como os outros rapazes, a paixão eletrizante que a possuísse teria passado, levada

pelo vento, coma leveza com que a névoa se desfaz antes do sol, quando ela conhecesse outro homem (MITCHELL, 2012, p. 933).

Lembrou-se de como era antes destes momentos de agora. Ela era antes uma mulher que procurava um modo, uma forma. E agora tinha o que na verdade era tão mais perfeito: era a grande liberdade de não ter modos nem formas.

Não se enganava a si mesma: era possível que aqueles momentos perfeitos passassem? Deixando-a no meio de um caminho desconhecido? Mas ela poderia sempre reter nas mãos um pouco do que agora conhecia, e então seria mais fácil viver não vivendo, mal vivendo. Mesmo que nunca mais fosse sentir a grave e suave força de existir e amar, como agora, daí em diante ela já sabia pelo que esperar, esperar a vida inteira se necessário, e se necessário jamais ter de novo o que esperava (LISPECTOR, 1998, p. 152).

Percebe-se que, embora tenham sido produzidas em contextos socio-históricos e literários distintos, as três narrativas têm em comum o fato de as personagens femininas terem sido afetadas por fatores externos (a existência ou ausência do amor e/ou as transformações sociais), amadurecendo em relação a como se comportavam anteriormente. Ora, se características semelhantes podem ser encontradas em narrativas que aparentam ser tão distantes espacial e temporalmente, pergunta-se: como surgiu e se estruturou o Romance de Formação de tal sorte a permitir a abrangência de várias obras em seu arcabouço conceitual? A explanação apresentada nesta seção tentará, da melhor forma possível, responder esse questionamento.

A expressão *Bildungsroman*, formada pelos radicais *Bildung* (formação, construção)⁹ e *Roman* (romance), isto é, em língua portuguesa, Romance de Formação, teve sua origem na Alemanha do século XVIII, estando relacionada ao contexto histórico de conferição de um caráter nacional à literatura daquele país, num período em que o gênero romance se firmava enquanto forma literária prestigiada:

[...] Trata-se de uma forma literária de cunho eminentemente realista, com raízes fortemente vincadas nas circunstâncias históricas, culturais e literárias dos últimos trinta anos do século XVIII europeu...

[...] A formação do jovem de família burguesa, seu desejo de aperfeiçoamento como indivíduo, mas também como classe, coincidem historicamente com a “cidadania” do gênero romance (MAAS, 2000, p.13).

⁹ Sobre a origem do termo, Mazzari (2010, p. 106, grifo do autor) declara:

“Bildung traz uma longa história atrás de si, desde a sua identificação com o sentido primeiro de Bild (‘imagem’, imago, desdobrando-se também na ideia de reprodução por semelhança: Nachbildung, imitatio – nessa acepção original, o arquétipo de Bild e da forma verbal bilden estaria relacionado como próprio Criador, que ‘formou o homem à sua imagem [Bild] e semelhança’) até o sentido que o termo adquire na era de Goethe, ao emancipar-se da esfera religiosa e afirmar a sua independência também em relação à educação institucional”.

A título de curiosidade e comparação, note-se que a rede de motivações para o surgimento do *Bildungsroman* na Alemanha é próxima das ambições sobre a escrita literária no Brasil, pós-independência de 1822, em que a estética romântica estava em voga: descontadas as diferenças políticas e histórico-culturais, em ambos os casos se almejava tentar construir uma identidade literária com contornos próprios, além de solidificar a produção, circulação e a recepção do romance.

Pode-se dizer que o termo *Bildungsroman*¹⁰ foi criado, em 1810, pelo professor de Filologia Karl Morgenstern¹¹, a partir de uma citação e explanação, acerca da expressão, numa conferência proferida na Universidade de Dorpat (hoje Tartu, capital da Estônia), vindo a lume no cenário acadêmico por meio da obra do filósofo alemão Wilhelm Dilthey – *Das Leben Schleiermachers* (A vida de Schleiermacher), a partir de um padrão conceitual que toma o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), concebido pelo escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), como principal referência.

O texto de Goethe, cujo processo de escrita contou com a colaboração de Friedrich Schiller, composto por oito livros, foi publicado em duas partes. Inicialmente a primeira versão do projeto, abandonada pelo próprio Goethe, foi denominada *A missão teatral de Wilhelm Meister*, residindo a maior ênfase do texto na relação entre a dinâmica da sociedade burguesa e o teatro. Anos mais tarde, em 1791, retomando o mote começado e parcialmente desenvolvido na *Missão teatral*, o autor traz a lume *Os anos de aprendizado*, composto segundo um novo foco que se amplia, passando “do problema da relação do poeta com o mundo burguês, [à] relação entre a formação humanista, da personalidade total e o mundo da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 2012, p. 581).

¹⁰ Até o presente momento, textos dos principais pensadores do Romance de Formação não foram encontrados em língua portuguesa, apenas em inglês e alemão. Logo, os teóricos do *Bildungsroman* serão citados a partir da leitura dos comentadores Pinto (1990), Mazzari (2010) e Maas (2000). Faz-se pertinente destacar que o trabalho desta última autora foi considerado por Heise (2000, s.p) como um exercício de investigação “inédito na bibliografia em língua portuguesa [...] [que] oferece ao leitor brasileiro acesso a um universo cultural pouco visitado pela crítica”. Cristina Ferreira Pinto é nome de destaque na construção das relações entre o tema e os romances de autoria feminina; finalmente, sobre a pesquisa de Mazzari, Bosi (2010, [n.p.]) declara: “Considero este livro de Marcus Vinicius Mazzari um acontecimento notável no âmbito da crítica literária brasileira...”. Portanto, a presença constante desses autores subsidiando teoricamente esta tese não foi colocada de maneira gratuita ou apressada, mas sim por uma questão de necessidade.

Além disso, é importante que se ressalte que discutir profundamente o conceito e as implicações do Romance de Formação não é o objetivo principal da pesquisa que é aqui sintetizada: caminhar por tal vereda seria uma temeridade, aceita de bom grado, caso houvesse mais tempo e textos traduzidos. Portanto, o posicionamento particular da construtora desta tese acerca do *Bildungsroman* estará relacionado à aproximação existente entre este e os *Perfis de Mulher* alencarianos, sendo outras vertentes de discussão ampliadas em investigações posteriores.

¹¹ A devida associação do conceito de *Bildungsroman* à Morgenstern se deve aos estudos e à pesquisa do historiador da literatura alemã Fritz Martini, a partir de seu ensaio *O romance de formação: História da palavra e da teoria*. Para mais informações, consultar Maas (2000) e Mazzari (2010).

Resumidamente pode-se dizer que a narrativa, que para Lukács (2012 p. 581), é “[...] produto da transição da literatura romanesca entre os séculos XVIII e XIX”¹², ocupa-se em contar a trajetória de formação – desde a primeira juventude até a idade adulta –, do protagonista, através de caminhos marcados por alegrias, percalços, decepções, encontros e desencontros.

Em meio a amores feitos e desfeitos, viagens e muitas descobertas, o jovem Meister é submetido a um processo formativo, sob o qual repousam inúmeras discussões acerca da composição do texto literário; o teatro; o público; a qualidade da arte *versus* o mercado; as influências da necessidade, do acaso e do destino sobre o homem; a oposição entre o ideal almejado e o que está posto pela sociedade; e, finalmente, sobre a busca do ser humano pela formação individual, íntegra e harmônica ou, nas palavras de Mazzari (2012, p. 14) por: “Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) [e] [...] Harmonia (a ‘inclinação irresistível’ por formação harmônica)”.

Wilhelm Meister é filho de um casal burguês de comerciantes, entretanto, por acreditar que desde a infância, período em que gostava de brincar com marionetes, tem a inclinação para as artes cênicas, contraria a expectativa familiar e deseja se voltar para o universo teatral, por acreditar que atuando neste alcançará o completo conhecimento de si mesmo:

Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. Ainda conservo essa disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realizá-los.

[...] Pois bem, tenho justamente uma inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza, negada a mim pelo meu nascimento. [...] Já percebes que só no teatro posso encontrar tudo isso e que só nesse elemento posso mover-me e cultivar-me à vontade (GOETHE, 2012, p. 284, 286).

Nesse contexto, o jovem se envolve em diversas aventuras, repletas de dores, descobertas, afetos, personagens misteriosas (algumas das quais funcionam como orientadoras, mentoras do protagonista), além de discussões sobre a produção e a recepção da literatura.

A aparente frouxidão no encadeamento factual mimetizaria, portanto, o processo de crescimento da personagem-título¹³. Prova disso é que, conforme o rapaz amadurece, enxerga

¹² Lukács considera que *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* “representa o momento de resolução da crise instalada entre o indivíduo solitário e exclusivamente pessoal (protagonista do romance burguês) e o todo representado pelo mundo social, pela coletividade épica” (apud MAAS, 2000, p. 211).

¹³ Cabe ressaltar que a palavra *Bildung*, presente em *Bildungsroman* é polissêmica: pode ser compreendida como *formação* e também como *construção*, este segundo termo fazendo referência ao processo de construção literária, tema presente em Goethe e muito caro à Alencar.

seu entorno sob distintas perspectivas, e pensa em novas possibilidades de vida, questionando-se, descobre (junto com o leitor) que todos os encontros e lições aparentemente construídos e apreendidos de maneira fortuita, eram, na realidade, parte integrante de um projeto maior que envolve a sua aprendizagem e formação: “‘Estranho!’”, disse consigo mesmo. ‘Será que os acontecimentos fortuitos guardam relação uns com os outros? E aquilo que chamamos destino, haveria de ser simplesmente o acaso ? [...]’ (GOETHE, 2012, p. 470).

Segundo Mazzari (2012, p. 17, grifo do autor):

Na medida em que avançam a sua compreensão das relações sociais e o processo de autoconsciência, o jovem herói vai também se distanciando do teatro. O ponto de viragem ocorre paradoxalmente no livro V, quando sua carreira atinge, com a encenação do *Hamlet*, o ápice. Torna-se-lhe claro, após brilhante *performance*, que o teatro por si só não é capaz de oferecer-lhe respostas em sua busca, pois se subordina a um complexo que envolve ampla gama de valores humanistas. Wilhelm compreende ao mesmo tempo que o seu entusiasmo pelo palco sempre esteve intrinsecamente relacionado à rejeição pelas formas da vida burguesa que lhe estavam determinadas.

Em resumo, pode-se afirmar que todas as narrativas paralelas ao núcleo dramático de Meister convergem, de alguma forma, em direção a ele. Logo, ao mesmo tempo em que as histórias se descortinam e o romance se reorganiza, o protagonista toma consciência de seu próprio aprendizado:

[...] Ele não via mais o mundo como uma ave de arribação, um edifício como um caramanchão, erguido às pressas que se deteriora antes de o deixarmos. Tudo que pensava plantar devia crescer ao encontro do menino, e tudo o que estabelecesse devia durar por várias gerações. Nesse sentido, haviam chegado ao fim seus anos de aprendizado, e com o sentimento de pai havia adquirido também as virtudes de um cidadão (GOETHE, 2012, p. 479).

Desde o período de sua publicação, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* foi analisado criticamente, segundo os instrumentais teóricos de cada época, por diversos pensadores que concordavam ou não com as ideias e discussões propostas em sua composição.

As noções de um múltiplo desenvolvimento humano, não demarcado pela rigidez temática e composicional; de uma harmonia de conjunto, e da formação – do protagonista e do leitor –, são frutos das leituras do romance goethiano. Por essa razão, embora o *Meister* não faça parte do eixo temático e analítico deste trabalho, a busca por uma melhor compreensão quanto a algumas de suas interpretações parece justa, levando-se em consideração que tais análises em muito contribuíram para o estabelecimento do conceito de *Bildungsroman*.

Na correspondência privada, trocada entre Schiller e Goethe, começada em meados de agosto de 1794, é possível perceber as primeiras manifestações quanto à recepção do romance. Devido à relação de amizade que tinha com Goethe, Schiller trocava cartas com o autor, que lhe enviava mostras do romance, conforme as ia escrevendo; dessa forma, o filósofo alemão opinava sobre a composição, dando sugestões, aceitas ou não, quando o texto ainda estava em fase de produção. Ao fazer a primeira leitura dos escritos, o crítico se mostrou bastante surpreso pela extensa galeria de personagens e situações presentes na obra. Segundo Maas (2000, p. 88, grifo da autora), nesse quadro de multiplicidade

Schiller procura ao mesmo tempo uma unidade estética [e] formal que acomode essa mesma diversidade, *harmonizando* o conjunto. Assim, os primeiros testemunhos efetivamente críticos da leitura de Schiller já se mostram como produto de uma compreensão estética na qual a singularidade do único deve ser absorvida pelo todo orgânico.

Essa ideia de harmonia para o conjunto se baseia na concepção, pertencente ao classicismo alemão, segundo a qual, o alto grau de qualidade estética aparece quando há um equilíbrio entre a liberdade do indivíduo e a “universalidade ideal” (MAAS, 2000, p. 97), o aprimoramento do social, do coletivo, da humanidade. Para Schiller, Meister possuiu um alto grau de aprimoramento estético por *apresentar diversas possibilidades de desenvolvimento e não um caminho rigidamente determinado*, embora o crítico acredite que falta ao romance um melhor delineamento da relação entre alguns fatos, além de uma especificação mais clara quanto aos conceitos de aprendizado e mestria.

Em outras palavras, pode-se dizer que a análise schilleriana da obra de Goethe considera dois caminhos interpretativos complementares:

[...] Por um lado, as concepções de Schiller mostram-se claramente orientadas por uma perspectiva estética classicista, em harmonia com suas concepções expressas nas *Cartas sobre a educação estética*. Essa concepção reflete-se na maneira como Schiller reconhece, no romance de Goethe, a existência de uma “liberdade estética” configurada nas infinitas possibilidades de determinação reservadas ao protagonista, atrelando a obra à concepção de arte como conceito universalizante, o qual prevê a não- particularização do seu objeto; da mesma forma, quando identifica na composição das personagens sua relação com o todo do romance, Schiller ressalta a percepção da obra como um conjunto estético-orgânico, em sintonia ainda com os parâmetros clássicos. Por outro lado, quando manifesta o desejo de ver o protagonista mais bem provido de um equipamento filosófico que o resguarde do misticismo irracionalista, assim como na preocupação de detectar em *Os anos de aprendizado* os fundamentos de um efetivo processo formador, Friedrich Schiller insere, na crítica contemporânea da gênese da obra, uma perspectiva racionalista, em sintonia com os princípios do Iluminismo francês e da *Aufklärung*¹⁴ alemã (MAAS, 2000, p. 100-101, grifo da autora).

¹⁴ Iluminismo.

Christian Gottfried Körner, amigo de Schiller, é o primeiro dos leitores críticos a associar diretamente a ideia de *Bildungsroman* ao Meister, na medida em que identifica no texto os passos do processo formativo do protagonista, considerando tanto a noção de *harmonia do conjunto*, valorizada por Schiller, quanto a ideia de que há no romance uma “*educação estética e moral*” (MAAS, 2000, p. 103, grifo nosso). Portanto, de acordo com o pensamento de Körner, a temática do texto é a formação do protagonista, que ao final estaria completa, pois todas as tendências de Wilhelm, que no princípio da história pareciam dispersas e pouco determinadas, finalizam como um todo harmônico, do qual o homem é o ponto de partida:

Eu concebo a unidade do todo como a representação de uma bela natureza humana, que se aperfeiçoa gradualmente por meio da atuação conjunta de suas tendências interiores e das relações com o universo exterior. O objetivo desse aperfeiçoamento é um pleno equilíbrio – harmonia com liberdade (KÖRNER apud MAAS, 2000, p. 104).

É importante observar ainda que, se Körner considera Meister como protótipo de personagem forte, grandioso e bem acabado, um modelo de ser humano, Wilhelm von Humboldt interpreta as reviravoltas sofridas pelo protagonista como uma espécie de reflexo de seu caráter irresoluto e manipulável pelos demais, estando, pois o valor da obra, não sobre a figura que lhe representa, mas na capacidade que o texto possui de direcionar a formação não para o indivíduo isolado, e sim para a vida, com todas as suas particularidades, numa representação, muito próxima do que seria a epopeia, de como o mundo burguês se configura:

[...] o grande mérito que faz do Meister uma obra única entre todos os seus semelhantes, é que ele [o romance] descreve o mundo e a vida exatamente como eles são, totalmente independentes de uma individualidade singularizada, e exatamente por isso abertos para uma tal individualidade (HUMBOLDT apud MAAS, p. 105-106).

Afora as visadas críticas sumariamente apresentadas acima¹⁵, merecem destaque as concepções de Friedrich Schlegel e de Novalis, ambos pensadores do Romantismo, acerca do romance goethiano. Nas linhas de pensamento desses dois autores, a leitura do texto varia entre uma interpretação que leva em conta o *aspecto canônico da compreensão harmônica* e outra que enxerga o romance sob uma perspectiva irônica, *questionadora de paradigmas*,

¹⁵ São apresentadas apenas algumas críticas ao romance goethiano apenas para demonstrar que o conceito de *Bildungsroman* foi gestado e consolidado, a partir de múltiplas perspectivas. Não se tecem análises mais aprofundadas a respeito da relação entre o romance e cada uma delas tendo, por falta de um conhecimento mais específico sobre cada um dos autores, bem como por se levar em consideração que o estudo de *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* não é o principal foco deste trabalho.

aberta. Logo, a ideia de aprendizagem contida nessas duas vozes ultrapassa a esfera individual, alcançando também a formação de um renovado modelo de pensamento estético.

Schlegel estabelece uma distinção entre o que seria Antigo e Moderno, considerando que a antiguidade greco-romana faria parte da *civilização natural*, pois se relaciona diretamente ao ciclo vital – infância juventude, idade, adulta e velhice –, sendo, portanto, construída segundo moldes rígidos, clássicos, revelando-se um objeto acabado. Em contrapartida, a poesia moderna pertenceria à *civilização artificial*, uma vez que é desenvolvida não a partir da observação e reprodução dos ciclos da natureza, mas sim dos “artifícios da razão” (MAAS, 2000, p. 115), revelando-se uma poesia marcada pela artisticidade não natural, mas artificial, cujas fontes são múltiplas, mesclando o erudito e o popular, a arte e a ciência, vários gêneros e temas, por exemplo. Nessa visão, a objetividade clássica dá lugar ao valor sobre a subjetividade do indivíduo. Entra em cena o que Schlegel chamou de *Poesia Romântica*,¹⁶ ou aquela que traz em sua forma a multiplicidade, já que “todos os gêneros poéticos clássicos em seu purismo rigoroso são agora ridículos” (SCHLEGEL apud MAAS, 2000, p. 117).

Schlegel considera que o romance e a poesia romântica são os eixos centrais da literatura moderna, oposta aos clássicos ditames de composição, que em seu *corpus* pode conter traços do drama, da epopeia, da poesia, da filosofia, da crítica, do fantástico e do subjetivo, revelando-se, portanto *universal e formalmente inacabado*, uma vez que, dada a sua diversidade, está sempre em construção: “[...] *A poesia romântica ainda está se formando*; e é esta a sua verdadeira essência, *o eterno devir, sem jamais se dar por acabada*. Nenhuma crítica pode esgotá-la [...]. Só ela é infinita, assim como só ela é livre...” (SCHLEGEL apud MAAS, 2000, p. 120, grifo do autor).

Nesse sentido, de acordo com a concepção de Schlegel, os anos de aprendizado de Wilhelm Meister saem da esfera formativa, puramente individual, tornando-se os “anos de aprendizado para a arte e para a vida” (SCHLEGEL apud MAAS, 2000, p. 124). Note-se que, no texto de Goethe, há referências a canções populares, personagens clássicas e românticas (como Mignon e o Harpista), discussões sobre economia, filosofia e acerca do fazer literário (este indica a presença da ironia romântica), remissões a outros autores, como Shakespeare, por exemplo.

Tal multiplicidade, segundo a teoria da poesia romântica, conferiria um caráter inacabado à obra, que é “universal” (comporta distintas vozes) e “progressiva” (as

¹⁶ Para Schlegel e outros pensadores contemporâneos, o adjetivo *Romântico* faz referência ao gênero romance.

interpretações a partir dela não são únicas e definitivas). O inacabamento aparece mimetizado no próprio Wilhelm, pois, embora ele tenha adquirido consciência sobre seu processo formativo e amadurecido a partir dele, a narrativa termina sem que o casamento e uma profissão bem delimitada – sinais de fixidez e estabilidade –, sejam concretizadas e vivenciadas pelo jovem.

Novalis, embora critique o excesso de prosaísmo no romance que “trata apenas de coisas humanamente ordinárias – a natureza e o misticismo são completamente esquecidos” (NOVALIS apud MAAS, 2000, p. 130), situa, assim como Schlegel, o texto goethiano na esfera da composição artística produzida por vias da razão, cujo caráter é múltiplo. De acordo com Maas (2000, p. 129):

Novalis [...] ressalta também a organicidade da obra em sua composição por meio das oposições e afinidades entre personagens. Ao salientar o trágico e o cômico coexistentes, ressalta as infinitas possibilidades do romance como “poesia mista”, como gênero no qual se cruzam formas anteriormente impossibilitadas de coexistir. Depreende-se, portanto, também um elogio do romance de Goethe como indicador de caminhos, ao lado da crítica ácida sobre o seu prosaísmo desmedido. Também o recurso à ironia é salientado (MAAS, 2000, p. 129).

Portanto, a observação de algumas das diversas opiniões sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* demonstra que ao longo do desenvolvimento histórico, social e literário do *Bildungsroman*, as obras que podem ser classificadas dentro deste conceito – cuja amplitude, capacidade de modificação e/ou adaptação, e de alcance são consideráveis –, irão se aproximar ou se afastar em certos graus dos fixos parâmetros do texto goethiano, sem que, entretanto, seja anulada a importância deste para a consolidação do romance de formação, bem como da tradição crítica que o examina:

A história do *Bildungsroman* encontra-se inapelavelmente marcada, a um tempo, pela figura autoral de Goethe, cuja sombra se projeta ao longo da história da produção literária em língua alemã por mais de duzentos anos. Por outro lado, o *Bildungsroman* desvenda-se como instituição social, como um mecanismo de legitimação de uma burguesia incipiente, que quis ver refletidos seus ideais em um veículo literário (o romance) que apenas começava a se firmar (MAAS, 2000, p. 17, grifo da autora).

Segundo a conceituação de Morgenstern (apud MAAS 2000, p. 19), o *Bildungsroman* seria uma categoria de romance que “representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade”, proporcionando “a formação do leitor de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance”.

Além desses eixos de compreensão do termo, há mais um dado que merece destaque. Segundo Maas (2000, p. 46-47, grifo da autora), a conceituação de Romance de Formação:

[...] decorre da discussão teórica que Morgenstern desenvolve sobre as especificidades da epopeia antiga e do romance burguês. Para Morgenstern, a epopeia mostra ‘o protagonista agindo em direção ao exterior, provocando alterações significativas no mundo; o romance por sua vez [mostra] mais os homens e o ambiente agindo sobre o protagonista, esclarecendo a representação de sua gradativa formação interior. Por isso mesmo, a epopeia apresentará antes os atos do herói com seus efeitos exteriores sobre os outros; o romance ao contrário privilegiará os fatos e os acontecimentos com seus efeitos interiores sobre o protagonista’.

Dessa forma, a primeira definição de *Bildungsroman* atrela-o a uma das questões mais determinantes sobre o surgimento do romance burguês. Desde o ensaio de Friederich von Blankenburg [...] com o qual Morgenstern dialoga em sua conferência, até Georg Lukács e Walter Benjamin, a tradição literária reconhece o momento da gênese do romance burguês como resultado de suas relações e distinções ante a epopeia antiga. Assim, o termo *Bildungsroman* nasce atrelado a uma questão fundamental da história do romance, permanecendo ligado assim à discussão mais ampla do romance como gênero (MAAS, 2000, p. 46-47, grifo da autora).

Logo, percebe-se, até mesmo pela origem do vocábulo, o grau de complexidade que envolve o *Bildungsroman*: este está envolto em tantas particularidades que se torna difícil e, talvez pouco produtiva, qualquer tentativa de entendimento fechado, isolado, definitivo.

A concepção morgensteiniana, que une as ideias de aprimoramento individual harmônico e formação pedagógica do indivíduo para atuar em meio social, além de trazer em si traços de uma ideologia burguesa, será amplificada e desenvolvida por Dilthey, a partir de 1870:

A partir de Wilhelm Meister e do Hesperus, todos eles [os romances de formação] representam o jovem em seus dias; como esse jovem, em uma aurora afortunada, inaugura-se na vida, procura espíritos semelhantes aos seus e depara-se com a amizade e o amor. Tais romances representam também a maneira pela qual o jovem protagonista entra em conflito com as duras realidades do mundo, amadurecendo então por meio das diferentes experiências da vida, encontrando-se a si mesmo e tornando-se consciente de sua missão sobre a terra (DILTHEY apud MAAS, 2000, p. 48).

Em sua compreensão acerca do conceito, o estudioso aponta um traço distintivo do *Bildungsroman*, ao levar em consideração “fundamentos históricos sociais das obras na situação da burguesia alemã, alheia à esfera do Estado e a toda participação na vida pública” (MAZZARI, 2010, p.101). De acordo com o filósofo, no livro *Das Erlebnis und die Dichtung (Experiência vivida e Poesia)*:

Esses romances de formação expressam assim o individualismo de uma cultura restrita à esfera de interesses da vida privada. A atuação do poder estatal no funcionalismo público e no exército surgia à jovem geração de escritores como uma potência estranha. Os leitores deliciavam-se e inebriavam-se com as descobertas dos poetas no mundo do indivíduo e de sua autoformação (DILTHEY apud MAZZARI, 2010, p.101).

Dessa forma, Dilthey associa esse tipo de escrita literária a uma conjuntura sócio-histórica específica, movimento que culminará na caracterização de um “espírito nacional alemão” (MAAS 2000, p. 20), o que, em parte é responsável por uma tendência, consolidada ao longo dos anos, de compreender o *Bildungsroman*, conceito tecido a partir de diversas contribuições teórico-críticas, como uma manifestação circunscrita à literatura alemã. Ademais das definições oferecidas por Morgenstern e Dilthey, as concepções de mais dois estudiosos se revelaram determinantes à consolidação conceitual do Romance de Formação.

Em 1926, Mellitta Gerhard publica o livro *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes ‘Wilhelm Meister’ – O romance alemão de desenvolvimento até o ‘Wilhelm Meister de Goethe’* – no qual insere nas discussões críticas acerca da consolidação do conceito de *Bildungsroman*, a ideia de romance de desenvolvimento ou *Entwicklungsroman*, que englobaria

Todas as obras narrativas que tenham por objeto a problemática do confronto entre o indivíduo e a realidade de sua época, de seu amadurecimento gradual e sua adaptação ao mundo, sempre que se possam reconhecer os pressupostos e objetivos dessa trajetória (GERHARD apud MAAS, 2000, p.49).

O pesquisador Ernest Ludwig Stahl, em 1934, publica o artigo *Die Entstehung des deutschen Bildungsromans im XVIII. Jh. – O surgimento do Bildungsroman alemão no século XVIII* – no qual defende que o *Bildungsroman* seria um “desdobramento necessário da concepção cultural e histórica vigente na segunda metade do século XVIII” (MAAS, 2000, p. 50), relacionado aos interesses individuais e pedagógicos desse período. Logo, tanto em Gerhard como em Stahl, é possível perceber uma associação do romance de formação à necessidade de o burguês, transpondo os limites sociais impostos pelo seu nascimento, buscar a educação e a cultura enquanto um meio de auto-aperfeiçoamento, de formação universal que “[...] mostra-se ao mesmo tempo como uma necessidade particular do indivíduo [...] e como ideal comum ao todo da humanidade” (MAAS, 2000, p. 51).

Assim, as quatro definições acima apresentadas serão os eixos a partir dos quais, outras concepções nascerão. Segundo Maas (2000, p. 59-61, grifo da autora), o exame de diversas enciclopédias que trazem e explicitam o termo demonstra que:

A apreciação do conjunto constituído [...] por várias definições [...] pode conduzir a algumas conclusões importantes. A primeira delas é que a grande maioria das definições de *Bildungsroman* é unânime quanto ao fato de que o conceito foi gerado no período do classicismo weimariano, atribuindo-se assim ao conceito uma especificidade já em sua origem. A definição de Wilhelm Dilthey para o *Bildungsroman*, que o atrela a um pressuposto histórico particular, é efetivamente a base para todas as definições já comentadas.

Ao mesmo tempo, porém, em que todas as definições analisadas são unânimes em considerar o *Bildungsroman* uma manifestação tipicamente alemã, abre-se espaço para um possível alargamento do conceito, permitindo que se incluam obras pertencentes a outras literaturas nacionais. Essa ampliação estende-se pelo eixo temporal; mesmo aqueles autores que consideram impossível a sobrevivência, no século XX, de formas literárias que expressem um conteúdo de desenvolvimento pessoal linear, indicam exceções e formas de continuidade para além do período histórico de origem. As definições tradicionais do *Bildungsroman* oscilam, portanto, entre a atribuição de uma especificidade que o caracterizasse de maneira bastante incisiva como forma literária peculiar de uma época e nacionalidade únicas e a tendência de ampliação desses limites.

[...] A terceira conclusão que se adianta é que as definições são, em sua totalidade, de caráter conteudístico-temático. Como já foi afirmado, Apenas a opção por uma definição conteudística é capaz de sustentar a necessária generalidade presente à sustentação do gênero (MAAS, 2000, p.59-61, grifo da autora).

Logo, o *Bildungsroman* não caberia dentro de um conceito estático e definitivo, mas partindo de suas três primeiras definições, sofreria modificações de acordo com a mudança de contexto histórico e a especificidade da obra que é examinada de acordo com o seu prisma, pois

O *Bildungsroman* mostra-se então como uma forma literária definível apenas a partir da grande *Bildungs-Frage*, da grande questão da formação, considerada não apenas em relação ao momento específico de sua gênese, mas por meio das diferentes épocas históricas. Por um mecanismo de atualização, a formação no sentido amplo, como a considera Jacobs, ultrapassa os limites históricos da gênese do conceito de *Bildungsroman*, universalizando-se na medida em que se alarga o programa narrativo que define o gênero. É preciso ressaltar que a abrangente definição de *Bildungsroman* [...] constroi-se a partir de características bastante variáveis, [...] [podendo haver] variação ou mesmo a ausência de determinadas características.

Uma definição de *Bildungsroman* há que incluir, portanto, as oscilações perceptíveis na evolução histórica do conceito, neutralizando-as na medida em que as reconhece como características constituintes do gênero. Isso significa que a existência do *Bildungsroman* como gênero é possível apenas se admitirmos uma contínua alteração de seus pressupostos, a qual se desenha a partir de um programa narrativo básico. Esse programa, conforme a própria definição que Jacobs indica [mostrada a seguir], constitui-se necessariamente a partir do romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (MAAS, 2000, p. 63, grifo da autora).

Coube a Jünger Jacobs, em 1989, uma tentativa de sistematizar quais seriam as possíveis características gerais que diferenciariam o *Bildungsroman* de outras formas de romance; esse autor procura compreendê-lo como um *corpus* flexível que, por essa razão, abrigaria diversas obras. Em primeiro lugar, toma como base a ideia segundo a qual no núcleo do romance de formação estaria presente a

[...] história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo. Esse equilíbrio é frequentemente descrito de forma reservada e irônica; entretanto, ele é, como meta ou ao menos como postulado, parte necessariamente integrante de uma história de formação (JACOBS apud MAAS, 2000, p. 62)

Em seguida, o trabalho de Jacobs apresenta alguns traços que estariam presentes nos Romances de Formação:

- o protagonista deve ter uma consciência *mais ou menos* explícita de que ele próprio percorre não uma sequência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo;
- a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento;
- além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas [sic], experiência em um campo profissional e eventualmente também o contato com a vida pública, política (MAAS, 2000, p. 62, grifo da autora).

A variedade de possibilidades de compreensão do *Bildungsroman* pode ser em parte entendida quando se percebe que ele não foi produto de uma única vertente de investigação, mas formado por diversas.

Dentro dessa esfera de diversidade, Mikhail Bakhtin, em sua *Estética da Criação Verbal* (1979), também teoriza sobre o tema. No livro mencionado, o *Bildungsroman* é chamado de *Romance de Educação*, podendo ser dividido em cinco tipos: romance de formação cíclico; de educação (geralmente escrito no século XVIII); biográfico ou autobiográfico; didático-pedagógico (cujos traços podem ser encontrados nas outras espécies citadas) e, finalmente, o “romance realista de formação” (BAKHTIN, 2011, p. 230-232). Para o teórico russo, o último é o mais importante da série, pois nele se percebe que o indivíduo se forma junto com o mundo, “reflete em si mesmo a *formação histórica do mundo*. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição entre uma época e outra. *Essa transição se efetua nele e através dele*” (BAKHTIN, 2011, p. 222, grifo nosso).

No caso dos *Perfis* alencarianos, as personagens são atingidas pelo mundo e pelos reflexos de como ele se estrutura, a partir disso, desenvolvem-se, *sentimental e moralmente*, formando o leitor, quanto a valores de conduta e ao conhecimento acerca do texto literário. Entretanto, nesse processo, não há uma mudança nas disposições culturais e histórico-sociais. Dessa forma, embora o pensamento bakhtiniano seja válido para as conceituações de *Bildungsroman*, tal viés não será adotado neste trabalho.

Os diversos posicionamentos sobre o Romance de Formação demonstram que há diversas possibilidades de conceituá-lo e compreendê-lo. Essa heterogeneidade não se revela apenas no *Bildungsroman* enquanto produto do tempo e das transformações dos saberes, mas nas fontes que serviram de alicerces à sua existência.

O primeiro deles são as autobiografias intelectuais, como as *Confissões* (1791) de Jean Jacques Rousseau. Esse tipo de texto é importante ao modelamento do Romance de Formação na medida em que é uma “reação à necessidade burguesa de expressão individual” (MAAS, 2000, p. 67). A obra *Emílio ou Da Educação* (1792), do mesmo autor, também se revela importante por considerar que a educação deve respeitar a individualidade de cada ser humano, oferecendo-lhe cultura e meios para ser civilizado, formando-o enquanto um cidadão. É nesse contexto que se desenvolve a ideia de *perfectibilidade*, diretamente ligada ao processo de formação cultural.

Além de estabelecer relações com as autobiografias intelectuais, o *Bildungsroman* também se comunica com o romance picaresco, cuja origem é espanhola datada no século XVI. Em ambos os casos, os textos surgem em contextos históricos bastante peculiares e específicos. Além disso, apresenta-se o desenvolvimento de uma personagem (que não aperfeiçoou ainda suas potencialidades de espírito e intelecto). O delinear dessa formação ao longo da narrativa servirá para formar o leitor num determinado sentido. Entretanto, pode-se dizer, de modo geral, que

Enquanto o protagonista dos *Bildungsromane* alcança, segundo as definições tradicionais do gênero, um equilíbrio no fim de sua trajetória, um misto de “harmonia com liberdade”, o protagonista pícaro pode ascender sim a um estado mais elevado social ou economicamente, porém nunca pelo cultivo de suas qualidades pessoais, mas pela trapaça.

[...] O *Bildungsroman* representaria a trajetória de um indivíduo jovem, *bem-intencionado*, no fim da qual se poderia reconhecer um efetivo aperfeiçoamento do protagonista, no sentido de que ele alcança o desejável equilíbrio entre sua conformação interior e o mundo exterior das relações sociais. No caso do pícaro, esse *bom* caráter, essa *boa intenção* estariam ausentes (MAAS, 2000, p. 72-73, grifo da autora).

A literatura pietista, ou seja, aquela voltada para a conversão religiosa do sujeito e seu espírito comporta manifestações que dialogam com o *Bildungsroman*, pois, assim como acontece com os romances Picarescos e de Formação, ela também desenha a trajetória de aprendizagem da personagem, não necessariamente em direção ao conhecimento intelectual, mas sim o processo que vai da renúncia ao pecado à segurança advinda da certeza de salvação. Portanto,

[...] enquanto as autobiografias pietistas preocupam-se em narrar uma trajetória que se estende da perdição da alma em direção à sua salvação, a qual coincide com o isolamento social, as narrativas de formação representam um processo de desenvolvimento voltado para a sociedade, para o equilíbrio do indivíduo com o mundo exterior (MAAS, 2000, p. 76).

A influência dos textos pietistas no cenário literário alemão, bem como no delineamento conceitual do *Bildungsroman*, também pode ser percebida no romance *Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Nesse texto há um capítulo exclusivamente dedicado às “Confissões de uma Bela Alma” (Livro VI) no qual, por meio de uma espécie de diário ou conjunto de cartas, a tia da personagem Nathalie narra o seu processo de renúncia em relação aos apelos e necessidades mundanas. Aparentemente, essa narrativa coloca como se estivesse desconectada das outras partes do texto goethiano, contudo, ao final, o leitor perceberá que ela teve importância fundamental para a formação de Meister e, mais ainda, de Natalie, cujo pensamento é, em parte, reproduzido na citação abaixo:

[...] me parece absolutamente necessário formular e inculcar às crianças certas leis que dêem à sua vida certo amparo. Sim, quase poderia afirmar que é melhor equivocarse segundo as regras que se equivocar quando a arbitrariedade de nossa natureza nos deixa à deriva, e tal como vejo os homens, parece-me sempre restar em sua natureza um vazio que só uma lei categoricamente formulada pode preencher (GOETHE, 2012, p. 502).

Finalmente, é válido destacar mais um dos tipos de romance que foram importantes para o estabelecimento e solidificação do conceito de *Bildungsroman*: os de aventura e de viagens, principalmente o *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe (1660-1731),¹⁷ já que, na Alemanha do século XVIII, esse texto foi tão bem recebido pelo público que diversos outros escritos, em diálogo ou subversão, em relação ao modelo original, foram produzidos. O seu principal traço de ligação com o Romance de Formação, além de ser uma narrativa sobre uma personagem em seu caminho evolutivo, reside no fato de que nas duas manifestações existe a tentativa de construção identitária “individual para o burguês, capaz ao mesmo tempo de expressar os desejos de uma classe social [...] na fragmentada Alemanha de então” (MAAS, 2000, p. 78).

Depois de passadas em revista as origens e características do Romance de Formação, é pertinente salientar que, reafirmando ou modificando antigos modelos, como por exemplo, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o que todas as definições de *Bildungsroman* parecem ter em comum é a representação da formação de uma personagem, marcada por um caráter processual, no qual a figura central do texto anseia alcançar determinado estado de

¹⁷ Em seu livro *Mitos do individualismo moderno*, Ian Watt (1997, p. 176) considera o romance *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe como um exemplo de *Bildungsroman* do individualismo burguês. Watt acredita que nesta obra “não há lugar para a expressão do coletivo” e, além disso, através da trajetória de formação do protagonista, é possível perceber a afirmação de ideologias, próprias à Inglaterra do século XVIII, segundo as quais, o caráter, os saberes, as crenças, os valores, as condições sociais e econômicas do ser humano são desenvolvidos e aprimorados a partir dele mesmo, de suas necessidades, da vivência de suas próprias experiências.

equilíbrio, que, com base nos teóricos estudados, será chamado, neste trabalho, de *desejo de harmonia*.

2.3 A escrita de Alencar e o Romance de formação: um entrecruzamento possível?

É pertinente destacar que estabelecer possíveis relações entre a obra alencariana e o *Bildungsroman* não significa afirmar que todos os livros de Alencar devam ser estritamente considerados apenas como Romances de Formação, mas sim que traços de certo amadurecimento das personagens, a partir do contato com um elemento de um espaço exterior a elas, podem ser identificados, sendo desenvolvidos mais amplamente em *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*. Observemos a título de exemplo, alguns trechos de textos anteriores ou posteriores aos três *Perfis*. Abaixo, um excerto de *A Viúvinha* (1857)¹⁸:

Nos primeiros dias que se seguiram à catástrofe, Carolina ficou sepultada nessa letargia da dor, espécie de idiotismo pungente, em que se sofre, mas sem consciência do sofrimento.

[...] O tempo dissipou esse letargo. A consciência acordou e mediu todo o alcance da perda irreparável. Sentiu então a dor em toda a sua plenitude, e à profunda apatia sucedeu uma irritação violenta. O desespero penetrou muitas vezes e assolou esse coração jovem.

Mas a dor, a enfermidade da alma, como a febre, a enfermidade do corpo, quando não mata nos seus acessos, acalma-se. O sofrimento em Carolina, depois de a ter torturado muito, passou do estado agudo ao estado crônico.

[...] Começou a viver dentro do seu coração, com as reminiscências do seu amor, como uma sombra que sentava-se a seu lado, que lhe murmurava ao ouvido palavras sempre repetidas e sempre novas.

Sonhava no passado; diferente nisso das outras moças, que sonham no futuro.

Mas um coração de 15 anos é um tirano a que não há resistir; e Carolina não contara com ele.

Quando uma planta delicada nasce entre a sarça, muitas vezes o fogo queima-lhe a rama e o hastil; ela desaparece, mas não morre, que a raiz vive na terra; e às primeiras águas brota e pulula com toda a força de vegetação que incubara no tempo de sua mutilação.

O coração de Carolina fez como a planta. Apenas aberto, a desgraça o cerrara; mas veio a calma e ele tornou-se a abrir. A princípio bastou-lhe a saudade para enchê-lo; depois desejou mais, desejou tudo. Tinha sede de amor; e não se ama uma sombra.

[...] Entrou nos salões, porém com esse vestido preto, que devia lembrar-lhe a todo o momento a fatalidade que pesara sobre a sua existência.

Excitou a admiração geral pela sua beleza. Não houve talento, posição e riqueza que se não rojasse a seus pés. Sabiam vagamente a sua história; suspeitavam a virgindade sob aquela viuvez, e se lhe dava um toque de romantismo que inflamava a imaginação dos moços à moda.

Chamavam-na a *Viúvinha* (ALENCAR, 1959e, p. 283).

¹⁸ Segundo romance do autor cearense. Traz a narrativa de Carolina e Jorge; este, casa-se com a protagonista, mas diante da vergonha por um endividamento, simula o próprio suicídio, adota outro nome, a fim de resgatar a credibilidade e a honradez. Por sua vez, a jovem viúva, divide-se entre fechar o coração ao mundo e expor-se nos salões da sociedade fluminense. Como se espera na tradição dos romances folhetinescos, os conflitos do par se resolvem tão logo ele se reúne novamente.

A leitura geral dos romances alencarianos, em especial dos *romances urbanos*, dá a perceber que algumas temáticas e traços são exemplares na escrita do autor: sentimentos, paixões e questões amorosas são trazidos naturalmente, de maneira fluida e bem concatenados, ao lado de discussões sobre o fazer literário, a sociedade e os costumes de sua época; os trechos apresentativos e descritivos não se prestam apenas a evidenciar uma grandiloquência romântica, mas têm relação com as nuances e conflitos das personagens; além disso, algumas delas tendem a sofrer modificações a partir do contato com o par amoroso. Acredita-se que essas recorrências são possíveis devido à força persuasiva presente no discurso construído por Alencar, cuja linguagem não é empregada apenas para encantar o leitor, mas sim para, seduzindo-o, convencê-lo.

Nos trechos acima citados, já é possível perceber tal tendência: o sofrimento de Carolina é descrito com poeticidade imagética que oscila entre emoção e razão, corpo e alma, indivíduo e natureza, num continuum crescente, indicação das transformações de um ser que luta para ressurgir de uma atmosfera mortífera, esta não é apenas sugerida, mas construída numa mistura de dor e embate: “*sepultada nessa letargia de dor*”; “*idiotismo pungente*”; “*dor/plenitude/irritação*”; “*agudo/crônico*”; “*planta delicada/sarça*”. Tal como está composto, parece muito pouco provável que o leitor desacredite da magnitude da angústia de Carolina, ela é bastante visível, quase palpável, o legente é enredado e convencido pelo narrador que, não bastasse a habilidade para tratar de desenganos amorosos, de maneira veemente e verossímil, ainda insere entre eles, uma pequena referência ao literário: *o toque de romantismo*, associado à caracterização de Carolina, atrai os *moços da moda*. Parece irônico e sintomático o emprego das duas expressões sublinhadas: diante do império das aparências, das leituras superficiais, representados pelo que a protagonista deixa ver e não o que é, o romantismo se torna mero acessório de um jogo de conquista, e os observadores de Carolina, seus “leitores”, de atentos e profundos, tornam-se *moços da moda*. Assim, o narrador alencariano não apenas diz, mas constroi o potencial do seu dito sutilmente atrelado às personagens e situações.

É possível afirmar que *Cinco Minutos* (1856) e *A Viúvinha* (1857) sejam os primeiros esboços de produção literária alencariana levados a público. Tratam-se de textos de estreia de Alencar, que os chamava de *romancetes*, numa possível alusão à simplicidade e ao caráter experimental desses escritos, compostos sem grande sofisticação literária:

Ao findar o ano [1856], houve a ideia de oferecer aos assinantes da folha um mimo de festa. Saiu um romancete, meu primeiro livro, se é que tal nome cabe a um folheto de sessenta páginas.

Escrevi *Cinco Minutos* em meia dúzia de folhetins que iam saindo na folha dia por dia, e que foram tiradas em avulso sem nome do autor. A prontidão com que em geral antigos e novos assinantes reclamavam seu exemplar, e a procura de algumas pessoas que insistiam por comprar a brochura, somente destinada à distribuição gratuita entre os subscritores do jornal, foi a única, muda, mas real animação que recebeu essa primeira prova.

Bastou para sustentar minha natural perseverança. Tinha leitores espontâneos, não iludidos por falsos anúncios. Os mais pomposos elogios não valiam, e nunca valerão para mim, essa silenciosa manifestação, ainda mais sincera nos países como o nosso de opinião indolente.

[...] Logo depois do primeiro ensaio, veio *A Viuvinha*. Havia eu em época anterior começado este romancete, invertendo a ordem cronológica dos acontecimentos. Deliberei, porém, mudar de plano e abrir a cena com o princípio da ação (ALENCAR, 1959I, p.146, grifo do autor).

Em *Como e porque sou romancista*, comentando sobre o contexto de publicação desses dois livros, depreendem-se referências sutis à *função da obra literária* na época (entreter como “um mimo de festa”); *o tipo de leitores* que havia (alguns que apreciavam a obra em si, outros que não formavam juízos de valor a partir da leitura, mas sim de opiniões alheias e modismos) e, *o processo de composição literária*. Esses mesmos temas aparecerão mimetizados na urdidura dos três *Perfis de Mulher*, de modo que uma comunicação entre diversos textos alencarianos parece legível.

Nesse sentido, podem-se encontrar alguns elementos comuns aos romances urbanos do autor: a presença de referenciais que apontam para a sociedade; a descoberta e o despertar do amor; a interdição amorosa e certo desenvolvimento da personagem a partir dessa entrada ou passagem pelo seio social, de alguma maneira relacionada ao impedimento sentimental.

No caso de *A Viuvinha* há alusões à cidade do Rio de Janeiro, composta por algumas espécies de moradores: as pessoas simples – representadas pela mãe da protagonista, Carolina, cuja casa é habilmente descrita como pertencente à cidade, mas ainda em meio à natureza nas “lindas encostas do Morro de Santa Teresa” –; os capitalistas, negociantes e administradores, abrangidos pela figura de Almeida e dos jovens imaturos e ambiciosos, representados por Jorge da Silva. O “mundo” de Carolina se restringe ao seu lar (note-se que, mesmo localizada na cidade, a casa está num lugar, cujo ar é bucólico, belo, natural, tranquilo, em tese, distante de conflitos:

Se passasse há dez anos pela Praia da Glória, minha prima, antes que as novas ruas que se abriram tivessem dado um ar de cidade às lindas encostas do morro de Santa Teresa, veria de longe sorrir-lhe entre o arvoredo, na quebrada da montanha, uma casinha de quatro janelas com um pequeno jardim na frente.

Ao cair da tarde, havia de descobrir na última das janelas o vulto gracioso de uma menina que aí se conservava imóvel até seis horas, e que, retirando-se ligeiramente, vinha pela portinha do jardim encontrar-se com um moço que subia a ladeira, e oferecer-lhe modestamente a fronte, onde ele pousava um beijo de amor tão casto que parecia antes um beijo de pai (ALENCAR, 1959e, p. 231).

A natureza e a placidez são de tal forma dominantes que a habitação é quase totalmente oculta entre um arvoredo e uma montanha; tal é a sinergia entre a construção e a natureza que a casa ganha atributos humanos, símbolo máximo da comunhão entre os dois pólos: a casa *sorri* ao olhar do observador. Entretanto, o ambiente não pode ser totalmente idílico, dado o contato à miscigenação com a civilização; a quebra do pacto perfeito é realizada sutilmente, pelo tempo em curso, mistura de dois períodos do dia, e pela inserção de uma figura que está entre o sonho de amor e o brilho do espetáculo: a tarde cai e, às *seis horas*, – entre o fim do dia e o início da noite –, aparece *Jorge*.

O par troca castas carícias, o que faz com que se compreenda que eles são o casal protagonista e enamorado. Tudo aparentemente corre bem, o matrimônio está marcado e se realiza, porém apenas enquanto contrato social, espetáculo¹⁹, pois, por ter dissipado a fortuna de seu pai e não saldar antigas dívidas, não garantindo um amparo financeiro satisfatório à sua esposa, o jovem, atormentado pela consciência, dopa a amada, sem consumir o casamento, e simula o próprio suicídio.

A discrepância entre as realidades de ambos, a pureza, a proteção do lar (que seriam consagradas e consumadas por meio de um sacramento, uma união de almas) *versus* a ambição e as seduções sociais é sinalizada desde o início da narrativa, de modo que a apresentação romântica, grandiosa e poética, do ambiente e das personagens, não é apenas bela, a encantar o olhar dos leitores, mas se converte em um elemento de significação, ou, nas palavras de Gilberto Freyre (1962, p. 118), torna-se uma “crítica indireta a todo um sistema sócio-econômico”.²⁰

A morte de Jorge e a conseqüente tentativa de organização do luto transportam Carolina a outro mundo, distante do doméstico, belo e natural, o espaço social, onde imperam os papéis, as aparências, uma espécie de “espetáculo”, isto é, “tudo o que se oferece ao olhar”, ambientes nos quais impera o domínio da “arte da representação” (PAVIS, 1999, p. 141). Sua consciência procura mensurar o tamanho da catástrofe sofrida, ela vive do amor idealizado. Entretanto, como sua paixão e seu corpo, de certa maneira despertaram, mas não foram conhecidos em plenitude pela ausência de contato carnal, sacralizado pelo casamento – vide a

¹⁹ Usa-se aqui o termo “espetáculo” fazendo referência ao casamento enquanto exposição de um contrato social e não um sacramento, pois além de Jorge ter omitido os problemas de seu passado, não sendo inteiro e verdadeiro com sua esposa, não houve o contato carnal entre os noivos, existindo, pois, somente o simulacro de um rito, um espetáculo, portanto. Segundo o Catecismo da Igreja Católica (parágrafo 1627, p. 285, 2000): “[...] O consentimento consiste num ‘ato humano pelo qual os esposos se dão e se recebem mutuamente’: ‘Eu recebo-te por minha esposa. Eu recebo-te por meu esposo’. Este consentimento, que une os esposos entre si, tem a sua consumação no fato de os dois ‘se tornarem uma só carne’”.

²⁰ Em *Senhora* também há a apresentação dos ambientes como índice sinalizador da configuração das personagens.

adjetivação marcada por forte ambiguidade, que mistura pureza e sensualidade (*planta delicada, sarça, queima-lhe, fogo*) – ela se dirige à sociedade, para receber dela os aplausos, ser admirada, mas para isso assume um papel – é a *Viuvinha*:

[...] Entrou nos salões, porém com esse vestido preto, que devia lembrar-lhe a todo o momento a fatalidade que pesara sobre a sua existência. Excitou a admiração geral pela sua beleza. Não houve talento, posição e riqueza que se não rojasse a seus pés. Sabiam vagamente a sua história; suspeitavam a virgindade sob aquela viuvez, e se lhe dava um toque de romantismo que inflamava a imaginação dos moços à moda. Chamavam-na a *Viuvinha* (ALENCAR, 1959e, p. 283, grifo do autor).

Perceba-se que Carolina não é mais conhecida pelo nome, mas por uma designação dada pela sociedade, por uma voz coletiva, generalizada: [Eles/as] “Chamavam-na a *Viuvinha*”. Ela sofreu certa transformação emocional, assumindo uma máscara social, devido a um fator social, externo – a não concretização de sua união em nome do resgate da honra de Jorge. Ainda que o narrador não desenvolva de maneira mais profunda a (trans)formação psicológica de Carolina, ela já é indicada: em casa, um espaço particularizado, íntimo, é recolhida, sonhadora, voltada ao passado; nos salões, domínio público, aparece como bela, imponente, mas fria, vislumbrando um futuro sem perspectivas.

Sob emprego do diminutivo, em contraste com o uso do substantivo com letra maiúscula, podem ser lidos os seguintes sentidos: jovem viúva e, ao mesmo tempo, viúva virgem que, por ainda manter sua conotação de mistério não resolvido, seduz, encanta. Essa imagem criada que é, ao mesmo tempo, Carolina e seu papel social, ganha um título, como um nome próprio, a *Viuvinha*.

O título, adquirido pela personagem, após a pseudo-viuvez, é marcado não apenas nas atitudes da jovem, mas em seu corpo, através do uso de vestes negras. De acordo com Garcia (2011, p. 187), a moda e as vestimentas no século XIX não são meros objetos usados para cobrir a pele, mas sim, elementos que comunicam sobre a condição da mulher desse tempo, já que a indumentária feminina

[...] corresponde à necessidade da fantasia, do fetiche, e as mulheres mantinham-se enfeitadas como que recém saídas de um sonho. A moda e a referência de beleza, antes orientadas pela aristocracia, agora são de domínio burguês e serão moldadas sob o olhar da nova classe social, que deseja um corpo delicado, modelado e ansioso por novidades. Esse corpo afetado pelo comportamento romântico mergulha na introspecção e sofre de rompantes revelações de seus segredos por trás da aparência, que aflora pela roupa.

Portanto, no caso do romance de Alencar, o vestido preto, vai além da associação imediata ao luto, tornando-se símbolo do mistério, presentificado no corpo. A associação da

cor negra, remetendo à tristeza e recolhimento, somada à máscara social assumida por Carolina, dão ao seu corpo a conotação de algo que é, concomitantemente, mostrado, desejado e proibido, interdito, *um elemento encantatório* que não se revela por inteiro, não se deixa ver completamente. Assim, o vestido se torna uma espécie de “figurino” que sintetiza e integra as partes de uma mesma personagem: menina, mulher e máscara de uma “atriz”. O narrador afirma que a jovem se alimenta de “palavras sempre repetidas e sempre novas” e que o coração fechado pela desgraça tornou a se abrir. A figura feminina é colocada no limiar entre novo e antigo, vida e morte, passado e presente, fidelidade à memória de Jorge ou abertura a novas descobertas. O traje preto – correlato de morte num corpo pleno de vida – pode ser lido como um dos símbolos do dualismo da protagonista (ora moça, ora mulher) e de seu processo de modificação (ela se fortalece após a perda de Jorge, rejeita o mundo, ao mesmo tempo em que expõe uma máscara social):

Na menina gentil e graciosa encarnara a natureza a mulher com todo o luxo das formas elegantes, com toda a pureza das linhas harmoniosas.

A influência que o vestido preto devia exercer sobre essa organização ardente revelou-se logo. O vestido preto era o símbolo de uma decepção cruel; era a cinza de seu primeiro amor; era uma relíquia sagrada que respeitaria sempre. Enquanto ele a cobrisse parecia-lhe que nenhuma afeição penetraria o seu coração e iria profanar o santo culto que votava à imagem de seu marido.

[...] Assim, Carolina tornou-se *coquette*; ouvia todos os protestos de amor, mas para zombar deles; o seu espírito se interessava nessa comédia inocente de sala; a sua malícia representava um papel engenhoso; mas o coração foi mudo espectador.

Era quando voltava do baile, à noite na solidão do seu quarto, que o coração vivia ainda no passado, no meio das tristes recordações que despertavam quando o mundo dormia (ALENCAR, 1959e, p. 284, grifo do autor).

Em Carolina, a presença dessa dubiedade – que antes do contato com o meio social, atrelado ao ser amado (a saber: uma união socialmente legitimada pelo casamento que lhe conferiria o *status* de esposa e mãe), era menos visível –, dá indícios de um pouco de desenvolvimento interno da personagem, sob o qual Alencar esboçava as linhas pontilhadas de sua escrita.

Atente-se para o fato de que, após falar sobre os encantos da menina em sua posição de jovem viúva, o narrador afirma terem os atrativos da moça “um toque de *romantismo* que inflamava a *imaginação* dos moços à moda” (ALENCAR, 1959e, p. 283, grifo nosso). Assim, como já mencionado anteriormente, utilizando os próprios personagens, sutilmente, o narrador cita a estética a qual o romance pertence, esboçando os primeiros parâmetros composicionais utilizados pelo autor.

A ambiguidade de algumas personagens; o desenvolvimento destas, enquanto indivíduos afetados pelos fatores externos (no processo de busca pelo ser amado) e as

discussões sobre o fazer literário estão presentes em outros textos do autor e serão explorados de maneira mais ampla em *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*.

Em *A pata da Gazela* (1870), ainda que timidamente, também é possível perceber certo desenvolvimento e modificação interior de uma das personagens. A história do romance é bastante simples: Horácio, moço sedutor, cansado de suas conquistas, enamora-se por um pé, cuja dona é desconhecida. Procurando-a, conhece Amélia, personagem dividida entre os seus galanteios e o amor sincero de Leopoldo. Em dado momento, Horácio acredita ter descoberto uma deformidade na moça, abandonando-a e reiniciando as investidas, desta vez, para Laura, que se revela a verdadeira portadora da limitação. Leopoldo, que também cria ter visto a deficiência, aprende a amar Amélia, apreciando-lhe outros atributos; casam-se antes que Horácio, agora sozinho, possa tentar reverter o engano.

Assim como em *A Viuvinha*, a leitura do texto dá a perceber que Leopoldo esteve protegido no seio de uma família estável:

Com o animo repousado por essa convicção que nele se derramara, entrou Leopoldo em casa. Aí o esperava o isolamento em que se ia escoando sua vida, depois da perda de uma irmã a quem adorava.

Nessa irmã tinha ele resumido todas as afeições da família, prematuramente arrebatada à sua ternura; o amor filial, que não tivera tempo de expandir-se, a amizade de um irmão, seu companheiro de infância, todos esses sentimentos cortados em flor, ele os transportara para aquele ente querido, que era a imagem de sua mãe (ALENCAR, 1959a, p. 586).

Porém, como a morte lhe tira a irmã, a última representante desse núcleo, o jovem se torna entristecido, taciturno: “O moço parecia estar nessas condições: ele trajava luto pesado, não somente nas roupas negras, como na cor macilenta das faces nuas, e na mágoa que lhe escurecia a frente” (ALENCAR, 1959a, p. 574). Entretanto, apaixona-se, à primeira vista, por Amélia. Essa paixão leva-o a frequentar mais assiduamente a sociedade, em busca de conhecer e compreender melhor a moça, de uma harmonia em si mesmo, através da concretização de um amor verdadeiro. Nesse espaço, ele entra em contato com máscaras e falseamento e conhece Horácio, noivo de Amélia, um homem pouco profundo, extremamente ligado às aparências, cujos pensamentos e opiniões são exatamente o oposto dos seus:

—A política, dizia ele [Horácio], quando não dá em especulação, passa a mistificação. A ciência, se escapa de mania, torna-se uma gleba em que o sábio trabalha para o néscio. Literatura e arte são plágios; quem pode fazer poesia e romance ao vivo, não se dá ao trabalho de reproduzi-los; nem contempla estátuas, quem lhes admira os modelos animados e palpitantes. Com tais paradoxos, Horácio não achava emprego mais digno para a inteligência, do que a difícil ciência de consumir gradualmente a vida e atravessar sem fadiga e sem reflexão por este vale de lágrimas, em que todos peregrinamos (ALENCAR, 1959a, p. 583).

Sem intenção premeditada, Leopoldo descobre a suposta deficiência de Amélia e, afetado pelas cobranças e convenções sociais, que primam pelo superficialmente belo, instância representada pelos posicionamentos de Horácio, ele tem que passar pelo processo de desconstrução de um modelo “ideal” a fim de poder construir uma relação com a mulher “real”:

O aleijão excita geralmente uma invencível repugnância, repassada de terror. A aberração da forma humana abate o orgulho do bípede implume, fazendo-o descer abaixo do orangotango. Ao mesmo tempo, é ameaça viva a uma das mais caras aspirações do homem: a esperança de renascer em outra criatura, gerada de seu ser. Se a fatalidade pesar sobre a prole querida?

Imagine-se que dor era a do mancebo, quando via a deformidade surgir de repente para esmagar em seu coração a imagem da mulher amada, da virgem de seus castos sonhos?

O contraste sobretudo era terrível. Se Amélia fosse feia, o senão do pé não passara de um defeito; não quebraria a harmonia do todo. Mas Amélia era linda, e não somente linda; tinha a beleza regular, suave e pura que se pode chamar a melodia da forma. A desproporção grosseira de um membro tornava-se pois, nessa estátua perfeita, uma verdadeira monstruosidade. Era um berro no meio de uma sinfonia; era um disparate da natureza, uma superfetação do horrível no belo. Fazia lembrar os ídolos e fetiches do Oriente, onde a imaginação doentia do povo reúne em uma só imagem o símbolo dos maiores contrastes.

[...] – A estátua mutilada, que excita a admiração do mundo, não é a cópia integral da beleza que lhe servia de tipo, mas um fragmento apenas dessa cópia. A alma, que se extasia na contemplação desse fragmento, recompõe o ideal do artista.

Admira-se a Vênus de Milo, como se admira um esboço não acabado de Rafael; como se admira a pétala de uma rosa, arrancada da corola. Mas, fosse embora aquele primor de estatuária a reprodução exata de uma mulher, a mutilação respeita a beleza; o aleijão a deturpa. Se a mulher que se ama perdesse um pé, seria desgraçada; com um pé monstruoso, é mais do que desgraçada, é repulsiva (ALENCAR, 1959a, p. 611-613).

Note-se que os símbolos do embate são visíveis no texto e não se prestam apenas a definir qual seria a deficiência de Amélia, mas, ao tentar fazê-lo sem colocações definitivas, pintar a amplitude da angústia de Leopoldo. Eis mais um exemplo do poder persuasivo dos narradores de Alencar: o que seria objetivamente “um pé monstruoso” é colocado em segundo plano, importando mais os efeitos de uma imagem pré-concebida (ou da destruição de uma imagem perfeita) sobre o sujeito.

O narrador apresenta a deformidade sem conceituá-la, por meio, somente, de uma gama de adjetivos, cuja atmosfera de horror é crescente: *aleijão* > *aberração* > *desproporção grosseira* > *monstruosidade*. Essas imagens são potencializadas pela escolha lexical das percepções de Leopoldo em relação ao corpo observado; os termos selecionados podem ser associados ao campo semântico bélico: “excita uma *invencível* repugnância”, “*terror*”, “*abate* o orgulho”, “*ameaça* viva” Entre o objeto não precisamente definido e o sujeito angustiado, qualquer tentativa de encontrar um espaço estável, simétrico e ordenado, representado pelo

otimismo e a procriação, é colocada num patamar de futuro incerto, vide a construção condicional e as interrogações, através das quais o leitor é inquirido juntamente com Leopoldo, que *via* os seus sonhos esmagados, questionando *se* a “fatalidade” atingirá sua “*prole querida*”.

Sem eixos explicativos seguros, cria-se um clima, cuja ausência de certezas é retomada na e pela escrita, marcada pela presença de recursos que apontam para uma inconclusividade: conjunções condicionais (*se*); verbos no pretérito imperfeito (*era, via, fosse, tinha, tornava-se, fazia*), mais que perfeito (*passara*) e futuro do pretérito (*quebraria*). Nesse contexto, lê-se um exercício de luta entre o belo e o feio, o que é e o que poderia ser, por meio do qual a personagem reflete sobre seus preconceitos. Perceba-se que de condição, de possibilidade, passa-se às tentativas de autoconvencimento, de definição, expressas pelo uso de orações coordenadas (“*era um berro, era um disparate*”).

Através da reflexão de Leopoldo, o narrador apresenta uma discussão sobre os padrões de composição, o contraste entre o belo e o feio.²¹ Fala que Amélia tinha a “beleza regular, suave e pura que se pode chamar a melodia da forma”, entretanto, nessa compleição, “clássica” por natureza (a moça é chamada de “estátua perfeita”, comparada à Vênus de Milo), há também a presença de um elemento de diferenciação de negatividade, a fealdade: “[...] Era um berro no meio de uma sinfonia; era um disparate da natureza; uma superfetação do horrível no belo”. O embate da personagem masculina só acaba quando ela se deixa modificar pelo que está posto – a existência do binômio beleza *versus* feiúra – e ressignifica a mulher querida, amando-a tal como se lhe apresenta. Note-se que, agora, os tempos presente e pretérito estão demarcados de maneira mais linear, culminando em duas definições precisas (destacadas em itálico):

[...] essa abstração de minha existência para absorver-se noutra, era a atração moral e nada mais. Via, admirava, adorava na senhora uma coisa somente: sua alma. Não sabia, ainda hoje não sei, se a mulher que eu amo é bonita para os outros; sei que para mim é de uma beleza divina. Perdesse ela a graça e a formosura que aos outros seduz, para mim seria a mesma; eu havia de adorá-la com o mesmo ardor. *Sua alma é filha de Deus*, e como ele de uma magnificência imortal.
É uma estrela que não tem eclipse (ALENCAR, 1959a, p. 620).

²¹ Sobre a questão do corpo em Alencar, ainda que, por agora, não seja possível tecer uma discussão mais ampla, (que será feita no futuro), é interessante notar que, seguindo uma perspectiva própria ao seu tempo e sociedade – hoje questionável e não cabível –, o referencial, o “modelo” de beleza associado à castidade é o da mulher branca, vide Ceci. A mestiça, por exemplo, representada por Isabel (também personagem de *O Guarani*), remete à ambiguidade, á esperteza: ora aparece como casta, ora como sensual e ardilosa. Esse viés, de certa forma racista, do escritor poderia ser contextualizado e problematizado, em diversos espaços de discussão, não para inibir a leitura ou desmerecer o valor de Alencar, mas sim para, num trabalho comparativo, perceber, ao longo dos anos, o quanto dessa visão ainda permanece nas produções literárias atuais, discutindo-se as implicações das possíveis mudanças ou inalterações.

Assim, sob a modificação de pensamento de Leopoldo, sua “aprendizagem” em que padrões estáticos de beleza dão lugar a uma mistura de variantes, pode-se ler a premissa romântica de fusão de estéticas, de possibilidades, união entre grotesco e sublime num só corpo: “[...] tudo na criação não é humanamente *belo*, [...] o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz [...], o meio de ser gracioso é ser incompleto...” (HUGO, 2007, p. 27, grifo do autor). Dessa forma, a personagem se modifica e o leitor pode ser “educado”, “formado” por meio do contato com características da composição da obra.

O romance *Sonhos D’ouro* (1872) traz ao leitor, no ambiente da Tijuca, no Rio de Janeiro, o encontro amoroso entre Guida e Ricardo. Ela é a filha rica do Comendador Soares e ele, um bacharel em Direito que vai à capital do país para conseguir trabalhar e levantar dinheiro para honrar um compromisso. Os dois se veem pela primeira vez numa situação em que o jovem segura uma flor de cor amarela como o ouro, representando o sonho de Ricardo. A partir daí, esse será o símbolo do amor entre o casal e também das diferenças que separam os apaixonados, a discrepância social entre eles, impossibilitaria, a princípio, sua união.

Sob o embate entre riqueza e pobreza, dever e consciência há uma narrativa repleta de discussões sobre a aquisição, o poder do dinheiro, além do caráter mercantil do casamento, tema que será retomado e amplamente desenvolvido em *Senhora*. Apenas quando Guida e Ricardo se permitem entender um pouco mais do universo e das angústias do outro, e após o rapaz ser liberado do compromisso que tinha anteriormente, a harmonia entre ambos pode acontecer de maneira plena e satisfatória.

Alencar, no posfácio ao romance, intitulado *Os Sonhos D’ouro* (1872) afirma: “[...] Antes de tudo, não disse o autor que ia esboçar os seus personagens pelo prisma da vida íntima. Bem ao contrário, os apresenta ele a maior parte das vezes fora da intimidade da família, em passeio ou na convivência de pessoas estranhas” (ALENCAR, 1959z, p. 935).

Portanto, percebe-se que em *Sonhos D’ouro* assim como nos demais romances acima citados, as personagens são inseridas no meio social, podendo ser afetadas por ele. A protagonista, assim como Carolina e Leopoldo, também passa por modificações interiores ao conhecer Ricardo e, através dele, ter contato com impedimentos de ordem social e econômica para o matrimônio. Antes de entrar em contato com o rapaz, protegida em seu lar, a moça tinha uma existência tranquila, uma *educação inglesa*, marcada pela praticidade:

Guida dizia a verdade. Se já era moça na flor da beleza e da graça, tinha contudo a ingênua isenção da menina. Seu coração ainda estava em botão; seus pensamentos,

embora alguma vez se embalsassem nos sonhos azuis de um futuro risonho, eram em geral absorvidos pelo estudo, ou pelo prazer dos divertimentos inocentes. Não brincava mais com bonecas, é verdade; suas bonecas eram Edgard e Sofia, ou as flores de seu jardim. Mas também ninguém a via tomar ares melancólicos e atitudes pensativas, suspirar a cada instante, ou recitar poesias de amor, acentuando as frases apaixonadas do poeta. Em uma palavra, não era romântica. Tinha a suas amigas uma afeição sincera; mas não lhes emprestava a linguagem ardente, que afetam certas moças, e que faz supor, sob o pretexto da amizade, a expansão de algum amor oculto, ou pelo menos de um amor ideal criado pela imaginação. (ALENCAR, 1959gg, p. 772).

O narrador chega a elencar os lugares comuns do Romantismo – “ares melancólicos”, “atitudes pensativas”, “gestos afetados” –, para lançando um olhar crítico para as fontes de sua escrita, revisá-las através da personagem: Guida é verdadeira, sua constituição romântica é fruto de seu próprio crescimento enquanto ser e não simplesmente a incorporação de gestos e atitudes superficiais à moda do Romantismo. Atente-se, no trecho abaixo, que o ideal de pureza e a beleza feminina não é descrito diretamente, através de uma pseudo-reflexão ou melancolia forçadas, mas sim apresentado sutilmente, por meio de elementos da natureza – “astro”, “oceano” –, que representam a presença do material, retomado pelo substantivo “ambição”; – “vagas”, “tempestade” –, e do espírito que se sobressai – “celeste”, “esplendor”, “limpidez”:

[Guida] Assim permanecia estranha à luta de que era objeto. Sua alma pura plainava como astro sobre as vagas que a ambição ou o amor sublevavam naqueles corações. As bonanças como as tempestades, desse oceano, se eram produzidas por sua influência celeste, não a atingiam: ela brilhava sempre com o mesmo esplendor e a mesma limpidez (ALENCAR, 1959gg, p. 771).

Depois da convivência com Ricardo, ela passa a melhor observar-se a si e ao ambiente que a cerca, passando a usar habilmente os elementos do seu contexto para conquistar o homem que ama:

Tinha um vestido branco de extrema simplicidade, fitas no cinto e no cabelo, botinas de duraque preto e uma gargantilha de veludo da mesma cor, com um medalhão de jaspe. Era de jaspe também a pulseira, ofuscada pela alvura do braço mimoso, que surgia dos folhos da manga, como uma magnólia entre frocos de neve. Só no andar se revelava a deusa, disfarçada com esse traje modesto e comum. Apenas assomou na porta da sala, todos os olhares se fitaram nela, e a alma de cada um de seus apaixonados desdobrou-se sobre o tapete, para ter o sumo gozo de ser pisada por aquele passo airoso, que se desenvolvia como a ascensão de um astro. [...] Guida conseguira, portanto realizar seu pensamento. Achando em suas recordações a imagem de Ricardo, como a de um moço pobre e de caráter austero, compreendeu, com a admirável intuição da sensibilidade feminina, que o meio de atrair essa alma não era decerto a ostentação de sua formosura e opulência: ao contrário, por esse modo aumentaria a repugnância que levava o advogado a declinar o primeiro convite, e sem dúvida o afastaria de sua casa. Era preciso não magoar o pudor da pobreza, não irritar as suscetibilidades de um espírito severo, para conciliar sua benevolência e obter sua estima. Bem quisera Guida eliminar em torno dela, da casa, das salas, do jantar, dos convidados, o

aparato da riqueza a que estava habituada; mas, não sendo isso possível, desejou ao menos que *sua pessoa fosse um protesto contra o luxo que a cercava*, e uma delicada fineza ao hóspede esperado (ALENCAR, 1959gg, p. 788-789, grifo nosso).

Tão grande é a consciência de Guida sobre a forma como o amor por Ricardo a afetou que utiliza os signos da extrema simplicidade, que lembram a pobreza de seu amado para atraí-lo para si: o branco, representante da pureza e esplendor de Guida (e sua riqueza), é colocado ao lado do preto, símbolo da austeridade e do mundo de privações ao qual Ricardo pertence. Tal oposição é bem demarcada e proposital: as botinas são de “*duraque preto*”, tecido resistente, simples e rústico; o pescoço e os braços portam joias de jaspe, mineral variante do quartzo, bastante opaco.

Há, pois, os correlatos de uma aspereza e escuridão que contrastam com a brancura, límpida, intensa, luminosa, e a exuberância que provêm da moça: o braço é alvíssimo como uma magnólia que se destaca na neve – duas imagens de rara beleza natural em que o branco impera. Colocados desta forma, o austero em luta com o brilhante, o claro, os recursos visuais se convertem em algo que vai além do embelezamento romântico: tornando-se símbolos do atual horizonte de Ricardo (a segura, as limitações econômicas) e do que ele deseja (o amor supremo, puro, aparentemente inacessível, mas que será conquistado, pois, na narrativa, assim como nos trajes de Guida, a luz se sobressairá à escuridão).

Note-se que os contrastes entre celeste e terreno ainda existem, mas, desta vez, inscritos no próprio corpo da moça, utilizado como um elemento “cênico” de comunicação direta com o outro, através das roupas e dos adereços que ela porta, como uma espécie de figurino que, no contexto do romance, torna-se “[...] ao mesmo tempo significante (pura materialidade) e significado (*elemento integrado a um sistema de sentido*) (PAVIS, 2010, p. 164, grifo nosso). Tal como Carolina, Guida também assume um papel, mas nesse caso, o inverso da opulência.

Para que isso acontecesse, ela precisou passar por um processo de amadurecimento de si mesma, o despertar da consciência a partir do outro e em direção a ele. Assim, por meio de um fator social – a pobreza enquanto empecilho à união entre classes sociais diferentes –, a personagem evolui em busca de seu desejo pela plenitude, que no caso é a concretização do amor e a chegada ao casamento, os sonhos d’ouro ou a “aceitação de um papel social que já de antemão lhe tinha sido destinado, como o de esposa e mãe” (PINTO, 1990, p. 17):

– Será isso o amor? Perguntou a si mesma.

E entrando de novo em si, penetrando nos refolhos d’alma, sentindo vibrarem novas cordas no seu coração, e derramar-se no íntimo uma luz que nunca até aquele dia resplandecera em seus sonhos de menina e moça, Guida compreendeu que era realmente amor, essa agitação indefinível que perturbara sua vida serena e tranquila.

A alegria inefável, o júbilo que teve, não os podem conceber aqueles que nunca duvidaram de si, nem jamais em horas de desânimo se tiveram por deserdados do coração. Parecia à moça que outra vida, não essa de flor ou de passarinho que vivera, mas a da poesia e da paixão, a vida da mulher, acabava de surgir para ela naquele instante (ALENCAR, 1959gg, p. 900).

Nos “bastidores” desse processo de transformação, desnudam-se os elementos da composição do texto, bem como questões sobre a veneração à história e à nacionalidade brasileiras:

- Este ponto indica o lugar onde Guilherme Tell atirou. Aqui ele pronunciou aquela palavra que foi o primeiro grito de liberdade de sua pátria.
- É então o Ipiranga da Suíça? disse Guida sorrindo.
- Justamente; mas o nosso Ipiranga não tem uma fonte. Nem sequer uma lápida, que comemore o dia 7 de Setembro. Bajulam-se os reis e os grandes; mas não se honra a nação. Quando eu for deputado, hei de advogar esta causa, que é a dos brios nacionais (ALENCAR, 1959gg, p. 780).

Em *Encarnação*, último romance do escritor cearense, publicado postumamente, em 1893, também é possível ler a transformação da protagonista Amália em nome da busca pela vivência da plenitude amorosa. Essa jovem, inicialmente, possui uma personalidade marcada pelo bom humor e por certo ceticismo, em relação aos assuntos do coração, tudo o que conhece a esse respeito é posto sob a égide da razão, e não da experiência; esta informação não é apenas sugerida pelo narrador, mas construída textualmente, evidenciando, uma vez mais a capacidade persuasiva de Alencar.

Na citação abaixo, por exemplo, ambos os expedientes são rigidamente separados; o viés do conhecimento é marcado por verbos e expressões que denotam precisão, objetividade (*lido, sabia, achava, sumamente ridículos*). O sentir, por sua vez, aparece em menor frequência, associado à comparações e reduplicações inferiorizadas:

Amália tinha muitas vezes lido em romances uns lirismos de amor semelhantes àquele bafejo da flor; e sabia que nos bailes e na vida real eles eram freqüentemente copiados e até exagerados pelos noivos. Todo esse formulário poético do namoro, ela o achava sumamente ridículo; e sempre que o apanhava em flagrante, o havia aplaudido com uma risada gostosa, como um lance de comédia (ALENCAR, 1959o, p. 1247).

Entretanto, modifica sua maneira de pensar e atitudes quando, numa partida familiar, ouve a narração da curiosa história de Hermano, misterioso vizinho da jovem, a partir da perspectiva de um amigo daquele. Contou-se que o homem é viúvo e, pelo amor devotado à primeira esposa, tornou-se recluso e ensimesmado.

O mistério que envolve Hermano e os traços de sua devoção por sua esposa Julieta fazem com que Amália, aos poucos, apaixone-se por ele, adquirindo características que antes considerava como risíveis e pouco profundas:

O gênio faceiro e jovial de Amália mudou completamente. A moça tornou-se pensativa: tinha longas horas de cisma e melancolia, ela que dantes não sabia senão rir e brincar.

Algumas vezes já se esquivava de freqüentar a sociedade, que então fora para ela uma necessidade. Inventava pretextos para recusar os convites: e ficava em casa solitária, distraída, vagas contemplações.

Passava noites inteiras, recostada à sua janela com os olhos fitos, o seio palpitante, tão alheia de si que não ouvia a voz da mãe a chamá-la, e tão presente aos seus pensamentos que estremeia e sobressaltava-se a cada instante sem causa aparente. (ALENCAR, 1959o, p. 1264).

Assim, mais uma vez, através da busca pela plenitude por meio do contato com o outro amado, a personagem de certa forma evolui, amadurece, passando de menina à jovem resoluto, com objetivos bem especificados, de tal maneira que, depois de casada com Hermano, a jovem deliberadamente decide *encarnar*, assumir o papel de Julieta para, com isso, tentar resgatar o marido de sua obsessão. Embora o percurso de amadurecimento de Amália não seja desenvolvido de maneira mais consistente, pode-se afirmar que existe e, através dele, forma-se a personagem e o leitor que pode ter acesso às referências românticas que compuseram as personagens. Logo, o romance merece ser lido não por um prisma inferiorizado, mas como parte de um conjunto de escritos que se propuseram a pensar sobre a tentativa de definição de uma literatura tipicamente brasileira, que incorpora fontes, adaptando-as às necessidades específicas.

No caso de *Encarnação*, há constantes alusões à ópera *Lucia de Lammermoor* (1835), de Gaetano Donizetti, baseada no romance *A noiva de Lammermoor* (1819)²², de Walter Scott, obras que evocam as origens do Romantismo e são recuperadas e revisitadas por Alencar, através de novas perspectivas trazidas por suas personagens: a delicadeza e sofrimentos passivos de Lucia dão lugar à busca e dinamismo de Amália. Esse movimento de revisão e reaproveitamento de fontes parece fazer parte do mecanismo de escrita do autor, na medida em que considera a palavra enquanto mecanismo de múltiplas possibilidades de combinação e expansão, um “instrumento, um cinzel, um *crayon*²³ que traça mil arabescos,

²² O romance de Walter Scott se passa num ambiente sombrio das montanhas escocesas, que em muito lembra os castelos medievais. Lúcia, moça frágil e sonhadora, apaixona-se por Edgardo, que considera ser sua alma gêmea, mas por serem de famílias inimigas, mediante mentiras, tramadas pelo irmão, é obrigada a casar com outro. Ao descobrir o engano, não podendo mais se unir a Edgardo, mata o marido, na noite de núpcias, enlouquece e morre. As ações das personagens também lembram os códigos – pureza, inacessibilidade feminina, honra –, próprios ao universo medieval.

²³ Lápis.

que desenha baixos-relevos e tece mil harmonias de sons e de formas”.²⁴ (ALENCAR, 1959f, p. 778).

Apresentados certos traços comuns em alguns dos romances urbanos alencarianos, optou-se pela análise dos três *Perfis de Mulher* por uma questão de recorte metodológico necessário à pesquisa e pela observação de que o processo de modelação da personagem, a partir dos fatores sociais é bastante visível nesses romances.

Some-se a isso, o fato de tanto em um quanto o outro caso, ser apresentada no texto, uma face da sociedade no qual está inserido, destacando-se em Alencar a preocupação quanto à composição textual, bem como com a formação de uma identidade literária brasileira. Assim, sob o percurso de aprendizagem das heroínas, o leitor é formado, no que tange ao conhecimento dos artifícios narrativos, cuja disposição problematiza os bastidores do ato de compor o texto. Portanto, reexaminar a “peregrinação literária” alencariana significaria, indo além dos estereótipos a ele imputados, compreender um pouco melhor as artimanhas sedutoras de sua escrita, aprendendo com seus contares eternos, redescobrimo e recompondo as linhas pontilhadas de sua arte... Será, então, que ele está tão velho assim ou fomos nós que lhe impusemos o manto de uma falsa vetustez?

2.4 Entre atração e repulsa: O Alencar (re)lido por uma parcela do público e da crítica

No texto ‘*Iracema*’, por José de Alencar, publicado no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, em 23 de janeiro de 1866, comentando a recente publicação de *Iracema* (1865), Machado de Assis declara, acerca da longevidade do romance:

[...] Tal é o livro do Sr. José de Alencar, fruto do estudo e da meditação, escrito com sentimento e consciência. Quem o ler uma vez, voltará muitas mais a ele, para ouvir em linguagem animada e sentida, a história melancólica da *virgem dos lábios de mel*. Há de viver este livro, tem em si as forças que resistem ao tempo, e dão plena fiança do futuro. É também um modelo para o cultivo da poesia americana, que, mercê de Deus, há de avigorar-se com obras de tão superior quilate (ASSIS, 1959, p. 230, grifo do autor).

O autor de *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e tantas outras importantes obras da literatura brasileira, utilizando o aparato crítico disponível em sua época, examina a lenda indianista alencariana e confia na sua perenidade, devido à consistência presente em sua composição, considerando-a como parâmetro para outras obras. Acredita-se que o raciocínio de Machado de Assis seja pertinente não apenas no que tange à *Iracema*, mas

²⁴ *Ao correr da pena* – Crônica de 13 de Maio de 1865.

à obra de Alencar de maneira geral. Com o passar do tempo, desde a publicação de seus romances, o escritor tornou-se de tão popular que inúmeras releituras e adaptações de seus livros têm sido feitas: há desde uma ópera, a filmes, telenovelas, quadrinhos e romances que dialogam com os escritos alencarianos²⁵.

Se o processo de adaptação pode, ainda que minimamente, ser compreendido como “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30, grifo da autora), parece pertinente afirmar que o ato de adaptar, dialogar, reescrever uma obra faz com que, ao se estabelecer um contato com o texto primeiro, ele não seja esquecido, mas sim renovado, revivido, de modo que os leitores podem vir a ter contato com diversas manifestações a partir de um livro aparentemente (apenas) clássico e antigo; essa intersecção entre expressões artísticas provavelmente poderá contribuir para a formação intelectual e cultural do leitor, cujo conjunto de conhecimentos se tornaria, portanto, “uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações” (CALVINO, 2003, p. 138).

Dada a extensão do número de escritos de José de Alencar neste trabalho não se propõe levantar cada uma das adaptações/ intertextualidades tecidas a partir de seus romances. Entretanto, à guisa de exemplo, citam-se algumas expressões a fim de ilustrar que, mesmo sendo um escritor de sua época, sua escrita tem “em si as forças que resistem ao tempo”, não o deixando ser totalmente esquecido.

²⁵ A título de informação, citam-se algumas adaptações que envolvem os chamados *Perfis de Mulher*: A adaptação mais famosa de *Senhora* para o cinema é de 1976, no filme homônimo, dirigido por Geraldo Vietri. Por sua vez, para a televisão houve três – as novelas *O preço de um homem*, de 1971, escrita por Ody Fraga e dirigida por Henrique Martins, exibida na Rede Tupi; *Senhora*, de 1975, dirigida por Gilberto Braga, levada ao público pela rede globo, e *Essas mulheres* (2005), produção da Rede Record de Televisão, cuja autoria é de Marcílio Moraes e Roseane Lima, com colaboração de Bosco Brasil e Cristianne Fridman, direção de Fábio Junqueira, João Camargo e Flávio Colatrello Júnior – esta última telenovela, além de trazer personagens do terceiro *Perfil*, também deu vida a figuras do romance *Lucíola* e *Diva*, cujas histórias são adaptadas e modificadas de acordo com as necessidades da trama televisiva, mantendo-se, entretanto, algumas das principais energias motrizes do estilo alencariano nos livros – a força e o caráter misterioso dos *Perfis* femininos. Além de aparecer em *Essas Mulheres*, *Lucíola* também ganhou outras adaptações, para a televisão, no programa global *Terça Nobre* (1993), escrito por Geraldo Carneiro, com direção de Roberto Talma, e para o cinema em *Lucíola, o anjo pecador*, de 1975, longa-metragem escrito e dirigido por Alfredo Sternheim. Em 2016, o primeiro *Perfil de Mulher* foi recontado em forma de cordel pelo cordelista Marco Haurélio, com ilustrações de Luís Matuto. Ressalto aqui a beleza e o apuro artístico deste trabalho: embora apenas baseado na obra de Alencar, percebem-se toques sutis, o “ar” de sua linguagem romântica peculiar.

A revista mensal *Edição Maravilhosa*, da Editora Brasil América (Ebal), em publicações específicas para o público adulto, quadrinizou, diversos romances alencarianos – como *O Guarani*, *Iracema*, *O tronco do ipê*, *Ubirajara*, *O gaúcho*, *O sertanejo* e *Senhora* –, colocando, nos espaços correspondentes às falas dos personagens, trechos dos romances. Fica clara a intenção de incentivar a leitura dos textos-fonte, pois ao final de cada narrativa gráfica, escreve-se: “As adaptações de romances ou obras clássicas para a EDIÇÃO MARAVILHOSA são apenas ‘um aperitivo’, um deleite para o leitor. Se você gostou, procure ler o próprio livro, adquirindo-o em qualquer livraria. E organize a sua biblioteca – que uma boa biblioteca é sinal de cultura e bom gosto” (AIZEN, 1956, p. 48).

Il Guarany (1870), ópera em quatro atos, composta por Antonio Carlos Gomes (1836-1896), com libreto de Antonio Scalvini (1834-1881) e Carlo d’Ormeville (1840-1924), foi desenvolvida a partir do argumento do romance *O Guarani* (1857). Embora a história tenha alguns pontos diferentes (o que foi criticado pelo próprio José de Alencar)²⁶, a transposição do texto escrito para o texto operístico tanto trouxe notoriedade para o trabalho de Carlos Gomes quanto celebrizou ainda mais o texto alencariano. Sobre o processo de adaptação e a intercomunicação entre as duas obras, Silva (2007, p. 127, grifo do autor) comenta:

Se o libreto possui distorções na adaptação do romance para a ópera, estas certamente colaboram mais para a *mise-en-scène* do palco operístico. Afinal, muitos efeitos cênicos foram “criados” para que *Il Guarany* pudesse ter uma dinâmica própria na ação teatral. Por isso, acredito que as distorções – pontos coincidentes ou dessemelhantes – dentro de um patamar de segurança que mantenham vivas as características originais da obra matriz, tendem a enriquecer a forma de expressão artística na qual a segunda obra relê, ampliando, reduzindo e/ou reconstruindo a primeira. Acedo à tese de que a transposição do romance alencariano para o libreto de *Il Guarany* venha a acrescentar novos fatos e é impossível que num trabalho dessa monta sejam conservados todos os elementos originais da obra primeira. Importa que as subcategorias miméticas [...] se mantiveram, no libreto, aproximadas às do romance alencariano. A correlação entre as duas formas de expressão artística dá-se não tanto pelo movimento de aproximação ou de afastamento, mas também pelo que a obra *Il Guarany* incorporou do fio condutor do romance *O Guarani* (SILVA, 2007, p. 127, grifo do autor).

Dessa forma, a estreita relação entre as duas obras faz com que, por vias do texto adaptado, o leitor possa ter a oportunidade de (re)ler o texto fonte sob uma perspectiva renovadora, atualizada, pois, mesmo que haja distinções entre os escritos, característica natural em qualquer adaptação, há pontos de comunicação entre eles. Sem adentrar no universo morfológico da música por falta de conhecimentos suficientes, aponta-se, como simples exemplo, semelhanças entre as duas produções – a idealização da figura de Cecília, construída sob os moldes tipicamente românticos de uma “beleza ideal, platônica” (VIZZIOLI, 2005 p.150) e a fidelidade amorosa de Peri. No primeiro caso, tanto no texto romanescos quanto no operístico se destacam a beleza, a pureza de sentimentos e referências à natureza, evidenciando a jovialidade de Cecília:

Esta moça era Cecília.

²⁶ “O Carlos Gomes fez do meu *Guarani* uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobrezinha da Ceci a cantar duetos com o cacique dos aimorés, que lhe oferece o trono de sua tribo, e fazendo Peri jactar-se de ser o leão das nossas matas. Desculpo-lhe, porém, tudo, porque daqui a tempos, talvez por causa das suas espontâneas e inspiradas harmonias, não poucos hão de ler esse livro, senão relê-lo – e maior favor não pode merecer um autor” (ALENCAR apud LIRA NETO, 2006, p. 304). O trecho se encontra originalmente nas *Reminiscências* de José de Alencar, publicadas em 1908, entretanto, esse texto não foi encontrado, infelizmente, pela autora deste trabalho.

O que passava nesse momento em seu espírito infantil é impossível descrever; o corpo cedendo à languidez que produz uma tarde calma, deixava que a imaginação corresse livre.

Os sopros tépidos da brisa que vinham impregnados dos perfumes das madressilvas, e das açucenas agrestes, ainda excitavam mais esse enlevo e bafejavam talvez nessa alma inocente algum pensamento indefinido, algum desses mitos de um coração de moça aos dezoito anos.

Ela sonhava que uma das nuvens brancas que passavam pelo céu anilado, rogando a ponta dos rochedos se abria de repente; e um homem vinha cair a seus pés tímido e suplicante.

Sonhava que corava; e um rubor vivo acendia o rosado de suas faces; mas a pouco e pouco esse casto enleio ia se desvanecendo, e acabava num gracioso sorriso que sua alma vinha pousar nos lábios.

Com o seio palpitante, toda trêmula e ao mesmo tempo contente e feliz, abria os olhos; mas voltava-os com desgosto, porque, em vez do lindo cavalheiro que ela sonhara, via a seus pés um selvagem (ALENCAR, 1959w, p. 54).

CECÍLIA – Gentile di cuore, leggiadra di viso,
Ho dolce l'affetto, ho vago il sorriso ;
Di dolce contento lo sguardo mi brilla,
Se in volto gli leggo d'amor la favilla;
Per lui solo affido sull'ali del venti
Il suon lusinghier dei garruli accenti!²⁷

Em relação aos sentimentos de Peri, uma mistura de grandeza, força, amor e servidão, as obras também se comunicam entre si:

Em Peri o sentimento era um culto, espécie de idolatria fanática, na qual não entrava um só pensamento de egoísmo; amava Cecília não para sentir um prazer ou ter uma satisfação, mas para dedicar-se inteiramente a ela, para cumprir o menor dos seus desejos, para evitar que a moça tivesse um pensamento que não fosse imediatamente uma realidade.

Ao contrário dos outros ele não estava ali, nem por um ciúme inquieto, nem por uma esperança risonha; arrostava a morte unicamente para ver se Cecília estava contente, feliz e alegre; se não desejava alguma coisa que ele adivinharia no seu rosto, e iria buscar nessa mesma noite, nesse mesmo instante.

Assim o amor se transformava tão completamente nessas organizações, que apresentava três sentimentos bem distintos; um era uma loucura, o outro uma paixão, o último uma religião.

Loredano desejava; Álvaro amava; Peri adorava. O aventureiro daria a vida para gozar; o cavalheiro arrostaria a morte para merecer um olhar; o selvagem se mataria, se preciso fosse, só para fazer Cecília sorrir (ALENCAR, 1959w, p. 7).

PERY – Son giunto in tempo! Qual celata serpe,
Strisciandomi fra i dumi e fra le spine
Io li prevenni e guadagnai la via.
Grazie al fato ne rendo. Il torvo sguardo
Dello spagnuolo, ed il parlar sommesso
Son le prove d'un turpe tradimento!

²⁷ *Il Guarany* (Ato I, p.22). Traduz-se:

« Gentil de coração, de rosto gracioso
O meu afeto é doce e formoso é o meu sorriso;
O meu olhar brilha de doce contentamento,
Se no seu rosto vejo a centelha do amor;
Somente para ele entrego, nas asas dos ventos,
O som afável dos tons eloquentes! ». Informações mais detalhadas sobre a tradução do texto constam nas

Ma più de tutto um presentir arcano
 Or mi tormenta. Vanne, Ezzo mi grida,
 Non più frappor dimora,
 Vola in soccorso della tua signora!
 Vanto io pur superba cuna
 Sempre bela fra Il perigli,
 Se figliuoul dalla fortuna
 Mi chiamar del solo Il figli,
 Se mio padre le sue frecce
 Nel moriré me lasciò.
 Ma ti vidi, o vergin bella,
 E il león della foresta
 Il tuo schiavo diventò! [...] ²⁸

Ao fazer uma breve comparação entre as duas manifestações artísticas, percebe-se que há linhas de força que se intercomunicam, a eloquência descritiva alencariana é transformada em lirismo musical por Carlos Gomes. Para Silva (2007, p. 129, grifo do autor):

Um personagem de ópera, por ser na sua origem criatura literária, deve ser observado com duplo aspecto de estruturação de *persona*. Originalmente, é um personagem virtual que emerge de um tecido literário e ainda é personagem literário no libreto. Depois, pela colaboração da música, especificamente na ópera, torna-se personagem vivo. Desse modo, todos os personagens de ópera possuem dupla natureza artística e em *Il Guarany* essa dupla natureza artística permanece. Comparando o Peri alencariano com o Peri operístico, aquele é personagem literário ao mesmo tempo em que já é músico/teatral. [...] ambos se fundem na trajetória mimética de representação...

Assim, estabelecendo uma relação com o romance por meio da música ou vice e versa, o leitor/espectador, por meio de sua interpretação e seus juízos de valor sobre os textos, é capaz de dar continuidade a eles na medida em que “o discurso sobre a obra não é um simples acessório, destinado a favorecer sua apreensão e sua apreciação, mas um momento de

²⁸ Il Guarany (Ato II, p. 29). A tradução é:
 “Cheguei a tempo! Como uma serpente oculta,
 Rastejando entre os arbustos e os espinhos
 Eu os preveni e ganhei terreno
 Dou graças à sorte. O olhar torvo
 Do espanhol, e o falar submisso
 São provas de uma torpe traição!
 Porém, mais do que tudo, um pressentimento misterioso
 Agora me atormenta. Vá, ele me grita, não prolongues a demora,
 Voa em socorro da tua senhora!
 Vanglorio-me do meu braço soberbo
 Sempre forte nos perigos,
 Já que os filhos do sol me chamam
 De filho da sorte,
 E o meu pai as suas flechas
 Deixou-me ao morrer.
 Mas eu te vi, ó bela virgem,
 E o leão da floresta
 Teu escravo se tornou! [...]”.

produção da obra, de seu sentido e de seu valor” (BORDIEU apud COMPAGNON, 2012, p. 218).

Saindo do terreno operístico e voltando ao espaço romanesco, o livro *Semíramis* (2014), da escritora cearense Ana Miranda é um texto que recupera, por meio da ficcionalização da figura empírica de Alencar, traços de sua biografia e obra. O livro, com forte tom memorialístico, começa *in ultima res*, com um diálogo, cujo interlocutor só aparecerá às últimas páginas do romance:

Sim, sou irmã de dona Semíramis, eu lhe respondi. Ele me conhecia de nome, Semíramis falava muito na irmãzinha que tanto amava. Quem era aquele homem diante de mim, ali no mesmo Alagadiço Novo, e por que falava em Semíramis, nada me ocorria que explicasse. Mas sempre que alguém está no lugar certo, onde não deveria estar, no momento adequado, inesperadamente ali, e não em outro lugar, na matemática das presenças e ausências, esse alguém foi escolhido por tais maquinações que nem suspeitamos nem imaginamos haver, e onde são fabricados, e quais seus intentos, e o que haverá em seguida. [...] Não sabemos o que mais exerce influência em nosso futuro, que fatos jornalheiros se transformam em mistérios. Mas sei o que é conviver com o mistério: uma brincadeira, dois enganos e três minutos de ilusão (MIRANDA, 2014, p. 9).

Essa fala, que anuncia um jogo de ambiguidades na narrativa, longe de definições precisas, será o catalisador da trama, a partir dela os leitores conhecerão a história ficcional de Iriana e Semíramis, duas irmãs que vivem no Crato, região do Ceará e cuja família é muito próxima do clã de Dona Bárbara de Alencar, avó do escritor. As jovens têm temperamentos opostos: Semíramis, nome que retoma expressamente a rainha que fundou a Babilônia e seus jardins suspensos, é solar, celeste, extrovertida e, sobretudo, enigmática, todos são ofuscados por sua beleza e mistério:

[...] Tão travessa que eu não conseguia ralar com ela para ter modos. Semíramis estava segura, conhecia o meu espírito indagador, mas também o meu consciencioso e minha força de vontade. Nunca fui capaz de descumprir uma promessa, ignorando *os súbitos desenlaces que às vezes fazem o efeito de uma guilhotina*.²⁹ Vovô dizia que a palavra era uma arma, mas para ter força devia ser venerada, sagrada, cunhada em verdades, com o escrúpulo da exatidão. Eu mesma acho que fui construída com as palavras do meu avô, misturadas às de vovó, forjaram com suas frases a minha mente [...]. Semíramis foi feita de palavras escritas por uma pena que *desce do seio das nuvens, pura fresca e suave como uma odalisca que roçando as alvas roupagens de seu leito resvala de seu divã de veludo sobre o macio tapete da Pérsia* [...]. Eu era capaz de morrer para não me desdizer (MIRANDA, 2014, p. 17, grifo da autora).

²⁹ Um recurso interessante permeia o romance de Ana Miranda: a narrativa de Iriana contém frases retiradas das obras de José de Alencar (postas em itálico), numa espécie de fusão de vozes. Os excertos acima são provenientes de *Como e porque sou romancista* (1959f, p. 147) e *Ao correr da pena* (crônica de 27 de maio de 1855) respectivamente. No caso do segundo trecho o tempo do verbo *descer* foi modificado para se harmonizar à fala de Iriana, entretanto, o texto não deixa de ser alencariano. Compare-se:

“[...] *desceu do seio das nuvens, pura, fresca e suave como uma odalisca, que, roçando as alvas roupagens de seu leito, resvala do seu divã de veludo sobre o macio tapete da Pérsia*” (1959f, p. 789)

Esfinge, deusa, alada, rainha da Ásia, Vênus, Afrodite, Semíramis nos enfeitiçava. As feiticeiras, dizia o Padre Simeão, parecia que descrevendo Semíramis, eram de extrema beleza, olhar vertiginoso, mulheres que usavam das artimanhas, mas só conseguiam iludir pessoas fracas, incutindo-lhes pensamento. [...] o rosto delas passava a habitar nossos pensamentos e feria nosso peito com uma dor secreta (MIRANDA, 2014, p. 73, grifo da autora).

Iriana, por sua vez, é retraída, telúrica, marcada por simplicidade, resignação e melancolia:

Eu não dava tratos às roupas, andava descalça, chapéu de vovô, usava uma blusa de pano rude, para poder montar eu metia por baixo das saias um par de calças. Sempre em cima do cavalo. O povo maldava de mim, que eu vivia solta, sem xale, vestida como homem, redonda feito uma boneca de pano, a cara redonda, gorducha, feia, feiosa e sem graça, sem enfeite, sem berloques, que considero *soberanamente ridículos*³⁰, expressão de Semíramis, mas apenas em mim, pois em Semíramis toda corrente cintila, todo ouro combina, ela é naturalmente linda... (MIRANDA, 2014, p. 25, grifo da autora).

Ela conhece Alencar logo após seu nascimento; devido a uma brincadeira de Semíramis, atribui ao transcendente o encontro com a criança:

[...] Estava escrita uma mensagem com a caligrafia delicada de Semíramis, dando instruções: quatro passos em frente, dois passos à direita, doze passos à esquerda, e *o que você encontrar será o seu destino*. Dei quatro passos em frente, dois à direita, doze passos à esquerda e quando vi, estava diante do berço do Cazuzinha (MIRANDA, 2014, p. 71, grifo da autora).

Após a partida da irmã à Corte, Iriana passa a tecer as narrativas daquela, como se dependesse delas para dar sentido a sua vida, uma vez que Semíramis sempre lhe parece com uma espécie de texto complexo, inacabado e envolvente, cujos componentes são selecionados e combinados com atenção. Torna-se texto para a narradora e texto sobre texto para os leitores já que só temos acesso ao que ela é ou poderia ser através do olhar de quem narra:

[...] Começo a falar em mim, e quando vejo estou novamente a falar de Semíramis, adorando-a, ela tem mais este dom, é sempre o assunto das conversas [...]. *Ela é um assunto que fascina*. Não alcanço como Semíramis consegue isso, e se o faz de propósito, ou se é um *dom natural retrabalhado*. *Sei que ela tem arte* (MIRANDA, 2014, p. 25, grifo nosso).

[...] Sem Semíramis eu tinha que atuar num papel a que não estava acostumada, precisava conversar, responder, inventar assuntos, agradar as pessoas. Eu não era de agradar ninguém, preferia a secura da sinceridade e a solidão do silêncio, bem o contrário da doce Semíramis. Como senti sua falta! Ao mesmo tempo eu estava livre, mas essa liberdade não me preenchia as ânsias do peito. Entendi ainda mais a Semíramis, olhando-a de longe. Seu poder de criar os laços. De anuviar os atos. Como as pessoas não viam o que eu via. Como Semíramis enfeitiçava, cegando as pessoas, que só viam o que ela queria mostrar (MIRANDA, 2014, p.41).

³⁰ Expressão retirada de *Lucíola* (1959s, p. 327) e de *Senhora* (1959f, p. 1164). A autora modifica apenas o plural do adjetivo para concordar com o substantivo antecedente.

Assim, o enigma-mulher que é Semíramis, é também enigma-palavra, pois, como o texto é narrado em primeira pessoa, a jovem só existe por vias da elaboração narrativa de Iriana, de modo que o mistério se perpetua: dada a existência escrita da personagem e o vínculo de sua voz à perspectiva da narradora, não se sabe se os conflitos que envolvem Semíramis são legítimos ou tudo, até a existência dela enquanto “ser fictício” (CANDIDO et al., 2005, p. 55), não passa de uma ficção dentro da ficção, propondo uma reflexão sobre o caráter meta-referencial da literatura:

[...] Os folhetins de Cazuzinha, acreditava Semíramis, assim como a própria vida, eram traçados por menções secretas às suas correntes, ele tecia uma novela com fios de uma ventura real. Como poderia ignorar a história de meu casamento, comentada pelo povo do Crato durante séculos?³¹ Séculos, maneira de dizer, e mais uma farpa enterrada no meu dedo. *Logo suspeitei que Semíramis criava toda essa trama para preencher os meus dias, para se divertir com o seu próprio talento de simuladora* (MIRANDA, 2014, p.159, grifo nosso).

[...] era o único retrato de Semíramis. Tudo o que restaria de sua imagem, depois que todos nós que a conhecemos estivéssemos mortos. [...] Mas percebi algo estranho naquela foto: os brincos de Semíramis, brilhantes com um pingente de pérola, eram os mesmos que ela descreveu ao contar a trama de Calixto com a Cantora Charton. Os brincos eram de Semíramis. Isso revirou a minha cabeça, voltaram as suspeitas e dúvidas, *suas tramas inventadas, as frases decoradas nos romances, os papéis falsificados*, num turbilhão de lembranças, mas acabei sorrindo, rindo com as *dramaturgias de minha irmãzinha*, sempre a mesma Semíramis (MIRANDA, 2014, p.255, grifo nosso).

Dentro de tal perspectiva, é pertinente ressaltar que referências à ópera *Semíramis* ou *Semírade* (1823), de Gioachino Rossini e Gaetano Rossi, construída a partir da narrativa da rainha da Babilônia, mimetizada por Voltaire, podem ser encontradas em textos do próprio Alencar, sugerindo um diálogo bastante profícuo entre os escritos de Ana Miranda e de seu conterrâneo cearense, de modo que as narrativas fiquem interligadas, já que as remissões feitas pelo escritor apontam para a figura operística, possuidora de um traço específico, que a autora explora e desenvolve na personagem título, a sedução:

Depois do Cassino, o fato mais notável da crônica dos salões foi o benefício da Raquel Agostini com a representação da ópera *Semíramis*.

A Casaloni caricaturou outra vez o papel de *Arsace*. O elegante e ardente guerreiro da Babilônia desapareceu naquele porte sem nobreza, naqueles gestos sem expressão, naquela frieza de caráter.³² (ALENCAR, 1959f, p. 783)

[...] É o assunto de uma das mais belas óperas do grande maestro, do imortal Rossini [...], autor da *Semíramis*... (ALENCAR, 1959gg, p. 779).

³¹ Iriana se refere ao fato de ter ficado viúva antes de consumir o casamento devido ao suicídio de seu marido. Em uma carta, não se sabe se de Alencar ou forjada por Semíramis, afirma-se que a história teria sido a inspiração para *A Viúvinha*. A partir daí a narradora vai dar mais atenção aos textos de Cazuzinha, deixando-se atingir por eles. Esse entrecruzamento entre real e fictício gera uma ambiguidade, um clima de inacabamento, no sentido de ausência de respostas definitivas que são alguns dos méritos desse romance de Ana Miranda.

³² *Ao correr da pena* [crônica de 13 de maio de 1855].

É nesse universo de vozes e escritas sobrepostas, considerado por Lucchiesi (2014, [n. p.]) como “[...] uma constelação de pontos escuros, como os olhos da graúna, que desatam as leis da noite, as dores de estar no mundo, especialmente quando se descobre, no giro de três minutos a potência das coisas que podiam ter sido e não foram”, que através da transformação de Alencar em personagem do romance, o leitor tem, ao mesmo tempo, contato com dados biográficos (ainda que ficcionalizados), informações sobre suas obras e também acesso à *formação* e ao amadurecimento de Iriana enquanto mulher (e leitora), mediada e influenciada pela leitura dos textos alencarianos:

Desde então eu só pensava em Cazuzinha, em como ele havia retirado uma nódoa de minha vida transformando-a em folhetim, já não me doía a minha desilusão, a minha memória trágica mudou de rumos e passou a dramática, tudo então me parecia uma cena de romance, de teatro de poesia. Figurou-se a arte. Havia um sentido na minha vida, mesmo sendo tão prosaico, a imprimir os caracteres de um verdadeiro tratado musical. Caí em mim. Daria não um romancete, mas um verdadeiro romance... (MIRANDA, 2014, p. 161).

[...] suas palavras [de Alencar] tocavam como se fosse a própria vida me penetrando, a beleza de suas expressões me deliciava, e me transformava, como se depois de ler o que ele escrevia eu me tornasse um pouco ele, e ele, um pouco eu, uma estranha e íntima comunhão de espíritos, e as pequenas cousas de minha vida [...]. Tinha por ele gratidão, por haver dado sentido ao drama de minha vida (MIRANDA, 2014, p.197).

Em *Semíramis*, a tessitura mimética dá a perceber que o conhecimento da arte narrativa e da leitura funciona não só como formação enquanto aquisição de novos saberes, mas também como metáfora à descoberta de si mesmo, dos “esconderijos do coração humano” (MIRANDA, 2014, p. 196), já que o indivíduo, tal como o texto literário, constitui-se enquanto uma soma de vivências, uma vez que

[...] Pensar a leitura *como formação* implica pensá-la como uma atividade que tem a ver com a subjetividade do leitor: não apenas com o que o leitor sabe, mas também com o que é. Trata-se de pensar a leitura como algo que nos forma (ou nos de-forma ou nos trans-forma), como algo que nos constitui ou nos põe em questão naquilo que somos... (LARROSA BONDÍA, 2003, p. 25-26, grifo do autor).³³

A construção desse ponto de vista faz com que Alencar seja revisitado de uma maneira não imposta, mas convidativa, podendo atrair novos e agradar assíduos leitores, já que propõe que sua obra pode ser encarada sob um prisma dinâmico, que se comunica com o público atual e não estático, preso a um período específico.

³³ Tradução nossa de:

“Pensar la lectura *como formación* implica pensarla como una actividad que tiene que ver con la subjetividad del lector: no sólo con lo que el lector sabe sino con lo que es. Se trata de pensar la lectura como algo que nos forma (o nos de-forma o nos trans-forma), como algo que nos constituye o nos pone en cuestión en aquello que somos.”

Se um texto como *Semíramis* pode, evocando Alencar, refletir sobre a construção de memórias e da literatura e, por meio desse processo, gerar, possivelmente, no leitor, no mínimo uma curiosidade acerca da obra do escritor, livros de estrutura mais simples, voltados à formação educacional do público infanto-juvenil, não estão isentos dessa propriedade, já que os componentes intertextuais permanecem, pois “[...] escrever é pois re-escrever... Repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada” (SAMOYAULT, 2008, p. 77).

Uma dessas iniciativas é *Corações Partidos* (2001), de Luiz Antônio Aguiar. O texto pertence a uma coleção de livros didáticos chamada *descobrimo os clássicos*³⁴, que visa chamar a atenção para obras canônicas da literatura brasileira por meio de narrativas nas quais *as personagens leem tais livros*, relacionando-os com algum conflito que elas enfrentam na história. O interessante é que esse percurso de leitura não é somente mencionado: trechos do romance – alguns dos mais ambíguos e sem resposta (instigantes, portanto) – são mesclados aos diálogos e cenas de modo a fazer parte da composição do “segundo escrito” como elemento de significação.

No caso do livro de Aguiar, a adolescente Aurélia Cristina (Crica) sofre sua primeira decepção amorosa; sem conseguir compreender claramente os acontecimentos, refugia-se na chácara da avó, Glaura Martiniano. Lá, descobre, entre questionamentos sobre sua vida, que as mulheres da família, suas antepassadas, são descendentes do clã de José de Alencar e que, além disso, sua tetravó era G.M., pessoa responsável, na trama romanesca, pela publicação de *Senhora*. A costura entre dados do romance alencariano, algumas pinceladas em sua biografia, somadas a uma premissa que envolve um tema comum entre os jovens – a desilusão –, provavelmente fará com que eles se interessem pelo texto e, por meio dele, cheguem ao “clássico”. Os leitores são informados sobre o contexto histórico do Romantismo e a obra de Alencar conforme acompanham a leitura e as descobertas de Crica:

Alencar escreveu num momento em que o Brasil buscava a sua identidade política e cultural, depois de ter se tornado independente de Portugal. Muitos foram os escritores que se dedicaram à missão de construir uma imagem do que eram a alma brasileira e o país. Mas Alencar foi além de todos, nessa missão. Ele inventou uma identidade para o país e para o povo. Seus livros eram perfis idealizados de nossa história [...]. Alencar criou um Brasil e o correspondente sentimento de ser brasileiro...

[...] Foi também um escritor que assumiu a necessidade de ganhar de vez o leitor brasileiro para o romance dos escritores nacionais, sobre temas ambientados em nossa terra, com uma linguagem escrita mais próxima do que se falava aqui, em

³⁴ Essa coleção possui, além do livro de Aguiar, outro texto que estabelece uma relação intertextual com *O guarani*. Trata-se de *Câmera na mão, o guarani no coração*, escrito por Moacyr Scliar.

contraste com o português de Portugal [...]. Assim, escreveu para o leitor que existia de fato nos lares da corte, pensando nele, em seduzi-lo (AGUIAR, 2006, p. 25).

Embora a linguagem empregada por Aguiar seja simples, pontuada por forte tom coloquial com o qual adolescentes podem se identificar, e não haja reflexões profundas a respeito do indivíduo ou da literatura, mas sim colocações condizentes com grau de entendimento que provavelmente possui o público ao qual a novela se destina, a iniciativa da concepção de um texto que estabelece, diretamente, uma relação intertextual com *Senhora é válida e pertinente*, uma vez que tanto incentiva a leitura deste como o atualiza a partir da conexão com questões hodiernas, estimulando “o duplo prazer do palimpsesto: mais de um texto é experienciado – e de forma proposital” (HUTCHEON, 2013, p. 161). Nesse sentido, cabe apontar que, em sua escrita Alencar também cria, cita e transforma, estabelece intertextualidades na medida em que estas podem ser compreendidas, de maneira geral, como processos através dos quais “o texto aparece então como lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores” (SAMOYAUULT, 2008, p. 18).

Retornando ao texto de Aguiar, em outras palavras, ainda que minimamente, Crica evolui em direção a uma melhor compreensão de si a partir da incursão na história da “rainha dos salões”, sob esse processo o público leitor tem a chance de entrar em contato e conhecer mais detalhadamente o romance que dialoga com o livro didático:

[...] No que fechou o livro, Crica decolou num vôo feliz, como o de um anjo que caíra das nuvens, partindo uma asa, mas que havia encontrado quem o tratasse esse curara, aqui na terra, e agora experimentava, pela primeira vez, fazer de novo cabriolas no céu. Da boca da garota ia escapando o grito de comemoração: “Eles ficaram juntos no final! Eles ficaram juntos!” (AGUIAR, 2006, p. 134).

– Acho que no fundo eu esperava que ia ler o que ele [o namorado de Crica] me escreveu e, de repente, tivesse alguma coisa dita lá que ia fazer nada do que aconteceu ter importância. De repente, ele ia escrever ali uma coisa que ia me surpreender, uma coisa qualquer, diferente de tudo o que eu imaginei, e que me fizesse sentir diferente o que aconteceu. Ou que fizesse eu sentir uma coisa por ele... que não estou sentindo, agora, entende? Então toda a minha raiva dele ia sumir, porque alguma coisa que ele dizia na carta ia me acender uma luz, sei lá... Eu ia me reapaixonar por ele no ato e daí saía correndo para onde ele estivesse, para começar tudo de onde a gente parou... Ou melhor, para começar de novo, como foi. Como era! [...] não tem nada que eu queira nele! (AGUIAR, 2006, p. 142).

Elencados alguns exemplos de retomada às obras de José de Alencar, percebe-se que ele não é tão “antigo” e datado quanto pode parecer, mas sim deve ser encarado sob uma perspectiva mais atenta, criativa, livre do “pó das velharias” (LAFETÁ, 2004, p. 4), esforço que possivelmente fará com que sua obra seja vista de uma maneira menos restrita.

Entretanto, apesar de existirem tantas manifestações em franco diálogo com o autor³⁵, pergunta-se: por que há certa resistência em apreciar a leitura de seus textos? Esclareça-se: não se defende aqui que as leituras da obra alencariana sejam unânimes, mas sim, que merecem ser conhecidas, além de preconceitos, lidas, seja para concordar ou discordar com elas.

Embora a organização linguística de seus textos, as expressões utilizadas, o forte teor descritivo empregado possam soar estranhos aos leitores atuais, sejam acadêmicos ou não, as inúmeras recuperações e intertextualidades com seus romances atestam que as leituras são possíveis e, no mais das vezes, profícuas. Então, de onde viria a imagem de um Alencar ora ingenuamente romântico, ora demasiadamente exagerado inalcançável? Não seria de certo engessamento crítico, ainda que involuntário?

Em *No caminho de Swann*, o narrador construído por Marcel Proust, observa: “[...] A imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta por nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas” (PROUST, 2006). Fugindo, portanto, à rigidez do olhar, propõe-se um percurso analítico que prime pelo equilíbrio entre os extremos e, quem sabe, possa vir a apresentar um Alencar sob uma perspectiva mais liberta de preconceitos.

No que diz respeito algumas críticas sobre o trabalho de Alencar percebe-se que dado tom de “certeza” e “imutabilidade” quanto a algumas características de suas obras pode vir a gerar estereótipos que dificultariam a leitura e o desenvolvimento de um olhar sobre os textos que seja distinto da negativização, dos estereótipos apressados, que podem provir da idealização romântica e do caráter descritivo que eles contém. É provável que se determinadas análises não forem examinadas ao lado da busca pelo conhecimento acerca dos romances, de seus jogos significativos com a linguagem e do contexto ao qual pertencem, por serem escritos de um tempo específico, a apreciação dessas produções seja considerada somente

³⁵ No romance *Quissama*; o império dos capoeiras, do escritor catarinense Maicon Tenfen, Alencar é transformado em personagem da trama, que se passa no Rio de Janeiro, no auge da Guerra do Paraguai. Aparecendo como Ministro da Justiça do império de Dom Pedro II, sua participação na trama é capital para o surgimento e resolução de um dos mistérios que a dinamizam. É interessante notar, que, embora a obra não se proponha a tecer uma reflexão profunda sobre a psicologia das personagens, apresenta uma satisfatória contextualização histórico-espacial do período em que se situa e, além disso, através de falas do próprio “ministro” é possível encontrar referências às características de composições alencarianas: “[...] Se me permite a confissão, senti um enorme desejo de fazer como tantos dos meus colegas da imprensa. Daria um excelente folhetim, com drama, ação, suspense, tudo o que o público aprecia. Isso para não citar o desfecho inesperado da história [...]. Também haveria humor, é claro, toda narrativa precisa de uma boa dosagem de humor.[...] Não fosse o chamado que ouço da madrastra política, escreveria a sua história como Dumas escreveu a de Garibaldi, com as tintas do coração e a fidelidade do admirador sincero...” (TENFEN, 2014, p. 89). Portanto, o livro de Tenfen, além de divertir e informar o público também pode vir a despertar a curiosidade sobre a obra de José de Alencar.

pelos vieses estereotipados, relegada a um segundo plano, e a consciência quanto a sua real importância, para a tentativa de construção de uma identidade literária brasileira, seja consideravelmente esmaecida.

Dentro desse raciocínio, algumas análises de pensadores importantes para os estudos literários do país serão sumariamente mostradas para que se possa entender até que ponto contribuem ou não para uma espécie de engessamento discursivo quanto à obra alencariana. Não se trata, entretanto, de desqualificar ou diminuir o trabalho desses autores, cujos textos têm valor capital para a reflexão sobre a literatura, mas sim de perceber que *a escolha de certos termos e construções vocabulares* empregados na análise de escritos alencarianos pode vir a diminuir o interesse de alguns leitores por uma parcela dos textos do autor cearense. Além disso, acredita-se que algumas das colocações analíticas apresentadas podem ser repensadas de um ponto de vista diferente, promovendo a descoberta de outras possíveis chaves de interpretação para os textos de Alencar. Dada a extensão da fortuna crítica sobre as obras do autor³⁶, escolheram-se apenas quatro exemplos que terão alguns pontos indicados e analisados. Optou-se por esses quatro críticos uma vez que seus textos analíticos são considerados como consagrados, podendo ser utilizados em aulas, debates e pesquisas, desde a graduação, formando, pois, futuros professores que, a depender da abordagem utilizada na discussão e de suas leituras prévias, poderão contextualizar, modalizar, até mesmo questionar, o que foi escrito ou simplesmente tomar as críticas como verdades quase absolutas.³⁷

Em 1875, o escritor Joaquim Nabuco, recém-chegado da Europa, trava com Alencar, no jornal *O globo*, do Rio de Janeiro, uma discussão literária, convencionalmente chamada de

³⁶ A crítica feminista, por exemplo, também tem desenvolvido análises sobre a obra de José de Alencar. Para citar apenas alguns exemplos (dada a vastidão desta vertente), trabalhos como o de Thiengo, 2008 e Moreira (2012) são bastante interessantes. Entretanto, como a temática da construção de uma identidade de gênero, presente nos textos alencarianos, não é o foco deste trabalho, o arcabouço teórico do feminismo não será utilizado. Convém lembrar, a respeito do *Bildungsroman*, que, embora Pinto (1990) aproxime esse conceito dos estudos feministas, os posicionamentos da autora, empregados neste trabalho, restringem-se ao que se refere à definição e caracterização do Romance de Formação de maneira geral. Esta opção foi feita por limitações de leitura, metodológicas e temporais: o viés crítico-feminista é bastante amplo e bem estruturado, sendo uma irresponsabilidade adotá-lo de maneira pouco profunda e apressada.

³⁷ Ao longo dos onze anos nos quais, afortunadamente, tenho aprendido, lidado e trabalhado com a literatura, percebi algumas colocações de professores, geralmente dos Ensinos Fundamental e Médio, em conversas informais, discussões em grupo ou mesmo intervalos de cursos de capacitação, considerarem que se “críticos como Bosi, Candido e outros disseram, é porque eles sabem”. “Quem somos nós para contradizê-los?”. Compreende-se que a seriedade e profundidade com a qual tais pensadores se debruçaram sobre o texto literário, autoriza esse tipo de reverência, perfeitamente louvável. Entretanto, essa postura não pode ser levada a extremos: o professor deve construir suas avaliações *junto* aos críticos, questionando-os ou não. Caso contrário, ainda que involuntariamente, poderão transmitir equívocos aos estudantes, inibindo a leitura de alguns textos, em vez de estimulá-la. Essa questão nunca deixou de me inquietar, por essa razão, está em pauta neste trabalho. Ademais das razões apresentadas acima, a escolha dos críticos se deu por serem nomes conhecidos e lidos por grande parte dos docentes com os quais tive contato.

*Polêmica Alencar-Nabuco*³⁸, na qual discute a produção do autor cearense segundo critérios que julga pertinentes. Esta polêmica se revela “o canto do cisne do romantismo, premido pela literatura verista” (BRANDÃO, 2010, p. 104). Através dela, é possível perceber um pouco da recepção dos escritos alencarianos em seu momento de origem e, sobretudo, uma série de argumentos quanto à necessidade de construção e afirmação de uma identidade literária brasileira, nos quais, o autor de *O Guarani* defende “a autenticidade estética de sua literatura e do significado de sua obra” (BRANDÃO, 2010, p. 102).

Cada texto de Nabuco, publicado às quintas-feiras, é rebatido por Alencar no domingo seguinte e tanto o tom ácido das colocações de ambos quanto as suas considerações acerca da literatura conferem dinâmica à polêmica e tornam o seu conteúdo interessante, com alto valor para a compreensão do ambiente de pensamento e escrita da época.

A divergência de opiniões sobre temas semelhantes que os dois escritores apresentam reside na compreensão sobre escrita literária de cada um: enquanto José de Alencar busca escrever literatura nacional a partir da produção de ideias somada ao aproveitamento crítico de fontes estrangeiras, Joaquim Nabuco sofria significativa influência de novas ideias trazidas da Europa, em que o apreço pelos traços do realismo na escrita, que devia refletir “fielmente” as máscaras e jogos sociais, era bastante forte:

[Nabuco tinha] [...] uma postura de alheamento do Brasil, de interesse menor do que o dedicado ao “grande espetáculo” do mundo. É o “ocidental”, o intérprete e defensor da contribuição branca, europeia, à civilização brasileira. [...] Em Nabuco é a propensão a acentuar e valorizar a dependência ocidental de nossa cultura. [...] A intenção de Nabuco foi examinar a obra de Alencar [...] e submeteu os livros do romancista, o que afirma, jamais havia sido feito, a uma revisão crítica severa, ponto por ponto, negando-lhes qualquer mérito. Alencar defende-se e a sua obra, explica-se, como já o fizera em vários prefácios e posfácios, mostra a razão de suas ideias literárias, fundamenta-as, estuda os seus personagens, criticados por Nabuco, exalta a brasilidade com que construiu os romances e dramas, para mostrar o caráter nacional da literatura brasileira e a autonomia da língua brasileira, pontos que foram sempre a sua preocupação dominante. Ao mesmo tempo, ironiza o “francesismo” de Nabuco, o seu aristocratismo (COUTINHO, 1978, p. 7, 10).

Assim, com um olhar para uma dinâmica social exterior a de seu país, totalmente diferente da cultura e das necessidades deste, Nabuco considera a literatura produzida por Alencar como ultrapassada e caduca, limitando a ideia de progresso à importação de um modelo de escrita e de pensamento que, embora fosse eficaz em seu *locus* original ainda

³⁸ A edição da *Polêmica*, consultada para este trabalho, foi organizada por Afrânio Coutinho, entretanto, para facilitar a compreensão das remissões às citações de Alencar, Nabuco e mesmo do próprio organizador, no corpo do texto, entre parêntesis constará o nome de quem pertence o trecho aludido. Assim, os dados bibliográficos corretos da publicação aparecerão apenas na seção **Referências**.

estava em processo de discussão e inserção no Brasil, onde a construção de uma identidade literária se punha em desenvolvimento

[...] Aí está o teatro que o Sr. J. de Alencar teve a nenhuma compaixão de fundar! Aí está a nossa sociedade, não a *símia*, felizmente, a *verdadeira*, como ele julgou fotografá-la, separada do mundo inteiro pelo desgosto, pelo desdém que o seu teatro havia de provocar diante de uma platéia europeia. Nós porém não podemos ter por nacional uma arte que para o resto do mundo seria uma aberração da consciencia humana (NABUCO, 1978, p. 106, grifo do autor).

O olhar sobre a polêmica dá a perceber que Nabuco, utilizando os instrumentais analíticos de seu tempo, analisa as obras alencarianas por uma perspectiva diegética, priorizando mais a procura por uma “fotografia” realista do que o entendimento dos possíveis efeitos de sentido que determinada construção pode gerar:

[...] À que ordem de produções literárias pertencem porém esses folhetins? A nenhuma. Não são artigos de crítica, também não são artigos de fantasia. É uma verdadeira salada de que o *calembourg* é a beterraba, em que, segundo a regra “um avarento deitou o vinagre, e um pródigo o azeite”, só faltando quem lhe deitasse o sal (NABUCO, 1978, p. 68).

De acordo com a ótica de Nabuco, perpassada por uma necessidade de realismo, o texto deveria ser linear; ele não parece se atentar para o valor de uma escrita híbrida (como, aliás, é a sociedade brasileira) e da mistura de gêneros e estilos em nome de um enriquecimento composicional.

Por seu turno, Alencar, consciente de seu processo de criação, e da defesa de uma nacionalidade literária, preocupa-se com a construção textual e com a formação e a qualidade de seu público que parecia nem sempre estar preparado para as propostas literárias por ele desenvolvidas:

[...] É porém triste e deplorável que nesta cidade de trezentas mil almas, capital do império brasileiro haja um público entusiasta para aplaudir as glórias alheias; e não apareça nem a sombra dele quando se trata de nossa história, de nossas tradições, de nossos costumes, do que é a nossa alma do povo...

[...] Que ideia faz este senhor [Nabuco] de literatura, e sobretudo de literatura nacional? Acaso está ele convencido de que a arte e a poesia podem existir em um estado de completa abstração da sociedade em cujo seio se formam?

[...] O folhetinista [Nabuco] não se ocupa da questão de arte, ele não estuda o livro para compreender o pensamento que o inspirou e a maneira por que foi realizado.

[...] Que empenho tenho eu brasileiro, que escrevo principalmente para minha pátria, e que em cerca de quarenta volumes de minha lavra ainda não produziu uma página inspirada em outra musa que não seja o amor e admiração deste nosso Brasil; que empenho tenho eu de ser conhecido pelos habitantes do Chile, se na capital do meu país uma reputação (?) ganha com vinte cinco anos de trabalho não presta para dar a um meu drama nem ao menos um público de curiosidade?

Irei eu brasileiro solicitar do estrangeiro um apreço que reverteria em condenação desse ostracismo literário? Irei eu pedir aos que falam a língua espanhola uma atenção que me negaram os ouvidos nacionais para o nosso falar português?

Não! (ALENCAR, 1978, p. 30, 121, 168, 41, 42).

Dessa forma, percebe-se que a crítica do escritor de *Minha formação* ao projeto literário do autor de *o Guarani* parece pautada pela obediência rígida a um modelo e pelo olhar para o autor, enquanto celebridade pública, sendo o texto analisado apenas superficialmente, o que faz com que o Romantismo, e os escritores dele representativos, possam vir a ser encarados como produtores de meros quadros sentimentais e não de uma estética que pensa e expressa o processo de feitura do texto. Convém destacar que, embora os traços apontados por Nabuco sejam condizentes com seu tempo, suas leituras e suas expectativas sobre a literatura o *modo* como ele se refere às obras alencarianas, de certa forma, as circunscreve dentro de estereótipos nem sempre positivos.³⁹

É sabido que ao longo do século XX a análise literária abandona o aporte do biografismo para se debruçar sobre os processos de composição do texto e suas relações com as possíveis leituras a partir dele construídas. Essa postura enriqueceu ainda mais as possibilidades de compreensão quanto à artisticidade e perenidade da literatura. O texto de Alfredo Bosi, em seu livro *História concisa da Literatura Brasileira*, segue a linha da visão sobre a escrita, mas por tomar um escritor como Machado de Assis, como patamar comparativo, equivoca-se na percepção de alguns traços característicos do texto de José de Alencar⁴⁰.

Bosi inicia a introdução do seu texto discorrendo sobre o possível equívoco decorrente da imposição de um “esquema evolucionista para o nosso romance romântico” (BOSI, 2006, p. 126), justificando que a técnica de composição ficcional não foi aprimorada na mudança de espaço geográfico de um texto para outro. Continuando a discorrer sobre o aparente engano nessa tentativa de ordenação, ele considera, de maneira bastante generalista, diga-se de passagem, que o leitor “consume” a literatura e opta por determinado autor segundo um processo de busca pela identificação do texto com sua vida e expectativas pessoais:

³⁹ Anos após a *Polêmica*, o próprio Nabuco reconsidera o tom de suas colocações, em *Minha Formação*: “Travei com José de Alencar uma polêmica, em que receio ter tratado com a presunção e a injustiça da mocidade o grande escritor, – digo *receio*, porque não tornei a ler aqueles folhetins e não me recordo até onde foi a minha crítica, se ela ofendeu o que há profundo, nacional, em Alencar: o seu *brasileirismo*” (NABUCO apud COUTINHO, 1978, p. 11, grifo do autor).

⁴⁰ Se na *História Concisa da Literatura Brasileira*, Bosi analisa a obra de Alencar utilizando uma linguagem que pode vir a chamar a atenção para o que aquela teria de negativo, na *Dialética da Colonização* o tom discursivo é um pouco mais brando, não se enxergando a ausência de determinada característica como uma “falha” na composição dos textos, mas sim como a escolha de um determinado ponto de vista: “[...] A oscilação de Alencar, proposta no começo destas linhas, entre a sua perspectiva histórica e um romantismo selvagem, pré-social, resolve-se, enfim, pelo segundo pólo: o primitivo natural é ainda mais remoto, mais puro, logo mais romântico que a simples evocação dos tempos antigos” (BOSI, 2010, p.193).

[...] os leitores da mensagem ficcional seguem as grandes linhas-de-força das motivações que plasmam o seu cotidiano. Assim, a sede de reconhecer a própria vida sob o prestígio da letra de forma estimula um público que não será (ao mesmo tempo) o que busca no livro cenas e heróis longínquos e sobre-humanos para alimento da evasão. É possível marcar os ideais e as frustrações das várias classes de leitores conforme os níveis de aspiração dos grupos a que pertencem: a passividade do consumidor é um bom guia para descobrir as razões de sua preferência por este ou aquele romancista (BOSI, 2006, p. 127).

Embora tal processo de empatia possa existir em uma leitura de primeiro grau, o que validaria em parte o argumento de Bosi, é preciso perceber que ele parece ter uma expectativa que envolve apenas *um tipo de leitor*. Ao utilizar esse modelo fixo há uma generalização e um apagamento das múltiplas experiências que a leitura pode suscitar, bem como do repertório de conhecimentos e histórias prévias que todos/os que entram em contato com o texto já possuem. Bosi parece, ainda que involuntariamente, *pela maneira como expressa seus argumentos*, não considerar o processo de descoberta e formação feito a partir do desbravamento de diversas produções literárias, mas sim, vê os leitores como produtos acabados, classificando-os como cultos ou “menos cultos”:

[...] A sociologia da invenção estética deve ser mais cauta do que a dos grupos consumidores (inclusive os críticos). E não esquecer que a obra, quando descodificada pelos leitores menos cultos ou pelo intérprete tendencioso, sofre grave entropia da informação estética (BOSI, 2006, p. 128).

Examinando a questão sob um diferente ponto de vista, percebe-se que os leitores não são passivos, não leem, estritamente, apenas por uma necessidade de “evasão” e nem sempre o gosto é determinado por uma espécie de reconhecimento e identidade absolutos entre a vida e a obra. Pelo contrário: o apreço pelo texto pode vir, também, por algum aspecto de como ele foi construído e, além disso, a obra pode ajudar a enriquecer os saberes dos leitores, amadurecendo-os, fazendo-os reconhecer a “informação estética”, que só tem razão de ser se o romance, conto ou poema for lido, uma vez que os autores não escrevem literatura restrita a leitores mais cultos (substantivo que por si só é nevrálgico em sua definição), mas para ser apreciada, disseminada e discutida pelo público em geral. Logo, a passividade apontada daria lugar à produção de sentidos.

Mais adiante em seu texto, Bosi, ainda ancorado numa ideia de única expectativa dos leitores (a idealização) refere-se a alguns textos de Alencar, dividindo-os em maiores ou menores:

[...] Teremos, no plano mais baixo, os romances que nada acrescentam aos desejos do leitor médio, antes, excitam-nos para que se reiterem *ad infinitum*: é a produção de Macedo, de Bernardo, Távora e alencariana menor (*A Viuvinha, Diva, A Pata da Gazela, Encarnação*).

[...] as duas obras-primas de Alencar, *Iracema* e *Senhora*, tão diversas entre si, do ponto de vista ambiental, mas próximas pela consecução do tom justo e pela economia de meios de que se valeu o romancista (BOSI, 2006, p. 129, grifo do autor).

Essa forma, de certo modo dicotômica, de enxergar as obras pode vir a inferiorizar algumas em detrimento a outras, fazendo com que haja a obrigatoriedade da leitura das “grandes” e o esquecimento das consideradas “pequenas”. Colocando-as em blocos quase incomunicáveis, não se atenta para o fato de que, antes de um autor chegar aos textos que são considerados suas obras máximas, outras tentativas de escrita tiveram que existir e foram importantes para o conjunto de exercícios de composição. O crítico da *História Concisa* assume a mesma linha de raciocínio ao se reportar ao projeto literário alencariano e a alguns de seus personagens:

[...] Entretanto, mais do que repetir a partição por assuntos dos seus vinte e um romances, em indianistas, históricos, regionais e citadinos, conviria buscar o motivo unitário que rege a sua estrutura, e que, talvez, se possa enunciar como um *anseio profundo de evasão no tempo e no espaço animado por um egotismo radical*. Traços ambos visceralmente românticos.

Na verdade, era uma crítica emocional que só oferecia uma alternativa: o retorno ao índio, ao bandeirante, e a fuga para as solidões da floresta e do pampa. O romantismo de Alencar é, no fundo, ressentido e regressivo como o de seus amados e imitados avatares, o Visconde François-René de Chateaubriand e Sir Walter Scott. O que lhe dá um sentido na história da nossa cultura e ajuda a explicar muitas das suas opções estéticas.

[...] Mas o romancista dispunha do refúgio de outros mundos onde a imaginação não sofria limites e onde se liberava ao talhar a heróis soberbos e infantis que em refrangido espelho tão bem o projetavam.

[...] *Iracema* [é uma] obra-prima onde se decantam os dons de um Alencar paisagista e pintor de *perfis de mulher* firmes e claros na sua admirável delicadeza.

[...] O escritor que idealizara heróis míticos no coração da floresta é o mesmo que sabe recortar as figuras gentis de donzelas e mancebos nos salões da Corte e nos passeios da Tijuca. A diferença reside no grau de complexidade psicológica em que operam as tendências para a fuga e o narcisismo. A vaidade ferida que marcou as atitudes de Alencar nas rodas políticas e literárias do Segundo Império transpõe-se nos romances citadinos (*Diva, A Pata da Gazela, Senhora, Sonhos d'Ouro*) nas formas de um ingrato relacionamento homem/mulher, centrado em orgulhos, divisões do eu, susceptibilidades, ciúmes: toda uma fenomenologia do intimismo a dois avaliado por um padrão aristocrático de juízo moral (BOSI, 2006, p.137-9, grifo do autor).

Tal colocação, assim escrita e disposta, sugere, ainda que não intencionalmente, que a composição das obras seria feita em resposta a traços da biografia do autor (como, por exemplo, o caráter vaidoso) o que nem sempre é verdade, além de não ser um recurso obrigatoriamente necessário ao entendimento da composição mimética. Ademais, o uso de adjetivos como “soberbos” e “infantis”, para designar alguns personagens, próximo de “perfis de mulher firmes e claros na sua admirável delicadeza”, pode conferir aos primeiros um caráter pejorativo nada apropriado e aos demais um tom excessivamente apologético, como se

fossem as únicas obras válidas do romancista. Em suma, nas colocações de Bosi é possível perceber uma oposição entre lembrança obrigatória (ou seria imposição da leitura de um determinado livro?) e esquecimento completo de textos que “ [...] nada acrescentam aos desejos do leitor médio” (BOSI, 2006, p. 129).

Mais uma vez, o pertencimento de Alencar aos ditames da estética romântica bem como o seu projeto literário – compor o Brasil desde suas raízes, daí a retomada ao passado histórico e não como simples “anseio profundo de evasão no tempo e egotismo radical” (BOSI, 2006, p. 137) – são compreendidos de forma um tanto distorcida. Ora, segundo a ótica de Bosi, Peri seria um personagem menor, contudo, é a partir de sua fala que ocorre a suspensão da ação da narrativa de *O Guarani* para que o leitor tenha acesso ao *mito do Tamandaré*, cuja linguagem e sonoridade são profundamente marcadas por um lirismo eloquente, e é prenúncio do final do romance em que há a mimetização de um mito de fundação:

Falou com um tom solene: “Foi longe, bem longe dos tempos de agora. As águas caíram, e começaram a cobrir toda a terra. Os homens subiram ao alto dos montes; um só ficou na várzea com sua esposa. “Era Tamandaré; forte entre os fortes; sabia mais que todos. O Senhor falava-lhe de noite; e de dia ele ensinava aos filhos da tribo o que aprendia do céu. “Quando todos subiram aos montes ele disse: ‘Ficai comigo; fazei como eu, e deixai que venha a água.’ “Os outros não o escutaram; e foram para o alto; e deixaram ele só na várzea com sua companheira, que não o abandonou. “Tamandaré tomou sua mulher nos braços e subiu com ela ao olho da palmeira; ai esperou que a água viesse e passasse; a palmeira dava frutos que o alimentavam. “A água veio, subiu e cresceu; o sol mergulhou e surgiu uma, duas e três vezes. A terra desapareceu; a árvore desapareceu; a montanha desapareceu. “A água tocou o céu; e o Senhor mandou então que parasse. O sol olhando só viu céu e água, e entre a água e o céu, a palmeira que boiava levando Tamandaré e sua companheira. “A corrente cavou a terra; cavando a terra, arrancou a palmeira; arrancando a palmeira, subiu com ela; subiu acima do vale, acima da árvore, acima da montanha. “Todos morreram. A água tocou o céu três sóis com três noites; depois baixou; baixou até que descobriu a terra. “Quando veio o dia, Tamandaré viu que a palmeira estava plantada no meio da várzea; e ouviu a avezinha do céu, o guanumbi, que batia as asas. “Desceu com a sua companheira, e povoou a terra” (ALENCAR, 1959w, p. 397).

Em outras palavras, se Peri e Cecília são a metáfora de um país formado por raízes híbridas, a presença de narrativas sobrepostas, mito sobre mito dentro do romance,⁴¹ já sinalizaria essa hibridez. Esclareça-se um ponto importante: a discordância em relação a alguns dos argumentos de Bosi não se apoia na defesa de que as obras de Alencar estejam livres de falhas composicionais⁴², mas sim que parece mais proveitoso, em vez de classificá-

⁴¹ Cabe ressaltar também que a narrativa mítica também retoma o texto bíblico a respeito do Dilúvio (Livro do Gênesis, capítulos de 7-10).

⁴² Sommer (2004, p. 196), em seu livro *Ficções de fundação*, já sinaliza falhas no projeto alencariano de construção da brasilidade: “Alencar construiu um romance para preencher um vazio, enchendo-os de projetos

las como maiores ou menores, tentar enxergá-las como componentes de um processo de lapidação, de evolução de escrita, no qual todas as experiências são válidas e que podem culminar no desenvolvimento de personagens mais maduras⁴³.

O crítico da *História concisa* afirma sobre os romances urbanos de José de Alencar:

[...] O mesmo intimismo, dissecado e desmistificado nas suas raízes como vontade-de-poder e de prazer, comporia um quadro bem diverso nos romances maduros de Machado de Assis. Mas Alencar crê nas "razões do coração" e, se as sombras do seu moralismo romântico se alongam sobre as mazelas de um mundo antinatural (o casamento por dinheiro, em *Senhora*; a sina da prostituição, em *Lucíola*), sempre se salva, no foro íntimo, a dignidade última dos protagonistas, e se redimem as transações vis repondo de pé herói e heroína. Daí os enredos valerem como documento apenas indireto de um estado de coisas, no caso, o tomar corpo de uma ética burguesa e "realista" das conveniências durante o Segundo Reinado. Há sempre a considerar a distorção idealizante que, ressalvadas as proporções, afetara também o ciclo parisiense de Balzac, um dos modelos do Alencar urbano (BOSI, 2006, p. 139, grifo do autor).

Se Nabuco observa os romances alencarianos, comparando-os aos franceses, Bosi o faz com Machado de Assis, ficando implícito no texto que as obras deste valeriam como documento de um “estado de coisas” enquanto os textos de Alencar serviriam ao propósito documental, mas indiretamente. Essa abordagem parece problemática por duas razões; a primeira é que se Alencar supostamente não desenvolve o alcance das mazelas sociais, conciliando-as de acordo com as necessidades da estética romântica, já as identifica e aponta.

A segunda diz respeito à ideia do caráter documental ou não das produções; ora, sabe-se que, por mais que um escrito se proponha a pensar sobre algum aspecto da sociedade, o faz sobre a égide da mimesis, de um trabalho produtivo de/ com a linguagem que seleciona e combina elementos para que a urdidura textual apresente um teor artístico, o fictício, fruto da intersecção entre os âmbitos real e ficcional: “Os elementos contextuais que o texto integra não são em si fictícios, apenas a seleção é um ato de fingir pelo qual os sistemas, como campos de referência, são entre si delimitados, pois suas fronteiras são transgredidas” (ISER, 2002, p. 961)⁴⁴

futuros. E ele coloriu esses projetos com os meios tons sutis das alianças raciais. Se o romance nacional brasileiro não podia ser baseado em uma história possivelmente monótona, pelo menos o mito do cadinho poderia preencher o espaço vazio”.

⁴³ Na próxima divisão deste capítulo, desenvolveremos esse argumento através da análise de *A Viúva* e *Senhora*. No caso dos dois primeiros romances, percebe-se que o uso motivado dos elementos descritivos aproxima as personagens Jorge e Seixas, cuja complexidade de caráter é moldada segundo a perspectiva do ambiente que as cerca.

⁴⁴ Para Wolfgang Iser, no texto *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, atos de fingir são procedimentos linguísticos e estéticos responsáveis por transformar informações extraídas de contextos históricos e sociais, em componentes artísticos. Daí resulta que, para o autor, eles são responsáveis por operar a intersecção entre os pólos, *real* e *fictício*, através de um trabalho de e com a linguagem que origina o *imaginário*,

Portanto, por ser uma produção literária, estritamente, nenhum enredo valeria como documento, seja ele direto ou indireto, “de um estado de coisas”, mas sim a mimetização de determinadas situações e questões, uma vez que “[...] *o externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura [textual] , tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 1985, p. 4, grifo do autor).

Acerca de *Senhora*, ao final da seção de seu livro dedicada à Alencar, Alfredo Bosi se posiciona de uma maneira que também apresenta problemas, dentro do viés aqui proposto:

[...] Tome-se o exemplo de *Senhora*, sua última obra de valor. Qual a mola do enredo? Se admitimos que é o fato de o jovem Seixas casar-se pelo dote, em virtude da educação que recebera, damos a Alencar o crédito de narrador realista, capaz de pôr no centro do romance não mais os heróis Peri e Ubirajara, Arnaldo e Canho, mas um ser venal, inferior. O que seria falso, pois o fato não passava de um recurso: o equilíbrio, perdido em termos de visão romântica do mundo, vai-se restabelecer porque Alencar arranjará uma solene redenção fazendo Seixas resgatar-se na segunda parte da história. O passo dado em direção ao romance de análise social fora uma concessão - logo mudada em crítica - à mentalidade mercantil que repontava no fim do Império. Mentalidade que o escritor rejeita quando vem à tona a vileza crua do interesse, mas não quando enevoadada pelos fumos de requinte aristocrático: É o que explica a velada adesão ao modo de pensar do seu ambíguo herói... (BOSI, 2006, p. 139-140, grifo do autor).

O autor vê o romance a partir da oposição entre Romantismo e Realismo e entre obra de (muito ou pouco) “valor”, criticando a “redenção” de Seixas como se esta fosse um recurso tipicamente romântico e não uma crítica ao mercantilismo matrimonial, significativamente apontada e só pacificada por uma necessidade da estética romântica. Além disso, Bosi considera que as descrições dos ambientes e figurinos de luxo em *Senhora* são infantis e “revelam a velada adesão ao modo de pensar de seu ambíguo herói”. Outra vez, percebe-se uma identificação da obra com possíveis fatos da vida, o que, como já foi visto, revela-se um caminho problemático; some-se a isso que, como tentará mostrar a análise comparativa entre Seixas e Jorge, a descrição do “requinte aristocrático” tem muito mais um tom crítico que de concordância, não se tratando, portanto, de infantilismo, mas de motivação composicional.

Destarte, apesar de o texto de Bosi (2006, p.134) apontar que “o lugar de centro [na literatura romântica], pela natureza e extensão da obra que produziu, viria a caber com toda justiça a José de Alencar”, há elementos dessa crítica que precisaram ser relidos a fim de tentar retirar a obra alencariana de possíveis aprisionamentos interpretativos.

Muito semelhante ao pensamento de Bosi se coloca o de Roberto Schwarz no capítulo *A importação do romance e suas contradições em Alencar*, destinado a analisar o terceiro *Perfil de Mulher* alencariano, em seu livro *Ao vencedor as batatas* (1977). Tomando a obra machadiana como referência, em que estão presentes o desnudamento do humano e a crítica social, o autor se propõe analisar aspectos do romance alencariano, levando em consideração a importação de modelos: “[...] a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país ou encontravam-se alterados” (SCHWARZ, 2000, p. 35).

Com base nessa alteração de parâmetros, Schwarz considera que as referências às literaturas de outros países podem ser incorporadas à tessitura textual como uma qualidade ou um “defeito”, existindo este desde que a organização da estrutura de certo modo não contenha e nem problematize questões e impasses advindos de determinada sociedade e dos indivíduos que a compõem; o valor qualitativo é atribuído a Machado de Assis. Semelhante ao que faz Bosi, o autor parece iniciar sua análise sob a perspectiva dicotômica do maior *versus* menor, sem observar mais atentamente a escrita como um processo em que, “a contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, 1976, p. 12) também pode ser considerada importante para a existência e a consistência dos acertos.

Schwarz prossegue seu texto elogiando a obra de Alencar, sua escrita e, sobretudo, a comunicabilidade de seus textos com produções posteriores:

Escritor refletido e cheio de recurso, Alencar deu respostas variadas e muitas vezes profundas [...]. A sua obra é uma das minas da literatura brasileira, até hoje, e embora não pareça, tem continuidades no Modernismo. De *Iracema* alguma coisa veio até *Macunaíma* [...]; alguma coisa do *Grande Sertão* já existia em *Til*, no ritmo das façanhas de Jão Fera; nossa iconografia imaginária, das mocinhas, dos índios, das florestas, deve aos seus livros muito da sua fixação social; e de modo mais geral, para não encompridar a lista, a desenvoltura inventiva e brasileirizante da prosa alencariana ainda agora é capaz de inspirar (SCHWARZ, 2006, p. 38-39).

Entretanto, logo em seguida, afirma:

Isso posto, é preciso reconhecer que sua obra nunca é propriamente bem-sucedida, e que tem sempre um quê descalibrado e, bem pesada a palavra, de bobagem. É interessante notar contudo que estes pontos fracos são justamente fortes noutra perspectiva. Não são acidentais nem fruto da falta de talento, são pelo contrário prova de consequência. Assinalam os lugares em que o molde europeu, combinando-se à matéria local, de que Alencar foi simpatizante ardoroso, produzia contra-senso (SCHWARZ, 2006, p. 39).

Há na colocação do crítico marcas de uma contradição: primeiro reconhece valores na produção alencariana para depois afirmar que a mesma é “descalibrada” e tem tons de “bobagem”. Essa oposição, já levemente sinalizada no início deste capítulo, parece

problemática na medida em que ele generaliza a colocação, afirmando que a *obra* tem imperfeições (sem dizer a quais textos se refere, e onde estão, em cada um deles, os traços destoantes) e *nunca* é bem-sucedida, contendo o advérbio um peso de negatividade que deixaria pouco espaço para outras visões. Schwarz continua contraditório, ao dizer que os defeitos podem ser vistos como qualidades, se colocados sob outro ângulo de visão, de certo modo, desfazendo o que antes foi dito. Ora, se o modo de ver contribui para a produção dos sentidos, generalizar colocações sobre os escritos e/ou diminuí-los se revela um mecanismo desnecessário, que possivelmente, pode ser responsável por estereotipar o autor e desestimular a leitura de seus textos, na medida em que se lidos sem a devida criticidade por futuros docentes, corre-se o risco de eles reproduzirem, irrefletidamente, as ideias de “maior” ou “menor” em suas salas de aula vindouras.

Segundo o estudioso, o Brasil do século XIX seria regido pela política do favor, ou seja, mecanismo que faz com que uma determinada classe (no texto de Schwarz, os escravos), só tenha “acesso a vida social e a seus bens” a partir de uma relação de dependência material do favor, “indireto ou direto de um grande” (SCHWARZ, 2000, p. 40). Daí, tal contexto dependente não caber nos moldes das “tramas extremadas, próprias do Realismo de influência romântica” (SCHWARZ, 2000, p. 41).

Nesse sentido, afirma que *Senhora*, embora bem composto, fica confinado aos “limites da frivolidade, a despeito de seu andamento ambicioso...” (SCHWARZ, 2000, p. 45) porque Alencar opta, ao construir o olhar sobre as relações condicionadas pelo dinheiro, por dar maior destaque a “pequenos funcionários e filhas de comerciantes remediados” (SCHWARZ, 2000, p. 45), excluindo os adultos, delineados como respeitáveis, passivos ou interesseiros, sem grande complexidade, e, além disso, por Aurélia criticar o mercado matrimonial, mas se utilizar da dominação pelos favores para manter Seixas e os demais personagens em torno de si.

Schwarz defende que reside aí um defeito na composição do romance, que seguindo os parâmetros europeus deveria problematizar os impasses dos adultos, questionando a ordem social a que pertencem, com o objetivo de transformá-la:

Um só romance, mas dois efeitos-de-realidade, incompatíveis e superpostos – eis a questão. Aurélia sai fora do comum: seu trajeto irá ser a curva do romance, e as suas razões, que para serem sérias pressupõem a ordem clássica do mundo burguês, são transformadas em princípio formal. Já à volta dela, o ambiente é de clientela e proteção. [...] são personagens, vidas, estilos que implicam uma ordem inteiramente diversa. Formalmente, o privilégio cabe à ordem do enredo. Artisticamente, tal privilégio não se materializa pois Alencar não completa a preeminência formal dos valores burgueses com a crítica da ordem do favor, de que é admirador e amigo (SCHWARZ, 2000, p. 60-61).

Indo por um caminho contrário ao argumento do estudioso, sem pretender diminuir sua importância, ao examinar os romances urbanos de Alencar como um todo, percebe-se que o foco sobre personagens jovens, bem como a existência e permanência da política do favor se dá exatamente por uma observação crítica da superficialidade nas relações sociais, marcadas por um jogo de interesses, mascaramentos e exclusões; tal energia é tão forte nas tramas que as personagens “adultas” parecem não se sobressair porque, de certa forma, já foram contaminadas, absorvidas por essa dinâmica perversa; cite-se, à guisa de exemplo, a quase objetificação das personagens Lemos e Firmina Mascarenhas, ambas comparadas à coisas e descritas sem contornos definidos, apenas traços carregados de comicidade:

[...] Era o Sr. Lemos um velho de pequena estatura, não muito gordo, mas *rolho* e *bojudo* como um vaso chinês
 [...] Entretanto D. Firmina, *acomodando* sua *gordura semi-secular* em uma das vagas cadeiras de braços que ficavam ao lado da conversadeira, dispunha-se a *esperar pelo almoço*” (ALENCAR, 1959ff, p. 958, 966, grifo nosso).

Acrescente-se que o uso consciente do “favor” pela protagonista pode ser lido como uma crítica aos falseamentos e papéis que a sociedade impõe. Além disso, acredita-se que a luz sobre as questões entendidas por Schwarz como mal colocadas também possa ser lida como a indicação do contraste entre o mundo das aparências, (norteadado pelo capital), representado pelas personagens “secundárias” (isto é, aquelas que não são protagonistas) e o anseio interior dos protagonistas; tal descompasso, entre o que se deseja e o que está posto, seria a mimetização artística do contexto cheio de disparidades no qual estão inseridos os heróis e heroínas. Logo, onde o autor enxerga negativamente apenas personagens ou e situações que “[...] oscilam entre o titânico e o familiar, conforme as exigências respectivas do desenvolvimento dramático à europeia, e da caracterização localista”, e seriam traços resultantes da “alternância irresolvida de duas ideologias diversas”(SCHWARZ, 2000, p. 68-69), é legítimo entendê-las como a metáforização das contradições de uma sociedade em formação e de figuras não lineares, mas complexas e divididas sob contínua tensão.

Convém ressaltar que trazer mimeticamente para o texto determinada questão social, já é um modo de criticá-la ou pensar sobre ela; ainda que ao longo da narrativa não haja uma transformação imediata, a crítica reside em desnudar os problemas. Um exemplo disso está no romance *A educação sentimental: a história de um jovem* (1869), de Gustave Flaubert. O texto narra acontecimentos e insucessos da vida de Frédéric Moreau, que mantém crenças e atitudes românticas dentro de uma sociedade cujos valores e condutas são pontuados pela ganância e superficialidade, estas o envolvem de tal modo que ele acaba por se tornar parte do ambiente e dos costumes, contrários aos arroubos românticos iniciais. Flaubert desnuda os

problemas, mas a sociedade não é transformada, tornando-se ainda mais decadente: uma das forças da narrativa reside no desnudamento das hipocrisias, não na resolução. Às personagens resta lembrar a juventude e os anseios perdidos:

[...] Houve quem os visse sair. Foi um escândalo que ainda não estava esquecido três anos depois.
 Contaram-no prolixamente, cada qual completando as recordações do outro; e quando terminaram:
 – Afinal foi o que tivemos de melhor! – Disse Frédéric.
 – Sim, quem sabe? Foi o que tivemos de melhor! – disse Deslaurieus (FLAUBERT, 2015, p. 439).

Dessa forma, se Alencar, como afirma o crítico, não resolve os impasses, já os aponta e parece ser nesse sinal que reside a crítica e a capacidade de transformação. A partir dos caminhos traçados pelo escritor cearense (como, aliás, reconhece o autor de *Ao vencedor as batatas*) será possível reafirmar ou contestar pressupostos. Portanto, a obra não é “descalibrada” ou contém bobagens, mas sim, sem pretender ser perfeita, dá a conhecer sentidos por descobrir, que perspectivas excludentes e lineares encobrem. Assim, a dualidade que Schwarz vê como incoerente, não diminui o texto, pelo contrário, pode ser indício do seu requinte estético.

Não parece fruto do acaso o fato de Alencar situar os momentos de alcance de felicidade máxima e harmonia (que geralmente coincidem com o fim dos livros) no espaço privado do lar. Possivelmente, residiria em tal escolha uma crítica aos desajustes do meio público, social que tudo falseia e tem pouca profundidade, bem como uma possível valorização da família e da casa, contextos nos quais é possível se refugiar, exercitar valores positivos e, quem sabe, encontrar equilíbrio.

Nuances desse tom de criticidade estão presentes em diversos momentos dos *Perfis de Mulher*: em *Lucíola*, Paulo perde de vista os verdadeiros sentimentos da amada quando está longe de expedientes de recolhimento, envolvido com o espetáculo do mundo; no caso de *Diva*, o embate entre esses ambientes antagônicos é peça importante para a construção do romance e a relação entre Emília e Augusto. Em algumas cenas de *Senhora*, contrapõe-se visivelmente a valorização da família tradicional que remete ao lar, ao espaço privado, em detrimento ao meio público e suas máscaras:

[...] Dessa vida faustosa, que ostentava na sociedade, trazia Seixas para a intimidade da família não só as provas materiais, mas as confidências e seduções. Era então muito moço; e não pensou no perigo que havia, de acordar no coração virgem das irmãs desejos, que podiam supliciá-las...
 Felizmente D. Camila tinha dado a suas filhas a mesma vigorosa educação que recebera; a antiga educação brasileira, já bem rara em nossos dias, que, se não fazia

donzelas românticas, preparava a mulher para as sublimes abnegações que protegem a família e fazem da humilde casa um santuário. (ALENCAR, 1959ff, p. 985).

Além de um viés de defesa aos costumes e crenças tradicionais do século XIX, a valorização de tudo o que circunscreve o ambiente privado se relacionaria também a uma característica da sociedade burguesa da época: a tentativa de construção e manutenção de um *locus* subordinado a uma organização, a um poder, controlável, portanto. Uma espécie de respiro em meio ao caos. A esse respeito Hobsbawm (1988, p. 241) considera que

[...] O lar era a quintessência do mundo burguês, pois nele, e apenas nele, podiam os problemas e contradições daquela sociedade serem esquecidos e artificialmente eliminados. Ali, e somente ali, os burgueses [...] podiam manter a ilusão de uma alegria harmoniosa e hierárquica...

Logo, a massa verbal do texto autoriza essas e outras interpretações, permitindo que o leitor vá além de juízos rigidamente dicotômicos.

No texto *Os três Alencares*, capítulo do segundo volume de sua *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido analisa aspectos da obra do autor romântico. Se comparado ao tom de Nabuco, Bosi e Schwarz seu texto parece mais equilibrado por, dentre outros motivos, tentar ver a produção alencariana como um todo, mas ainda assim, há pontos que, segundo a ótica deste trabalho precisariam ser pensados de uma maneira um pouco diferente.

Candido começa sua análise dialogando com *Como e porque sou romancista*, tecendo um levantamento sucinto das influências literárias que “formaram” o jovem Alencar. Assim como Bosi, ele fala da fuga do cotidiano, não com uma conotação negativizada, porém, como um aspecto de parte da composição do escritor. Na opinião do crítico, a obra alencariana está situada em duas vertentes, a “idealização heróica” e a “complicação sentimental”, (CANDIDO, 1981, p. 224), dentro dessa divisão ele fará comentários acerca dos textos. O estudioso afirma que há pelo menos “três Alencares” a partir dos quais a obra do romancista é traçada:

[...] o Alencar dos rapazes, heróico, altissonante, o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra e outras quase trágico [e um terceiro], Alencar 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 (CANDIDO, 1981, p. 224-225).

O primeiro grupo exprime a nacionalidade, o ideal, o heroísmo. O segundo é marcado pelo “compasso do dever e da consciência” (CANDIDO, 1981, p. 224-225) e o terceiro apresenta traços psicológicos mais profundos. Embora a divisão pareça estanque, existe certa

comunicabilidade entre seus elementos, pois o ar de heroísmo pode ser sentido em Ricardo, de *Sonhos d'ouro*, ou mesmo no protagonista de *Cinco Minutos*. O próprio Candido (1981, p. 225) reconhece que o “Alencar dos adultos” está “difuso pelos outros livros”. Portanto, a separação em categorias parece se prestar a promover um maior entendimento sobre as características dos romances alencarianos.

Com base nessa divisão – acertada e válida, utilizada como aporte teórico para diversas análises posteriores⁴⁵ –, Candido identifica outras forças motrizes na obra alencariana, a saber: o poder das diferenças sociais, a força do passado e do presente como elemento narrativo e a recorrência da luta entre bem e mal, distribuídas entre personagens inteiriças (que não se modificam), rotativas (que passam do bem para o mal e vice-versa) e simultâneas (figuras nas quais as duas instâncias se misturam) (CANDIDO, 1981, p. 232). Sua visão sobre a obra alencariana é abrangente e global, levando em conta que a

[...] sua arte literária é, [...], mais consciente e bem armada do que suporíamos à primeira vista. Parecendo um escritor de conjuntos, de largos traços atirados com certa desordem, a leitura mais discriminada de sua obra revela, pelo contrário, que a desenvoltura aparente recobre um trabalho esclarecido dos detalhes, e a sua inspiração, longe de confirmar-se soberana, é contrabalançada por boa reflexão crítica. Tanto assim, poderíamos dizer, que na verdade não escreveu mais do que dois ou três romances, ou melhor, nada mais fez nos vinte e um publicados do que retomar alguns temas básicos, que experimentou e enriqueceu, com admirável consciencia estética, a partir do compromisso com a fama, assumido n' *O Guarani* (CANDIDO, 1981, p. 235).

Todavia, apesar desse esforço crítico, a perspectiva de identificação de um processo de escrita⁴⁶ que (dentro da proposta desta tese) interligaria os *Perfis de Mulher* dá lugar à já conhecida classificação de maior ou menor.

Em um dos momentos da análise, Candido afirma: “[...] Desses vinte e um romances nenhum é péssimo, todos merecem leitura e, na maioria, permanecem vivos apesar da mudança dos padrões de gosto a partir do naturalismo” (CANDIDO, 1981, p. 222, grifo nosso). Entretanto, apesar do tom elogioso do comentário, ao se reportar à *Diva*, diz que é um

⁴⁵ Lafetá (2004), Marco (1986) e Pontieri (1988) citam a terminologia de Candido em suas análises.

⁴⁶ Em seus trabalhos, Pontieri (1999) e Pinto (1999) também sinalizam periféricamente as similitudes e o processo de desenvolvimento de escrita dentro dos *Perfis*; no entanto, essas colocações não se relacionam à temática do *Bildungsroman*. Pinto (1999, p. 177), por exemplo, considera: “Na economia dos *perfis* este romance [*Diva*] torna visível uma posição intercalar em que se retomam e anunciam rumos. Isso não significa, a priori, nem um defeito, nem uma qualidade. Pode, entretanto, sugerir que existe uma evolução de *Lucíola* a *Senhora*, o que também não seria inteiramente verdadeiro. *Diva* marca uma transformação no modo de tratar o tema e a forma europeias...” Isso posto, embora apresentando pontos de contato com os argumentos de Maria Cecília de Moraes Pinto, este trabalho defende que o aspecto evolutivo existe e é verdadeiro, pois pode ser percebido através de situações e imagens dos romances que reaparecem com algum traço distinto ou ampliado. Além do mais, essa ligação entre as três obras, na ótica aqui defendida é uma *qualidade*, pois incentiva a leitura, bem como pode retirar *Diva* da condição de negatividade por parte da crítica. Outro ponto de diferenciação entre as duas análises: este trabalho não trata da apropriação dos textos franceses por parte da obra de Alencar.

romance “que pouco ou nada vale”. Se todos merecem leitura, não parece incoerente dizer que ele tem quase nenhum valor? Com base em que aspecto esse juízo seria legitimado?

Candido não responde a essas perguntas, limita-se a considerar que “[...] *Diva* é uma longa e monótona luta interior da moça – entre o orgulho, que estimula o sadismo, e o amor, que finalmente a salva” (CANDIDO, 1981, p. 230), ou ainda “[...] que procura compensar a fraqueza e desconfiança de menina feia, tornada de repente bonita, por meio de uma desequilibrada energia (CANDIDO, 1981, p. 225). Em ambas as colocações não ficam claros quais os entraves composicionais deste *Perfil de Mulher*.

Acerca d’ *A pata da gazela*, o crítico se posiciona de maneira semelhante: “[...] é um estudo curioso de fetichismo sexual, faltou *músculo* para ser um bom livro” (CANDIDO, 1981, p. 222, grifo nosso). Os termos utilizados por Candido são bastante imprecisos e genéricos, uma vez que ele, além de não justificar em que aspectos o estudo é interessante, não define o que seria o *músculo* da qualidade literária. Para o estudioso, *Senhora* é “excelente estudo psicológico”, “apesar de desigual” (em relação a que?); sobre *Encarnação*, identifica-se quase um silenciamento total a respeito do livro, existindo apenas breves menções sobre a história do romance;

[...] escrito no ano em que [Alencar] morreu, 1877, foi publicado mais tarde.
 [...] a heroína se substitui praticamente à esposa morta de Hermano, que, petrificado emocionalmente pela lembrança das primeiras núpcias, recusa a nova experiência na sua integridade, tentando reviver em Amália a imagem obsessiva de Julieta. (CANDIDO, 1981, p. 222, 229).

De acordo com a opinião do crítico “[...] três [romances] *podem ser relidos à vontade* e seu valor tenderá certamente a crescer para o leitor, à medida que a crítica souber assinalar sua força criadora: *Lucíola*, *Iracema* e *Senhora*”⁴⁷ (CANDIDO, 1981, p. 222). Percebe-se que, ainda que não intencionalmente, na escrita do analista parece existir, como em Bosi, uma tendência a excluir alguns romances em detrimento a outros. Novamente destaca-se que a intenção deste trabalho não é afirmar que toda a obra de um autor tem ou deve ter o mesmo nível de profundidade composicional, mas que o confinamento dos textos em blocos “maiores” ou “menores”, sem assinalar mais claramente os problemas e qualidades dos escritos, dá a perceber uma provável influência da crítica, nas escolhas de leitura, dada a força de sua voz de autoridade.

Portanto, nota-se que, apesar de Candido enxergar a produção de José de Alencar de forma ampla, certas colocações e uso de termos generalistas a respeito de alguns romances

⁴⁷ É importante destacar que os críticos analisados quase silenciam os comentários acerca de *Til* (apenas Candido faz um pequena remissão à Berta).

alencarianos podem relegá-los a um lugar menor, pouco interessante, possivelmente desestimulando a leitura destes.

2.5 Será o “menor” tão pequeno assim? Relações entre *A Viúvinha* e *Senhora*

Depois de examinados, ainda que sucintamente, os posicionamentos de alguns críticos a respeito das obras de Alencar, percebe-se que, embora em épocas diferentes, há pontos em comum entre os exames citados: todos eles tendem a, intencionalmente ou não, sugerir, pelo viés discursivo que assumem, um olhar segundo o qual os textos seriam marcados predominantemente por um tom romântico idealista. Embora essa interpretação seja justa e acertada, a forma como está posta pelos estudiosos citados poderá promover um confinamento das produções alencarianas apenas a essa visão.

O autor é sim romântico, há componentes idealizatórios em suas narrativas, entretanto, ao lado desses traços, há outros a serem descobertos, de modo que os recursos utilizados pelo escritor, bem como os romances considerados como menos bem acabados, não podem ter suas possibilidades interpretativas cerceadas por considerações restritivas e/ou diminuidoras. Dessa forma, indo além da afirmação simples de que *Senhora* seria esteticamente melhor que *A Viúvinha* ou que *Encarnação* não parece ser tão bem desenvolvido quanto *Iracema* ou *Lucíola*, por que não propor que os textos, com seus erros e acertos, podem ser vistos sob a perspectiva de um *processo de escrita*, em que um retoma elementos do outro? Abandonando-se a dicotomia entre maior e menor, torna-se possível apreciar e descobrir valores, reflexões e conhecimentos em obras que antes pareciam conter apenas “[...] frases, com pretensão a quadros [...], contrastes inconciliáveis entre as diferentes partes” (NABUCO, 1978, p. 85). Nesse sentido, a seguir, contrariando-se as visadas críticas apresentadas, tece-se uma análise de *A viúvinha e Senhora*.

Um leitor que se defronte com um ou mais romances de Alencar certamente perceberá a profusão de descrições presentes nos textos. Se, no contexto de produção e primeira recepção das obras, tais expedientes poderiam cativar o leitor, remetendo-o à exuberância da linguagem e das personagens desenhadas, numa época como a atual, em que impera a cultura da rapidez, da pressa e do instantâneo, a abundância descritiva poderia, de certa forma, “afastar” as obras de novas leituras, fazendo o texto parecer anacrônico e obsoleto. A esse respeito, declara Lajolo (2006, p. 4):

[...] Alencar fornece a seus leitores um forte lastro de realidade que, por assim dizer, embrulha tudo o que no seu romance há de fantástico, imaginoso e romântico. [...] Se hoje em dia tais romantiquices provocam sorrisos de incredulidade e relegam o

Alencar dessas obras para estantes empoeiradas pelo desuso, são elas também que dão às obras em estudo sua identidade romântica, isto é, sua capacidade de satisfazer aos leitores brasileiros de meados do século passado.

Entretanto, como os recursos empregados para a composição do *corpus* literário fazem com que ele possa ser atualizado por novas abordagens interpretativas, defende-se, nesta seção, que o emprego da descrição nos romances *A Viuvezinha* (1857) e *Senhora* (1875), longe de se constituir um mero recurso de embelezamento romântico, aparentemente supérfluo aos olhos de alguns leitores, parece ser indício da constituição complexa de sua urdidura. Garcia (2006, p. 247, grifo nosso) compreende a descrição como sendo a

[...] apresentação verbal de um objeto, ser, coisa, paisagem (e até de um sentimento: posso descrever o que eu sinto [...]) através da indicação dos seus aspectos mais característicos, dos seus traços predominantes, *dispostos de tal forma e em tal ordem* [...] que do conjunto deles resulte uma *impressão singularizante* da coisa descrita, isto é, do quadro, que é a matéria da descrição (GARCIA, 2006, p. 247, grifo nosso).

Ora, quando se afirma que nos textos literários as passagens descritivas obedecem a uma determinada *disposição de recursos linguísticos* que, se bem empregados, geram efeitos que *tornam únicos* os objetos, situações e personagens apresentados, demonstra-se que esse mecanismo tem um valor importante dentro da narrativa: também é capaz de comunicar e suscitar sentidos e leituras. Nas mãos de um escritor que não revise seus procedimentos composicionais, que se preocupe apenas com os dados da história e sua ação e não com os meios de narrá-la, o descrever poderá parecer acessório, entretanto, dada a preocupação de Alencar com a linguagem e suas possibilidades de articulação, demonstrada em cartas, prefácios e posfácios, a possibilidade de um desleixo gratuito parece remota.

Atente-se: não se trata de afirmar que a escrita de Alencar seja isenta de equívocos ou controvérsias (o quase apagamento do escravo de suas narrativas ou a concepção dos corpos femininos são questões nevrálgicas), mas de ressaltar que, no que diz respeito à descrição, pouco provavelmente, o autor descreveria por descrever, enquanto recurso vazio. Basta lembrar que a apresentação da casa de Seixas, focalizada nos objetos, condiz com o materialismo do rapaz; por sua vez, a Lúcia/ Maria da Glória pura aparece associada a desdobramentos de paisagens naturais.

Entre leitores não especializados é comum perceber que o uso da descrição em determinadas obras pode ser visto como algo que apenas alonga a narrativa, tornando-a cansativa. Em busca da ação e dos principais acontecimentos que dinamizam a trama, provocando surpresas e emoções, alguns legentes veem o descritivo como um certo impedimento ao alcance desse “clímax”, não percebendo possíveis valores metafóricos e

simbólicos que subjazem o recurso e são de suma importância para a obra como um todo. Assim, em observações apressadas, ávidas por “movimentos” constantes, as nuances comunicativas presentes na descrição são perdidas e/ou colocadas num patamar inferiorizado.

Essa visão um tanto equivocada sobre o registro descritivo não é privilégio apenas daqueles que leem por curiosidade, prazer ou alternativa a outras atividades cotidianas, ela também atingiu a crítica e teoria literária sobre o tema. Como uma herança de uma tradição clássica de escrita, que prezava a objetividade, a clareza, a harmonia e a simetria, perfeitas totalmente explicáveis, a descrição, nos séculos XVI e XVII, era vista como um recurso que poderia ser “prejudicial à construção da obra enquanto um todo ‘homogêneo e coerente’, organizado em redor do eixo central construído pela intriga” (BUESCU, 1990, p. 183).

Entretanto, o advento e desenvolvimento da estética romântica trouxeram novas possibilidades no trato e compreensão acerca da descrição. Como se sabe, o Romantismo é caracterizado pelo questionamento de padrões rígidos de composição. Os autores e pensadores do período perceberam que para explicar os fenômenos humanos, artísticos, históricos, sociais e culturais não existe um padrão fixo, imutável, inquestionável de compreensão que possa ser impecavelmente aplicado a todas as áreas de conhecimento. Ao contrário, a vida, a natureza, a história o ser humano e todos os seus desdobramentos sofrem mutações e evoluções que as palavras e outras artes não conseguem abranger em sua totalidade. Consciente dessa mutabilidade, o artífice romântico pensa sobre ela, problematiza-a em suas obras, apresenta e valoriza, pois, a sua visão subjetiva e particular sobre o mundo, os indivíduos e os sentimentos, já que

[...] dialogando com as coisas que lhe falam à alma, é de si mesmo que o poeta romântico sempre fala. Nas condições de sua sensibilidade conflitiva, o dinamismo da interiorização permanente reconduz à direção centrípeta – para dentro e para o Eu – a direção centrífuga da consciência – para fora e para as coisas (NUNES, 2005, p. 68).

Nesse contexto, a descrição romântica abandona o estatuto de amplificação de algum aspecto narrativo, como algo que aparentemente propiciaria a *visão*, pontual e objetiva, de determinada situação presente no texto, para dar lugar à *percepção* de algum aspecto. Em outras palavras, esta tem um “carácter ativo”

[...] que não se encontra passivamente dependente de uma realidade objetiva por assim dizer “imposta” ao sujeito, mas pelo contrário é funcionalmente *constitutiva* do real percebido. Perceber não é meramente registrar de modo passivo, uma determinada totalidade de estímulos exteriores condicionados pelo lugar e momentos presentes, tão-só e apenas. Pelo contrário: é *seleccionar do presente e recombinar com passados e futuros*, previsíveis ou não, recordados ou imaginados,

temidos ou desejados. É *ver* em função de um *saber* e de um *desejar/recear* (BUESCU, 1990, p. 211, grifo da autora) .

Se o olhar do sujeito literário (personagem ou narrador) se revela, desse modo, único, questionador e *criativo*, o que está descrito a partir de seu ponto de vista não é simplesmente um dado apresentável, mas um fruto do seu modo de ver, de suas concepções, de sua subjetividade, um recorte daquilo que ele acha significativo e, por isso mesmo, torna-se único e irrepetível. Portanto, a descrição romântica se organiza em torno de um processo de composição motivada dos elementos linguísticos; como tal, é marcada por escolhas e subjetividades, tornando-se um modo de produção de sentidos.

Logo, no domínio do literário, o emprego desse recurso não é puramente embelezador, lírico ou, menos ainda, acessório, enquanto um simples “impedimento à ação” (BUESCU, 1990, p. 187), ao contrário: “[...] a descrição romântica, sobretudo da paisagem, [é] [...] portadora de características específicas que sublinham e permitem o desenvolvimento do processo descritivo como técnica” (BUESCU, 1990, p. 190). Dessa forma, com o auxílio dos conhecimentos acima sintetizados, discute-se um pouco sobre a descrição em dois romances alencarianos. Comentando acerca da escrita de *Senhora*, Bosi (2006, p. 140), afirma:

Já houve quem observou o infantilismo das construções alencarianas. [...] *Senhora* junta como pode a pureza do amor romântico e as cintilações do luxo burguês. Descrevendo o jovem Seixas [Alencar] não lhe poupa nem sequer o pé. [...] De que “realismo” se trata aqui? É melhor falar no gosto pitoresco ou na curiosidade do pormenor brilhante, destinado romanticamente a criar um “halo” de diferença em torno dos protagonistas.

Guardando o devido respeito ao argumento do crítico, caminhamos em direção oposta às suas ideias, pois se entende que a descrição possui uma “ampla função explicativa e simbólica, [...] tomando os pormenores do cenário ou paisagem, vestimenta, etc, como sinais da psicologia das personagens” (MOISÉS, 2005, p. 118). Por exemplo, os trajés de Aurélia, mais do que revelarem sua condição social são correlatos físicos do poder encantatório que ela dispõe e desenvolve para atrair Seixas em direção ao seu plano de regeneração. O vestido preto de Carolina retomaria uma mistura de interdição e desejo pelo que, na jovem, não é amplamente revelado.

Portanto, o que Bosi considera como “infantilidade”, “gosto pitoresco” ou “curiosidade do pormenor brilhante” pode ser lido como detalhes repletos de significação a ser descoberta e reelaborada pelos leitores, uma vez que a descrição romântica torna *singulares* a natureza, as situações, as personagens e a paisagem, transformando-os em expedientes artísticos, que têm valor e são dotados um peso específico dentro da concepção da

obra. Por conseguinte, sob o que está posto há a “*criação* de um outro objeto, que literalmente não tem par em toda a realidade” (BUESCU, 1990, p.192, grifo da autora). Em outras palavras, num registro descritivo existem cadeias simbólicas que superam os significados primeiros das palavras ou mesmo dos objetos descritos.

Se, a depender do olhar do receptor e da forma como os elementos linguísticos estão dispostos, os dados narrativos são passíveis de significação, aqui, procurar-se-á demonstrar como, em alguns momentos do texto, a descrição é utilizada como veículo de acesso aos traços da composição dos protagonistas masculinos dos romances alencarianos supracitados: *Jorge da Silva* e *Fernando Seixas*, respectivamente.

De acordo com Watt (2010, p. 13), o gênero romance procurava dar ênfase “à experiência individual” das personagens (em detrimento ao enfoque nos grandiosos feitos coletivos de uma comunidade, próprios à epopeia), para trazer, na constituição do texto, a visão do *eu* diante do mundo, suas angústias e expectativas. No caso dos romances de Alencar, mais especificamente de *A Viúva* e *Senhora*, essa leitura do *eu*- *personagem* é feita a partir do momento em que ele passa pelo que Candido (1981, p. 221) chama de “complicação sentimental” ou uma inquietação que o move em direção a repensar sua postura:

Já não era o mesmo homem: simples nos seus hábitos e na sua existência, ninguém diria que algum tempo ele tinha gozado de todas as voluptuosidades do luxo; parecia um moço pobre e modesto, vivendo do seu trabalho e ignorando inteiramente os cômodos da riqueza.

Como o amor purifica, D...! Como dá forças para vencer instintos e vícios contra os quais a razão, a amizade e os seus conselhos severos foram impotentes e fracos! (ALENCAR, 1959e, p. 235).

Seixas perturbou-se. Por mais preparado que esteja um homem de sociedade para essa colisão deve comovê-lo a necessidade de escolher entre a afeição e as conveniências. Ainda mais, quando, para furtar-se ao dilema, esse homem delineou uma vereda sinuosa, por onde se arraste como o réptil, serpeando entre o amor e o interesse (ALENCAR, 1959ff, p. 1051).

Um dos desdobramentos de tal complicação sentimental se dá por meio do que Candido (1981, p. 228) denomina de *desníveis* entre as personagens:

Na maioria dos seus livros, o movimento narrativo ganha força graças aos problemas de desnivelamento nas posições sociais, que vão afetar a própria afetividade dos personagens. As posições sociais, por sua vez, estão ligadas ao nível econômico [...], o conflito da alma dos protagonistas com as possibilidades materiais é básico no encaminhamento da ação (CANDIDO, 1981, p. 226).

Uma das formas de demonstrar tal desnível é não apresentar a personagem de modo “autônomo”, livre, revelando simplesmente o seu caráter, mas “desenhá-la” em relação ao meio que a cerca, relacionada a ele. Isso se torna possível, pois “o romance [de maneira geral]

se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente” (WATT, 2010, p. 18). Logo, o emprego da descrição romântica, embora possa parecer “ingênuo” e, algumas vezes desnecessário, aos olhos de alguns leitores pouco experientes, teria íntima relação com a concepção desses seres fictícios e de sua comunicabilidade.

Em *A Viúva* (1857), o segundo romance de Alencar, já é possível visualizar uma rede de descrições “intencionais”, relacionadas à feitura do protagonista Jorge, jovem dividido entre o passado de dissipação e o presente de equilíbrio. Tendo gastado com luxos a fortuna de seu pai, tem o comportamento e a vida modificados ao conhecer Carolina, com quem se casa, para, em seguida, simulando um suicídio, partir aos Estados Unidos a fim de trabalhar para pagar as dívidas contraídas. O sinal da primeira modificação dessa personagem se dá por vias da descrição do ambiente no qual ele está inserida:

Levantou-se um dia depois de uma noite de insônia, em que todas as recordações de sua vida desregrada, todas as imagens das mulheres que o haviam seduzido perpassaram como fantasmas pela sua imaginação, atirando-lhe um sorriso de zombaria e de escárnio.

Abriu a janela para aspirar o ar puro e fresco da manhã, que vinha rompendo.

Daí a pouco o sino da igreja da Glória começou a repicar alegremente; esse toque argentino, essa voz prazenteira do sino, causou-lhe uma impressão agradável.

Vieram-lhe tentações de ir à missa.

A manhã estava lindíssima, o céu azul e o sol brilhante; quando não fosse por espírito de religiosidade excitava-o a idéia de um belo passeio a um dos lugares mais pitorescos da cidade (ALENCAR, 1959e, p. 233-234).

As instâncias que condicionam a existência da personagem, o passado e o presente, aparecem sintetizadas nos períodos acima transcritos. Tudo o que remete ao período negligente de Jorge é descrito através de elementos que denotam uma ideia de negatividade e angústia que lembram uma atmosfera ultra-romântica: a *noite de insônia* aparece associada à *vida desregrada*, às mulheres sedutoras e aos sorrisos de zombaria e escárnio que são aglutinados numa única imagem sombria, pertencente ao mundo da escuridão, a dos *fantasmas* que passaram pela sua *imaginação*. Perceba-se também que embora as imagens de insônia, de mulheres e de riso sejam identificáveis na “realidade”, a forma como estão dispostas – envoltas numa atmosfera pesada e triste, em oposição à manhã que está por vir – fazem com que elas sejam artísticas, únicas, irrepetíveis, frutos da percepção da personagem e símbolos de sua angústia. Portanto, a “percepção da paisagem permite assim a percepção do sujeito por ela significado, e a atitude descritiva, exercendo-se sobre aquela, reflecte-se necessariamente neste” (BUESCU, 1990, p. 201).

A abertura da *janela* pode ser lida como símbolo do devir, da transição a uma possibilidade nova para o protagonista, contrária à escuridão. A partir daí, decaem o ermo e o escuro através da descrição do *dia*. Enquanto no plano noturno, há uma predominância de verbos no *pretérito*, o diurno é marcado por uma construção com o *gerúndio*, sinalizando linguisticamente a passagem – “a manhã *vinha rompendo*”. O estático e acabado dão lugar ao dinâmico que vai se descortinando e atinge a personagem. As imagens desse processo denotam clareza e sonoridade, experiências celestes, opostas às recordações “terrenas”: “o sino da igreja da Glória *começou a repicar alegremente*; esse toque argentino, essa voz prazenteira do sino, *causou-lhe uma impressão agradável* [...] A manhã estava *lindíssima*, o céu *azul* e o sol *brilhante*”.

Essa descrição culmina no primeiro encontro entre Jorge e Carolina, responsável pela modificação do personagem:

Nesse momento viu ajoelhada ao pé da grade que separa a capela uma menina de quinze anos, quando muito: o perfil suave e delicado, os longos cílios que vendavam seus olhos negros e brilhantes, as tranças que realçavam a sua fronte pura, o impressionaram (ALENCAR, 1959e, p. 234).

Note-se que os sintagmas utilizados na apresentação da moça condizem com as imagens “solares” da natureza mostrada no amanhecer: *perfil suave delicado, olhos brilhantes, fronte pura*. Desse modo, as duas situações descritivas se interligam, sinalizando e potencializando o estado da personagem masculina, sua busca pela plenitude e pela vivência do presente: “Jorge esperava apenas esquecer de todo a sua vida passada, apagar completamente os vestígios desses tempos de loucura, para casar-se com aquela menina, e dar-lhe a sua alma pura e sem mancha” (ALENCAR, 1959e, p. 233).

Entretanto, a mácula de Jorge ainda permanece não resolvida devido à desonra comercial, representante do passado, que ele precisará sanar para que seu amor se concretize plenamente. Para isso, forja um suicídio a partir do qual pode, assumindo outra identidade, recompor os bens perdidos. Perceba-se como essas modificações aparecem na descrição abaixo:

[...] Entrando no seu aposento, Carlos fechou a porta de novo; e, sentando-se em um tamborete que havia perto da carteira, escondeu a fronte nas mãos com um gesto de desespero.

O aposento era de uma pobreza e nudez que pouco distava da miséria. Entre as quatro paredes que compreendiam o espaço de uma braça esclarecido por uma janela estreita, via-se a cama de lona pobremente vestida, uma mala de viagem, a carteira e o tamborete.

Nos umbrais da porta, dois ganchos que serviam de cabide. Na janela, cuja soleira fazia às vezes de lavatório, estavam o jarro e a bacia de louça branca, uma bilha d'água, e um copo com um ramo de flores murchas. Junto à cama, em uma

cantoneira, um castiçal com uma vela e uma caixa de fósforos. Sobre a carteira, papéis e livros de escrituração mercantil.

Era toda a mobília.

[...]Era um homem arrependido que cumpria a penitência do trabalho, depois de ter gasto o seu tempo e os seus haveres em loucuras e desvarios. Era um filho da riqueza, que, tendo esbanjado a sua fortuna, comprava, com sacrifício do seu bem-estar, o direito de poder realizar uma promessa sagrada (ALENCAR, 1959e, p. 265-266).

Nota-se que as imagens “noturnas” do início do romance, que fazem referência à culpa pelo passado de prodigalidade do protagonista, retornam, agora, por meio das referências à pobreza, cuja apresentação é “escurecida” e estática: as quatro paredes são apertadas; a *janela* é estreita e apenas “esclarece” o ambiente, sem oferecer nenhuma perspectiva externa a ele; a cama, a mala, a carteira, o tamborete e os outros objetos estão dispostos em sequência, numa perspectiva que indica somente seus valores de uso, sem nenhuma conotação harmônica. Não parece haver espaço para a dinâmica da vida, a luz é escassa (produzida por uma *única* vela), a água é reduzida a *uma bilha* e as flores estão *murchas*.

Junto a essas imagens de penúria, Carlos aparece (e para), em consonância com o meio que o cerca, sente-se triste, resignado e decidido; tudo que o rodeia lembra a extensão do seu erro. Dessa forma, a descrição do espaço não contrasta com a da figura do jovem, mas sim é construída em comunhão com ele, mimetizando, vocabular e imagetivamente, a privação, o sofrimento, a resignação, a disciplina e o *amadurecimento* da personagem:

Se era avareza, pois, era a avareza sublime da honra e da probidade; era abnegação nobre do presente para remir a culpa do passado. Haverá moralista, ainda o mais severo, que condene semelhante avareza? Haverá homem de coração, que não admire essa punição imposta pela consciência ao corpo rebelde e aos instintos materiais que arrastam ao vício? (ALENCAR, 1959e, p. 266).

O processo de maturação é evidenciado também pela escolha do *nome* do protagonista, que primeiro é *Jorge* e, depois do suicídio-renascimento, passa a ser *Carlos*. Segundo Watt (2010, p. 28), o nome pode dizer algo sobre a personagem, “mostrar que [...] [ela] deve ser vista como uma pessoa particular e não como um tipo”, isto é, pode trazer uma significação pertinente ao todo narrativo.

Em *A viúvinha*, a seleção dos designativos é significativa. *Jorge*, de origem grega, quer dizer “aquele que trabalha na terra”, que se esforça, portanto. *Carlos*, de origem teutônica, quer dizer “viril, varonil, forte” (SCOTTINI, p. 141, 54), os significados de ambos remontam à força, trabalho, numa possível sinalização de que, apesar das trocas de prenomes, a essência do protagonista não sofreu alteração; contudo, havendo mudança nas atitudes, houve também maturidade e renovação, e estas são representadas pelo caráter simbólico da

escolha do sobrenome: “*Freeland*” (ALENCAR, 1959e, p. 280, grifo do autor) ou *terra livre*. Depois do resgate de sua honra comercial, resta ao protagonista recuperar o seu amor imaculado. Assim, Carlos corteja Carolina sem revelar sua verdadeira identidade, para verificar se ela ainda o ama. A divisão entre passado e presente, que angustiava o protagonista ressurgiu, desta vez na descrição do figurino⁴⁸ da jovem viúva:

Pela primeira vez, depois de cinco anos, Carolina trajava de branco; mas as fitas dos laços, as pulseiras, o colar, eram pretos ainda. Até no seu vestuário se revelava a luta que se passava em sua alma: o branco era a aspiração, o sonho do futuro; o preto era a saudade do passado (ALENCAR, 1959e, p. 288).

Logo, a observação dos trechos citados demonstra que não parece cabível sustentar a hipótese de que os momentos descritivos no romance de Alencar sejam puramente embelezadores ou dispensáveis, mas sim, têm relação direta com os efeitos de sentido que as personagens podem suscitar. Prova disso é que pacificado o passado por meio da reabilitação da dignidade e do ser amado, ambos imaculados, a descrição cede lugar ao *diálogo*, à consonância entre as duas vozes, depois do qual o romance termina:

- Porque nasci aqui para esta vida nova. Oh! tu não sabes!... Depois que reabilitei o nome de meu pai e o meu, ainda me faltava uma condição para voltar ao mundo.
 - Qual era?
 - A tua felicidade, o teu desejo. Se tivesses esquecido teu marido para amar-me sem remorso e sem escrúpulo, eu estava resolvido... a fugir-te para sempre!
 - Mau!... se eu te deixasse de amar, não era para amar-te ainda?... Ah! Não terias ânimo de fugir-me.
 - Também creio (ALENCAR, 1959e, p. 289).

Se um texto literário pode ser compreendido como um exercício de múltiplas leituras e (re)escritas e, na obra de Alencar, percebe-se retomadas e aprofundamentos temáticos, a identificação de uma aproximação entre o segundo e o penúltimo romance do escritor parece legítima. Em *Senhora* (1875), verifica-se que o tema das relações humanas mediadas por questões econômicas é, novamente trazido à tona, agora sob nuances mais profundas. Os protagonistas Aurélia Camargo e Fernando Seixas se apaixonam, mas como a moça é pobre, ele a troca por Adelaide Amaral. Depois de receber a herança do avô, a jovem decide “comprar” o ex-noivo; durante o casamento de aparências, ambos lutarão para resgatar os sentimentos e os valores perdidos, semelhante a Jorge, em *A Viúvinha*. O signo do monetário permeia o embate entre os personagens (assim como toda a composição do romance); o

⁴⁸ Candido (1981, p. 234) declara que “Alencar tem um golpe de vista infalível para o detalhe expressivo”, [...] a “intuição da vestimenta feminina” é abordada como “elemento de revelação da vida interior” [das personagens].

conflito só é pacificado quando o caráter de Seixas é regenerado pelo trabalho e pela honestidade e, sobretudo, pelo amor e pela autoconsciência de seus erros.

Seixas, assim como Jorge, também se encontra sob o signo da dualidade – riqueza *versus* pobreza –, contudo, ao contrário do protagonista de *A viuvezinha*, conforma-se a ela. O desenvolvimento do romance trará a dinâmica do despertar da consciência de Fernando quanto à inadequação de seu comportamento. Tal modificação é perceptível por meio da carga simbólica presente nos detalhes de algumas descrições.

Havia à Rua do Hospício, próximo ao campo, uma casa...

[...] Tinha três janelas de peitoril na frente; duas pertenciam à sala de visitas; a outra a um gabinete contíguo;

O aspecto da casa revelava bem como no seu interior *a pobreza da habitação*.

A mobília da sala consistia em sofá, seis cadeiras e dois consolos de jacarandá, que já não conservavam o menor vestígio de verniz. O papel da parede de branco passara a amarelo e percebia-se que em alguns pontos já havia sofrido hábeis remendos.

O gabinete oferecia a mesma aparência. O papel que fora primitivamente azul tomara a cor de folha seca.

Havia no aposento uma cômoda de cedro que também servia de toucador, um armário de vinhático, uma mesa de escrever, e finalmente a marquesa, de ferro, como o lavatório, e vestida de mosquiteiro verde.

[...] Outra singularidade apresentava essa parte da habitação: era o frisante contraste que faziam com a pobreza carranço dos dois aposentos certos objetos, aí colocados, e de uso do morador.

Assim no recosto de uma das velhas cadeiras de jacarandá via-se neste momento uma casaca preta, que pela fazenda superior, mas sobretudo pelo corte elegante e esmero do trabalho, conhecia-se ter o chique da casa do Raunier, que já era naquele tempo o alfaiate da moda (ALENCAR, 1959ff, p. 976).

Se fosse possível “capturar” as imagens tecidas no início do capítulo cinco, dir-se-ia que a “câmera”, dotada de um ângulo privilegiado de visão, focaliza lentamente o espaço externo, situando-o, para em seguida revelar seu interior e aquele que o habita. Há uma gradação decrescente, que vai do geral ao particular. São curtos os três primeiros parágrafos destinados a esse objetivo, estando dispostos como se formassem um prefácio de apresentação de algo mais amplo e complexo.

A partir do quarto parágrafo, o narrador descreve detalhadamente a habitação. Essas imagens, aparentemente sobrepostas, parecem obedecer a um recurso tipicamente folhetinesco, destinado a atrair a atenção do leitor. Porém, o narrador informa que ali existe certa singularidade: “o *frisante contraste* que faziam com a pobreza carranço dos dois aposentos certos objetos, aí colocados e de uso do *morador*” (ALENCAR, 1959ff, p. 978, grifo nosso). Através desse período já se sabe que a casa é habitada por um indivíduo ainda não nomeado. Apresenta-se novamente uma rica descrição, desta vez, contrária à pobreza. Luxo e ostentação contrastam e convivem junto a objetos simples e de pouco valor; dois

extremos – positivo e negativo – atraem-se, ainda que somente no campo das ideias, uma vez que, para o habitante, esse quadro torna-se “natural”, embora, materialmente, a situação provoque um grande contraste.

Os opostos não foram organizados irrefletidamente, partindo deles, o narrador apresenta a incógnita personagem envolta em uma mista cadeia de pobreza e ostentação: “Essa feição característica do aposento repetia-se em seu morador, o *Seixas*” (ALENCAR, 1959ff, p. 978). No decorrer do romance, as próprias colocações da personagem demonstrarão que ela foi apresentada a partir de “coisas” por também ter-se tornado um objeto, não doméstico, mas social. Na parte anterior ao início do resgate de caráter, estão o materialismo e os valores burgueses de tal forma imbricados em *Seixas*, que a descrição dos objetos que o cercam ou de seu uso se confunde e contrasta com atributos físicos:

Tem uma *fisionomia* tão *nobre* quanto *sedutora*[...]. Os olhos rasgados e luminosos às vezes coalham-se em um enlevo de ternura [...] que há de torná-los irresistíveis quando o amor os acende...
O pé [...] *tem a palma estreita e firme arqueado da forma aristocrática*.
Vestido com um *chambre de fustão* que *briga* com as mimosas *chinelas de chamalote bordadas a matiz*, vê-se que ele ainda está no desalinho matutino de quem acaba de erguer-se da cama (ALENCAR, 1959ff, p. 978, grifo nosso).

É possível concluir, desta forma, que o desvendamento da personagem através dos ambientes possui um valor significativo ao demonstrar que os traços físicos e psíquicos do protagonista não foram organizados de qualquer forma, mas apontam a quase despersonalização do elemento individual perante o todo social: “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”(ALENCAR, 1959ff, p. 1206).

Na figura de *Seixas* encontra-se um “herói” um pouco distinto daqueles do início do período literário romântico, irrepreensíveis e ingênuos; ele é dúbio, vulnerável e, por isso, pouco previsível. Pontieri (1988, p. 54) estabelece uma consideração interessante quanto ao sobrenome da personagem. Aproxima *Seixas* a *seixo* – pedra dura, vulgar, proveniente de restos de rocha ⁴⁹– o dado é bastante curioso e porta diversos sentidos, além de uma ironia sutil, pois, de acordo com o narrador, a personagem “tinha na sociedade, onde aparecia sobre si, a representação de um moço rico” (ALENCAR, 1959ff, p. 985, grifo nosso), o sinal de discrepância entre duas realidades é revelado pelo próprio sobrenome da personagem, símbolo da “máscara” ostentada na sociedade, irônico delator de sua real condição.

⁴⁹ Ademais, o *seixo* é uma pedra de origem fluvial, levada pela correnteza, que se molda durante o percurso, adquirindo a forma arredondada. Perceba-se que *Seixas* é designado como uma “cera branda”, transformada ao longo da narrativa.

Até mesmo na forma como o rapaz é denominado, pode-se encontrar contraste: *Fernando* significa “protetor, ousado, valente” (SCOTTINI, 1999, p. 99) e Seixas, como já demonstrado, remete à “pedra vulgar” e maleável. Inteligente a escolha estratégica de Alencar, já que o indivíduo anterior ao casamento é totalmente o avesso desses conceitos: “Seixas era homem honesto; mas ao atrito da secretária e ao calor das salas, sua honestidade havia tomado essa *têmpera flexível da cera* que se molda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição” (ALENCAR, 1959ff, p. 1002, grifo nosso)

Essa flexibilidade possibilita que a personagem sofra mudanças significativas. Através do casamento vingativo-regenerador sairá da inversão de papéis a que se permitiu submeter, deixando de estar à mercê da figura feminina – a mãe, as irmãs e Aurélia (quando o comumente esperado seria que a figura masculina, dita mais forte, dominasse e conduzisse os fatos) –, para iniciar um processo por meio do qual haverá o resgate da sua essência, passando a ser “ousado e valente”. A escolha dos nomes do protagonista é contrastiva, mas não excludente, na medida em que eles abrangem as duas maiores mudanças da personagem, reveladas potencialmente no decorrer da narrativa. Sobre as alterações de Seixas, declara Leite (1979, p.266):

As dúvidas de Fernando se referem menos a Aurélia do que à sua auto-imagem. O falso casamento é, para ele, um processo de reeducação em que é obrigado a rever os seus valores e modificar seu comportamento. Como é colocado diante de uma situação bem definida, pode construir uma conduta também nítida quanto ao seu objetivo, isto é, pagar o preço pelo qual tinha sido comprado (LEITE, 1979, p. 266).

É válido perceber que a conduta de Fernando começa a se alterar também a partir do espaço, o ambiente, todavia, não é mais *materialista*, altamente marcado por objetos suntuosos, riquezas e costumes frívolos dos salões, e sim, *natural*, isto é, no cenário onde há o início da metamorfose de *Seixas* em *Fernando* não existe a artificialidade burguesa, mas a predominância de elementos da natureza. Esta, um tema caro ao Romantismo e à descrição romântica, posta “sempre em contato íntimo com a alma humana, refletindo-lhe as alegrias e dores através de uma simpatia mágica” (AUERBACH, 2015, p. 354). Observe-se o trecho abaixo:

[...]Os arrebóis da manhã já se arraiavam no horizonte. Uma brisa mais fresca derramava-se no espaço, e os primeiros atitos das aves misturavam-se com os rumores confusos da cidade, que ia acordando por detrás dos muros da chácara.
[...] Naquele momento, porém, assistindo ao romper do dia, ali no meio do jardim, Seixas sentia que, além das cores brilhantes, das formas graciosas e dos perfumes agrestes, havia alguma coisa de imaterial que palpitava no seio desse ermo e que infundia-se em seu ser. Era a alma da criação que o envolvia e comungava com sua alma a inefável serenidade da límpida e fresca manhã.

[...]Um mascate de quinquilharias arreara na calçada a caixa que trazia a tiracolo, e sentado no chão, com as costas apoiadas ao muro, fazia suas contas e dava balanço à mercadoria (ALENCAR, 1959ff, p 1083-1084)

A ideia de simplicidade sugerida pelo ambiente é reforçada pela modesta figura do mascate, vendedor dos objetos prosaicos e de valor insignificante, adquiridos pela personagem – “Um pente e uma escova de dentes” (ALENCAR, 1959ff, p. 1084) – representantes de uma possível alteração em suas atitudes.

Como se o círculo se renovasse, mais uma vez o narrador tece as descrições, passando do geral ao particular: primeiro o alvorecer da manhã, depois o jardim, seguido pelas reflexões acerca da personagem. Não há mais o contraste primeiro entre pobreza e ostentação; o que se vê é a sinergia entre natureza e indivíduo, a manhã desponta e, com ela, surge o gérmen de um novo Fernando.

É notável a seleção vocabular empregada nesse excerto, vê-se que a gradação se delinea de forma elegante e cuidadosamente planejada. A carga simbólica do sintagma “romper do dia”, próprio ao léxico dos elementos naturais, é intensificada pelas “cores brilhantes”, “formas graciosas” e “perfumes agrestes” até que ultrapassa a relação com a natureza, ligando-se à dimensão “humana” por meio do verbo intransitivo “palpitava” e da referência à conotação do substantivo “alma”. Diz-se que o “ermo” (que possui os sentidos de descampado ou solidão) palpita em comunhão, isto é, em identidade total com a alma de Seixas. Assim, ambos adquirem a “inefável serenidade” – leia-se, no caso de Seixas, não maculada por falsos valores –, da “límpida e fresca manhã”, traços que começarão, a partir dali, a sobressair-se na personagem renascida.

O exame comparativo, ainda que sucinto, dos dois romances de Alencar demonstra que as descrições que são próprias à sua escrita, longe de atenderem simplesmente a um expediente romântico, também podem lançar o olhar dos leitores para a composição do texto, indicando-lhes novos caminhos de compreensão que atualizem e vivifiquem as obras, num contínuo percurso de (re) descobertas.

Depois de apresentados o conceito de Romance de Formação; uma aproximação deste com elementos de algumas obras do cânone alencariano; exemplos de leituras da sua produção, por parte da crítica e do público, e finalmente, uma breve comparação entre *A Viúva* e *Senhora*, o segundo capítulo trará a lume uma contextualização geral sobre o Romantismo; o lugar de Alencar dentro desta estética, considerando-se o cenário brasileiro; as compreensões sobre literatura, presentes em diversos textos do autor, e uma explanação sobre a Formação Espécula.

3 “ASSÍDUA APLICAÇÃO, MAIOR DESEJO DE APRENDER⁵⁰”: O ROMANTISMO, A LITERATURA EM ALENCAR E A FORMAÇÃO ESPECULAR

Eu te conheço todo por te viver toda.
(*Água Viva* – Clarice Lispector).

3.1 Panorama do Romantismo

A estética literária conhecida como *Romantismo* possui peso, importância e abrangência tamanhos que defini-la minuciosamente não é uma tarefa simples, pois ela vai além do campo das artes, atingindo os terrenos filosófico e histórico, cujo exame exigiria o domínio de conhecimentos precisos e detalhados que não são o foco deste trabalho. Por essa razão, as considerações aqui apresentadas constituem somente um breve panorama que se propõe a evidenciar alguns aspectos do surgimento do movimento romântico.

A genealogia do Romantismo, possivelmente entre os anos de 1760 e 1830, bem como o seu desenvolvimento promoveram uma grande mudança no pensamento, nas concepções históricas, filosóficas, artísticas e culturais do Ocidente. Tais alterações foram tão significativas que encontram ecos até mesmo nos dias atuais: a valorização da originalidade, a noção de pertencimento a um país ou mesmo de filiação a uma causa, além do sacrifício por determinados ideais, para citar apenas alguns exemplos, são heranças dos pressupostos românticos. Isso posto, pergunta-se: como despontou tal estética?

De maneira geral, pode-se dizer que o pensamento romântico se originou a partir de movimentos de questionamento de padrões intelectuais e artísticos comuns até o fim do século XVIII. De acordo com Scheel (2010, p. 15):

[...] a arte romântica é uma arte de ruptura, no sentido em que se distancia da tradição clássica de composição em que o equilíbrio de temas, formas e motivos poéticos esgotava-se e se repetia em um artificialismo maneiroso já injustificável para a época.

A “tradição clássica” mencionada na citação acima é própria ao período chamado de *Iluminismo* ou *Século das Luzes* (séculos XVII e XVIII). Com a decadência dos regimes absolutistas e o advento da burguesia, vem à tona uma nova forma de pensamento e “leitura” do mundo, que não mais admite que o Estado, a economia e os conhecimentos sejam medidos e controlados pelos poderes das monarquias e do clero. Opondo-se a esse sistema, em linhas

⁵⁰ Trecho retirado de *Como e Porque sou romancista* (1959), p. 127).

gerais, pode-se dizer que os iluministas elegeram *princípios racionalistas* como meios para a justificação e explicação dos fenômenos inerentes à natureza, ao social e ao humano; tudo o que antes era compreendido à luz da religião, passa a ser investigado por vias do intelecto e da ciência.⁵¹ Assim, o ideário iluminista empreendeu, no dizer de Guinsburg e Rosenfeld (2005, p. 261) uma “luta ‘esclarecedora’ contra o ‘obscurantismo’, a ‘ignorância’, o ‘atraso’, a ‘irracionalidade’”.

Nesse sentido, os pensamentos e as formulações intelectuais dessa época se apoiavam em bases científicas segundo as quais todas as perguntas acerca do universo, do ser humano, dos fenômenos físicos, químicos, matemáticos e biológicos podem e devem ter uma resposta lógica e coerente. Esta, por sua vez, obrigatoriamente, será cognoscível, apreensível e transmissível, em forma de algum tipo de saber. Finalmente, essas respostas terão de ser compatíveis umas com as outras, não havendo espaço para contradições. Dentro desse sistema, recusam-se a revelação e a tradição como possíveis caminhos de compreensão, em seu lugar, reina o império da lógica, da ordem diante do caos, do método racional de investigação e da virtude baseada no conhecimento. Logo, segundo esse princípio, existiriam (ou deveriam existir)

[...] entidades objetivas, uniformes, eternas, fixas, como algumas formas de prazer, que agradavam a todos, em todos os lugares; que havia certas proposições verdadeiras que todos os homens em todas as épocas poderiam ter descoberto por si mesmos e só não conseguiam fazê-lo porque eram demasiado estúpidos ou se encontravam em circunstâncias infelizes; e que havia uma forma de vida especial que, uma vez introduzida no Universo, poderia ser fixada como eterna e não seria necessário alterar, porque era perfeita, porque satisfazia aos interesses e desejos permanentes dos homens (BERLIN, 2015, p. 61).

A busca por um princípio explicativo-ordenador que regesse as esferas da atividade humana extrapola os campos social, econômico, e científico, alcançando também o modo composição da literatura e das artes em geral. Inserida nesse contexto, a estética clássica,

⁵¹ Cabe ressaltar que, entre os anos de surgimento, apogeu e decadência desse período, solidifica-se a configuração moderna de *público*, parecida com a que conhecemos hodiernamente, enquanto grupo de pessoas que têm acesso a determinada manifestação artística, aprecia-a e a julga. De acordo com Dejean (2005, p. 69-70, grifo da autora):

“O surgimento do público no século XVII está intimamente ligado com o desenvolvimento da indústria editorial, da cultura impressa [...], a história inicial do termo francês torna clara a dependência mútua da imprensa em suas diversas manifestações (em especial, o jornal, o romance e a crítica literária) com um público crescente usuário dessa cultura impressa. A abertura com a qual o novo público era associado foi uma democratização, um autor não gera espectadores de suas obras, e sim leitores – ‘quando as imprime’. A importância do novo termo foi reconhecida no momento em que primeiro ficou evidente que a cultura impressa tornava-se mais pública com rapidez e vastidão. E, enquanto qualquer crescimento potencial de uma audiência teatral só poderia ser limitado, o tornar público associado com a nova possibilidade de leitura e os novos gêneros com o poder de atraírem os novos leitores, teoricamente não possuía limites”.

principalmente o classicismo francês⁵², ganha força. De acordo com Guinsburg e Rosenfeld (2005, p. 263), ela se distingue fundamentalmente por elementos, como

[...] o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sábio, o caráter apolíneo, secular, lícido e luminoso. É o domínio do diurno. Averso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo (GUINSBURG; ROSENFELD, 2005, p. 263).

Isso significa dizer que no processo de busca por uma representação racional, por uma “imitação” coerente da natureza⁵³, que a retrate em perfeição harmoniosa, a estética clássica determina leis de composição para cada categoria literária, ditames rígidos e intransponíveis. Cada manifestação é única, segue um padrão de feitura, não podendo jamais misturar o seu molde a outros que dela se distinguem. A particularização e compartimentação dos gêneros atende às necessidades de ordem e controle, ao mesmo tempo em que, universalizando o produto artístico, já que a mera imitação não abre espaço para a criatividade ou o (re)aproveitamento de fontes, concentra a força de significação da arte sobre a obra e não sobre o artista, um partícipe que

se considera sobretudo um artesão a serviço da obra, cuja perfeição é sua meta [...]: a obra deve agradar e ser útil ao público [...]. Trata-se de exercer, através da arte, influência moralizante e ajustadora, quer ela opere por meio da catarse ou de um outro efeito de purificação emocional, quer pelo próprio caráter exemplar da configuração artística, e isto de tal modo que o resultado será um aperfeiçoamento, uma vivificação pessoal e, em última análise, um ajustamento social (GUINSBURG; ROSENFELD, 2005, p. 276).

Até mesmo a Revolução Francesa (1789) e seus ideais de *Liberté, Égalité e Fraternité* foram pautados em princípios racionalistas dos quais o iluminismo e a estética clássica se alimentavam. Com base em parâmetros que primavam pela unidade e linearidade na compreensão do homem e do mundo, esperava-se que a insurreição fosse capaz de promover tal reforma na sociedade, de modo a “reescrever” a História, restaurando o equilíbrio,

⁵² Neste trabalho, as discussões sobre o Classicismo levam em consideração a vertente *francesa* tendo em vista que a literatura desse país é uma das principais fontes utilizadas por José de Alencar em seus escritos, teatrais (e posteriormente os romances); sobre o assunto, o escritor declara: “Não achando pois na nossa literatura um modelo, fui buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira; na França.” (ALENCAR apud PRADO, 2005, p. 300-301).

⁵³ Nos séculos XVII e XVIII, o termo natureza não só equivale ao âmbito do universo e dos seres naturais, mas à vida como um todo, aos objetivos e ideais de equilíbrio e perfeição que se busca alcançar no curso da existência. Para mais informações, consultar Berlin (2015, p. 51).

comprometido pelas falhas humanas e sociais, por meio da “razão, da ordem, da justiça universais” (BERLIN, 2015, p. 30).

Entretanto, essa integração harmoniosa (e quase matemática) desejada e esperada por aqueles que viam no conflito de 1789 uma saída para os problemas vigentes, não aconteceu. Apesar da promoção de conquistas como *A Declaração dos Direitos do Homem* e da queda da Bastilha, ocorrências que, dentre muitas outras, provocaram profundas transformações histórico-culturais e comportamentais em todo o mundo, a Revolução (e, posteriormente, as invasões napoleônicas, a partir de 1803) trouxe a violência, o banho de sangue e a brutalidade, sinais contundentes das contradições que tornavam um “retorno à Natureza virtuosa e pura” (AUERBACH, 2015, p. 348), uma realidade no mínimo distante e muito difícil de alcançar.

Em outras palavras, no decurso dos anos e fatos, percebeu-se que o clima unificador pretendido pelo viés iluminista tinha suas falhas. Apesar de as tentativas de síntese, precisão e objetividade serem louváveis e eficazes, se aplicadas às ciências exatas e naturais, no que tange ao domínio do humano, essa abordagem não parece fazer tanto sentido, uma vez que os indivíduos, por mais que tenham semelhanças entre si, não são idênticos, mas, em sua formação e desenvolvimento sofrem influências da cultura e da sociedade nas quais estão inseridos. Dessa maneira, “fórmulas” preexistentes e determinadas acerca da satisfação pessoal das necessidades, da felicidade e mesmo do pensamento, foram, aos poucos, revelando-se infrutíferas.

Se hoje a apresentação dessas ideias parece beirar a obviedade, nem sempre foi assim. Saíram da Alemanha os primeiros indícios de contestação ao Iluminismo e à estética classicista. Nos séculos XVII e XVIII, o país se encontrava dividido em inúmeros principados e atingido por conflitos, como a *Guerra dos Trinta Anos* (1618 – 1648). Esses e muitos outros fatos comprometeram a cultura e os costumes do local, no sentido de promover a percepção de que se a vida “comum”, social, lembrava o caos, a penúria e as humilhações, estando profundamente distante da estabilidade pregada e buscada pela filosofia e as ciências em voga, cujo florescimento e sucesso têm, na França, o seu maior representante é válido e admissível, pois, voltar-se à “vida interior da alma humana” (BERLIN, 2015, p. 67).

Dessa forma, apoiando-se no pietismo, vertente luterana que valoriza a relação profunda entre Deus e o homem e o estudo profundo da Bíblia, numa clara adoção de uma perspectiva totalmente distinta da luminosidade, regularidade e “artificialidade” da cultura francesa, os alemães supervalorizam a vida espiritual e as interligações profundas entre o Criador e a alma humana. Logo, a literatura (e demais artes) produzida nesse contexto, contrária a quaisquer tipos de generalização reducionista, dava ênfase à *criação* e à *expressão*

da *subjetividade*, inimitável, irrepetível, que não pode ser categorizada, explicada em sua totalidade.

Dentro desse viés, aos poucos, solidificam-se, através de alguns pensadores como Fichte, Goethe, Hamman, Herder, dentre outros, as ideias de *História* enquanto processo *evolutivo*, progresso tornado possível por causa da coletividade e não só das vidas ilustres; *língua* como veículo de expressão própria de um *povo* ou *nação*, compreendida como um conjunto de *indivíduos* gestados no seio de uma cultura específica, que *pertencem* a uma comunidade e possuem uma *identidade* marcada por especificidades. Portanto, o ser humano, dotado de livre-arbítrio, pode se expressar enquanto sujeito criativo, construir conhecimento. Além disso, está inserido num meio social e em *tradições*, cujas raízes e implicações são tão complexas como ele próprio.

É, pois, no seio de todas essas transformações, que vão de encontro ao racionalismo e a uma rede de concepções rigidamente fechadas, que o Romantismo nasce e adquire fôlego. A partir do *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), movimento surgido em meados de 1760, que consagrou a oposição ao Iluminismo, a quebra dos padrões formais, valorizando a expressão do sujeito diante da “Natureza forte, espontânea e jovem” (AUERBACH, 2015, p. 347), que o movimento romântico adquirirá as feições que o celebrizaram e imortalizaram. Berlin (2015, p. 205-206) as sintetiza da seguinte maneira:

[No Romantismo] [...] não há um padrão universal, não há um grande estilo [...] a verdadeira linha [...] – essas são coisas negadas e denunciadas por todo o movimento romântico, do início ao fim, como uma ilusão terrível, capaz de levar os que a buscam apenas à estupidez e à superficialidade. [...] Portanto, é preciso acabar com essa ordem: é preciso rompê-la, seja voltando-a para o passado ou penetrando dentro de si mesmo, saindo do mundo exterior. É preciso sair à procura e se tornar um só com algum grandioso impulso espiritual com o qual nunca será possível se identificar por completo, ou é preciso idealizar algum mito que nunca se tornará realidade, seja o mito nórdico, ou o mito do sul, ou o mito celta, ou algum outro mito, não importa qual – de classe, nação, Igreja, ou seja lá o que for –, que impulsionará a pessoa constantemente para a frente e nunca será realizado; sua essência e valor consistem em ser um mito estritamente irrealizável, caso se realizasse, seria inútil. Essa é a essência do movimento Romântico: o predomínio da vontade e o homem como uma atividade, como algo que não pode ser descrito porque está perpetuamente criando [...]. O Romantismo [...] tocou em algo que o Classicismo havia deixado de fora, nessas forças obscuras inconscientes, no fato de que a descrição clássica dos homens [...] não captura o homem por inteiro (BERLIN, 2015, p. 205-206).

Em suma, tudo o que, até agora foi exposto, pretendeu evidenciar que efervescentes mudanças sociais e econômicas, advindas de acontecimentos históricos, como as revoluções Industrial e Francesa, ao mesmo tempo em que proporcionaram a aceleração do progresso também alteraram o modo de conceber a arte: a imprensa se desenvolve, popularizando o

livro, antes inacessível à maioria dos leitores; artistas perdem a proteção oriunda do mecenato, uma vez que a nobreza está em franca decadência, tendo que custear, por si mesmos, suas produções; as desigualdades se tornam cada vez maiores e mais gritantes, malgrado as tentativas de solucioná-las. Assim, a crise, ou conjunto de dificuldades econômicas que se produzem ao lado de “estados sociais de perturbação” (MARAVALL, 1997, p. 67), instala-se diante do turbilhão de novas perspectivas que um período de transição anuncia. Nesse sentido, emerge uma forte atmosfera de ruptura⁵⁴ em relação à antigos padrões presentes na cultura e na sociedade. Dentro deste maquinário de forças antagônicas em movimento, no qual o fim do século XVIII e meados do século XIX se convertem, não parece haver mais espaço para a fixidez e a generalização clássicas.

O universal e o estático dão lugar à necessidade de expansão e expressão subjetiva da individualidade de um *eu*, anteriormente oculto sob um objeto imitado. Padrões são quebrados e/ou superados, a literatura não mais pertence a uma classe privilegiada, única, mas se constitui a partir de uma sociedade multifacetada, cujos escritores/ *vates*, praticam a poesia ao lado da crítica, usando-a como veículo para discutir questões composicionais. O texto literário nasce, no Romantismo, sob a égide do múltiplo, e como tal terá que desenvolver seu próprio meio de expressão pela fusão entre experiências grandiloquentes e cotidianas, entre o grotesco e o sublime, pela mistura entre linguagens e as fontes eruditas e populares:

A poesia nascida do cristianismo, a poesia do nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários (HUGO, 1977, p. 42).

Esse processo confere destaque e grandiosidade à figura do autor, considerado singular, por conseguir estabelecer uma comunhão/comunicação direta e ativa com a Natureza, retirando dela, que agora constitui não um simples modelo, mas parte do seu próprio Ser, a “inspiração” para expressar, pela obra “o cosmo que está na sua alma” (GUINSBURG; ROSENFELD, 2005, p. 288). A ruptura consciente de padrões, aliada a uma

⁵⁴ Maravall (1997, p. 88) situa o período Barroco dentro do que ele chama de *cultura de crise*, isto é, o declínio do conjunto de ideais clássicos do Renascimento, marcado por conflitos sociais em que havia:

“Determinados grupos elevados e distinguidos que tratam de manter e de aumentar privilégios e riquezas, cuja conservação se vê ameaçada pela crise – à parte o inconformismo que esta, por sua vez, suscita –, os quais contam com uma massa de poder social e político para consegui-los; e, na parte inferior um estado plano ao qual chegam os açoitamentos das pestes, da pobreza, da fome e da guerra e que, por sua própria procedência social, não pode se limitar à vil resignação das populações mais baixas, mostrando em consequência, reiteradas atitudes de protesto”.

Seguindo um viés de compreensão próximo ao do autor, acredita-se que o Romantismo, movimento originado a partir de alterações culturais, históricas, sociais e econômicas, também possa ser compreendido como uma cultura de crise relacionada, por seu turno, à decadência do iluminismo e seu conjunto de valores.

maior liberdade formal, a exploração temática e técnica de imagens noturnas, obscuras e psicologicamente carregadas da dramaticidade, aponta para uma aspiração pelo infinito. Todavia, tal desejo entra em choque com a própria consciência de finitude, com “este contraste de todos os dias, esta luta de todos os instantes entre dois princípios opostos que sempre estão em presença na vida” (HUGO, 1977, p. 42). O indivíduo carrega consigo a certeza quanto à transitoriedade do tempo e da existência, esta constatação se deixa perceber, por exemplo, no tema e na mimesis da poesia composta por ele, exemplificada aqui pelo trecho do célebre poema *O lago*, de Alphonse de Lamartine:

[...]“Pára, ó tempo, teu vôo! horas propícias,
 “Suspendei vosso curso!
 “Gostar deixai-nos as delícias rápidas
 “Dos nossos belos dias!

“Não poucos desgraçados vos imploram;
 “Correi, correi pra eles:
 “Levai os dias seus e as suas mágoas;
 “Esquecei os felizes.

“Mas de balde inda peço alguns instantes;
 “O tempo escapa e foge.
 “Digo à noite: “sê mais pausada” e à aurora:
 “Vem dissipar a noite.”

“Amemos, pois, amemos! fugaz tempo,
 “Eia! aproveitemo-lo!
 “O homem não tem posto à idade termo;
 “Ele corre e passamos.”⁵⁵

⁵⁵ Tradução, de Maciel Monteiro, do poema *O lago (Le Lac)*, do poeta romântico francês Alphonse de Lamartine, (1790- 1879). O texto integral foi publicado em 1820, na obra *Méditations Poétiques* (o original francês encontra-se abaixo). A obra é citada aqui por ser um exemplo do duelo entre a passagem temporal e a eternização poética (discussão romântica). Além disso, Lamartine é aludido no romance *Senhora*, as possíveis implicações dessa remissão serão observadas em discussões posteriores.

[...]“Ô temps ! suspend ton vol, et vous, heures propices !
 Suspendez votre cours :
 Laissez-nous savourer les rapides délices
 Des plus beaux de nos jours !

“Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
 Coulez, coulez pour eux ;
 Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent ;
 Oubliez les heureux.

“Mais je demande en vain quelques moments encore,
 Le temps m’échappe et fuit ;
 Je dis à cette nuit : Sois plus lente ; et l’aurore
 Va dissiper la nuit.

“Aimons donc, aimons donc ! de l’heure fugitive,
 Hâtons-nous, jouissons !

As estrofes postas acima deixam entrever que as forças do dito não conseguem deter ou, ao menos, retardar a passagem do tempo, pois, por mais que se peça ou implore pela supressão, os momentos descritos escoam ao longo dos versos; ali a temporalidade é tripla: o eu lírico reproduz o canto de Elvira⁵⁶ (posto entre aspas), perdido num passado distante; ela, a primeira emissora do discurso parece não existir mais; não há coincidência entre os tempos da primeira emissão, da reprodução e da recepção do canto. A tessitura das estrofes, emolduradas a partir de elementos que retomam a fragilidade e a fluidez dos seres diante da implacabilidade do tempo – *parar o tempo, suspender o curso, levar os dias* – revela a transitoriedade das horas vividas, mas, a forma de construí-las eterniza o poema e a questão por ele proposta no momento de sua materialização. Os dados da produção dizem que as horas se esvaem, concomitantemente, a organização racional e artística desses mesmos dados torna possível a singularização do tempo e do próprio texto enquanto concretude. Portanto, tem-se, nesta e em outras composições do Romantismo, uma permanente tensão entre ausência e presença, completude e falta, oposições que o todo verbal não pode mais abranger e estão muito distantes da objetividade e precisão promovidas pelo Iluminismo e pelo Classicismo:

[...] A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer.

A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 102-103).

A ideia de “real” dado o excesso de informações que o constitui não mais permite que o indivíduo detenha o conhecimento completo de determinado objeto; a literatura, ao problematizar essa questão, não oferece respostas definitivas, mas rotas interpretativas, visto que ela, assim como a linguagem, não é estática, mas dinâmica, evolutiva. Logo, as palavras, seja por seu caráter híbrido, por sua capacidade de interpenetração em vários contextos, ou pelo seu traço de fugacidade, desde o Romantismo, não são mais capazes de captar o mundo em sua totalidade, como almejaram os Clássicos: “No Romantismo a questão é, pois, efetivamente destruir a forma clássica e tetônica para abrir o produto artístico do ponto de vista estrutural” (GUINSBURG; ROSENFELD, 2005, p. 277). Um paradoxo se instala, o romântico lida com ele manipulando os componentes de linguagem, para, por meio deles,

L’homme n’a point de port, le temps n’a point de rive ;
Il coule, et nous passons !”

⁵⁶ Amada do *eu lírico*, morta no contexto do poema.

realizar a problematização do próprio ato de compor. Assim sendo, o poeta deixa de ser *ingênuo*, torna-se *sentimental*, pois, passa a refletir sobre o fazer literário.

O escritor alemão Friedrich Schiller (1759-1805), em *Poesia ingênua e sentimental* (1800), discute acerca da estética romântica, propondo dois tipos de poesia, a *ingênua* e a *sentimental*. A primeira corresponde à manifestação natural, primitiva do indivíduo frente à natureza, que deve “ser espontaneamente, subsistirem as coisas por si mesmas, [...] existir segundo leis próprias e invariáveis” (SCHILLER 1999, p. 3).⁵⁷ Para o teórico, Homero foi o primeiro representante dessa manifestação, clássica, oposta à poesia moderna, romântica, chamada de *Sentimental*:

A poesia sentimental parece provir do esforço de querer ir além, sem contudo, jamais poder chegar a sua meta suprema, pois não é somente empenho infinito, mas também reflexão e sentimento. Empenhando-se pelo Ideal é, paradoxalmente, a condição e a impossibilidade de alcançá-lo. E precisamente nisso consiste a atividade poética sentimental: é a *conditio sine qua non* do ideal poético, mas é também um eterno impedimento para ele (SUZUKI apud ZILBERMAN, 1999, p. 111, grifo do autor).

A colocação de Suzuki se propõe a elucidar que a distância entre o desejo ideal de desvendamento total do mundo, por meio da palavra, e a insuficiência desta, na concretização de tal intento, faz com que o escritor romântico não tenha condições de priorizar a preocupação com uma mera reprodução “fotográfica” de objetos e fatos. Dada a impossibilidade, pelos motivos já expostos, restará ao artista o deslocamento do seu campo de ação, da imitação, para a produção, cujos modos de urdidura, ora se escondem, ora se revelam, manifestando ao lado dos fatos narrados a sua face produtora, ou seja, apresentando e discutindo na ossatura textual, os próprios bastidores do ato de compor, opção que instiga infinitas e fascinantes leituras.

3.2 José de Alencar e a estética romântica no Brasil

A principal problemática do Romantismo brasileiro, de suma importância para as suas bases, foi a definição e solidificação de uma *nacionalidade literária*⁵⁸. Recém saído de um processo de independência política (1822), o espaço político-intelectual do país necessitava buscar suas raízes culturais e, esboçando-as, procurar construir uma literatura que, embora

⁵⁷ “La naturaleza, desde este punto de vista, no radica en otra cosa que en ser espontáneamente, em subsistir las cosas por sí mismas, en existir según leyes propias e invariables”. Os textos teóricos disponíveis em língua espanhola serão traduzidos pela autora deste trabalho, sendo os trechos originais citados em nota.

⁵⁸ Doris Sommer, no capítulo *O Guarani e Iracema: um indigenismo de duas faces*, do seu livro *Ficções de Fundação: os romances nacionais da América Latina*, faz uma análise sobre esse tema na obra de José de Alencar.

pudesse recorrer a fontes estrangeiras, para servir como primeiro molde de articulação formal, priorizasse a valorização e o desenvolvimento de cores locais:

De um ponto de vista literário, a significação do Romantismo brasileiro decorre de vários fatores. Em primeiro lugar, à falta de uma tradição clássica, que tivesse pensado e definido o nosso universo estético, ou os aspectos estéticos de nossa realidade, coube ao Romantismo o papel da versão original da realidade brasileira, diante da qual os movimentos posteriores precisariam definir-se (LEITE, 2000, p. 148).

José de Alencar teve um papel importante para o Romantismo nacional. Dentro de um país tão rico em recursos naturais quanto em contradições, pode-se dizer que o escritor cearense abraçou a proposta de construção de uma literatura brasileira ao longo de sua carreira, que se estende entre os anos de 1856 a 1877. Dada a profusão de dados, fatos e nuances da vida do autor de *Iracema*, não se pretende aqui explorar demasiadamente a sua biografia ou a caracterização da ampla produção romântica do Brasil, mas apenas tecer uma breve ilustração acerca do período histórico e do ambiente literário que foram palco da ficção de Alencar.

O Romantismo do/ no Brasil esteve fortemente ligado ao nacionalismo do país, no sentido de estabelecer um espaço simbólico de pertencimento, em que as produções literárias trariam a cor local e, ao mesmo tempo, questões universais, como por exemplo, a grandeza de um povo, o amor, a solidão, dentre outras. Essa relação, que se estabeleceu e fortaleceu a partir do período pós-independência, foi gerada pelas contradições reinantes dentro da Colônia de Portugal: ora, a Metrópole usufruía do trabalho e dos bens coloniais, entretanto, ainda compreendia e mantinha as terras brasileiras em condições subalternas e atrasadas, inclusive, silenciando tentativas de questionamentos, autonomia e libertação, como a *Inconfidência Mineira*, em 1789.

O Brasil atingiu um desenvolvimento considerável com a chegada, em 1808 da Família Real Portuguesa, encabeçada por D. João VI. A fuga das tropas napoleônicas, cuja força Portugal não tinha contingente militar suficiente para combater, obrigou a transferência do rei e sua corte para o Brasil, fazendo-o sede provisória do governo português. Para fazer valer tal título, mudanças foram implementadas; estas expandiram o desenvolvimento e a visibilidade da colônia: criou-se o Banco do Brasil; instalou-se uma Junta de comércio; portos foram reformados; a Missão Francesa foi trazida para estimular o desenvolvimento das artes; fundou-se o Museu Nacional, a Biblioteca Real, o observatório astronômico e as primeiras escolas de Ensino Superior, na Bahia e no Rio de Janeiro.

Como era de se esperar, diante de tantas reformas, em um ambiente que já dispunha de força de trabalho e manifestações culturais expressivas (a literatura dos Arcades é apenas um exemplo), o desejo de liberdade e o reconhecimento quanto à necessidade de autonomia em relação à Coroa portuguesa se acentuou cada vez mais. Em 1816, o Brasil foi transformado em Reino Unido e, em 1821, D. Pedro I o assume como Príncipe Regente, uma vez que, devido à morte de D. Maria I, somada às pressões políticas, o agora, D. João VI, foi obrigado a retornar a Portugal e, lá, exercer seu lugar e poder como rei. Em 7 de setembro de 1822, a colônia se torna nação, D. Pedro I é proclamado Imperador do Brasil.

Os títulos e *status* de país independente não foram suficientes para aplacar a insatisfação existente por entre o povo brasileiro: se ocorreu a libertação política, a cultura e a literatura também deveriam apresentar cores e nuances próprias que evidenciassem os valores e qualidades da nova nação. A estética romântica cabia apropriadamente a esse clima, como modo de comunicação eficaz dentro das necessidades artísticas e ideológicas da pátria, uma vez que

[...] fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e portanto a identidade, em oposição à Metrópole, identificada com a tradição clássica. Assim surgiu algo novo: a noção de que no Brasil havia uma produção literária com características próprias, que agora seria definida e descrita como justificativa da reivindicação de autonomia espiritual (CANDIDO, 2010, p. 20).

Dentre muitas dessas características, resumidamente, pode-se dizer que estão: o sentimentalismo; o gosto por atmosferas noturnas; a religiosidade, compreendida como experiência íntima de cada indivíduo; o patriotismo, e a valorização das cores locais. A consolidação desta última se deve muito à produção crítico-investigativa de Ferdinand Denis (1798-1890), particularmente à obra *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, publicada em 1826.

Em linhas gerais, esse pensador francês, primeiro a escrever sobre a história e a teoria da literatura brasileira, com base em um extenso trabalho de pesquisa, defendia que se um país possui traços sociais, populacionais, culturais, históricos e geográficos que lhe são próprios, a literatura também deverá ter suas particularidades, suas cores locais que a filiem ao seu ambiente de origem. Nesse sentido, Zilberman⁵⁹ (2013, p. 134) salienta que

A divisão das literaturas por recortes geográficos não constitui apenas um critério de organização do material; ele precisa corresponder à marca de nacionalidade. [...] A cor local atesta o caráter nacional, e a manifestação desse afiança a qualidade, mesmo quando falham os elementos composicionais. Assim, não apenas significa possibilidade de ajuizar, mas também de resgatar obras, incorporando-as à história

⁵⁹ Comenta-se Denis via Zilberman porque não foram encontrados textos do autor em língua portuguesa.

da literatura, vale dizer, ao cânone, na terminologia contemporânea. Ferdinand Denis é bastante rigoroso a respeito deste critério; quando a cor local não pode ser identificada, resta uma única alternativa –a manifestação de autêntica emoção por parte de um criador.

Carente de um passado histórico repleto de batalhas vultosas e grandes heróis modelares, o cenário cultural brasileiro elege o índio e a natureza como seus maiores patrimônios, sobre o quais dá orgulho cantar e a partir dos quais a identidade da literatura brasileira pode ser consolidada.

Segundo esse norte, o Romantismo brasileiro se consolida, tendo o seu marco inicial em 1836, com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, cuja autoria é de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882). Antes disso, porém, a literatura brasileira já era discutida dentro de ambientes acadêmicos e em publicações como a *Revista da Sociedade Filomática* (1833) e *Revista Niterói* (1836). O entrecruzamento entre produção e “crítica” literária, uma das principais marcas do Romantismo, tornou-se prática comum entre os escritores brasileiros (inclusive Alencar), como também foi responsável por enriquecer nosso ambiente cultural com trabalhos de pensadores como Joaquim Norberto (1820-1891) e Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878).

Em 1º. de maio de 1829, em Messejana (atualmente parte de Fortaleza), no Ceará, nasce José Martiniano de Alencar, filho de um padre de mesmo nome e de Ana Josefina de Alencar, ambos provenientes de uma família tradicional daquela província, fortemente envolvida na política do país.

O menino Cazuzá, como era chamado nos círculos íntimos, vem ao mundo num cenário de considerável efervescência cultural e política: a popularidade de D. Pedro I está em franca decadência, decorrente, dentre outros fatores, da participação do país na Guerra da Cisplatina (1825-1828) e da falência do Banco do Brasil, em 1829. Em 1830, um ano antes da abdicação do imperador, substituído pela Regência Trina Provisória, a família Alencar se muda para o Rio de Janeiro, onde o patriarca assumirá o posto de Senador. Em 1840, ano do decreto da Maioridade de D. Pedro II, o futuro romancista frequenta o Colégio de Instrução Elementar, ingressando na Faculdade de Direito, em 1846.

É válido salientar que o período de sua formação foi pontuado por experiências que marcaram as suas duas vertentes vindouras de atuação, a política e a literatura, Alencar presenciou, em casa, diversas discussões acerca das dificuldades do governo de sua época ao mesmo tempo em que teve acesso e leu várias produções prototípicas do Romantismo universal, como o romance-folhetim *Saint Clair das Ilhas* (1803), da escritora britânica Elizabeth Helme, além de apresentar uma predileção por charadas.

Se essa profusão de referências foi responsável por grande parte do seu potencial criativo não se pode dizer com absoluta certeza, embora o próprio Alencar reconheça o valor dessas experiências para sua formação em *Como e porque sou romancista*. O fato é que, tendo ou não essas fontes contribuído para o início de sua carreira jornalística, em 1854, já formado, o escritor passou a colaborar com os jornais fluminenses *Correio Mercantil* (3 de setembro de 1854 a 8 de julho de 1855) e *Diário do Rio de Janeiro* (7 de outubro de 1855 a 25 de novembro de 1855). Antes de *Ao correr da pena*, em 25 de julho de 1854, nas páginas do Diário, Alencar estreia como “folhetinista” ou cronista, abrindo uma série de quatro textos dominicais de pé de página, que chamará de *Álbum*. Infelizmente esses textos são raríssimos e não se encontram nas *Obras Completas*, contudo, um dos mais recentes biógrafos de Alencar, Lira Neto (2006, p. 89) reproduz a justificativa do título, dada pelo autor:

O álbum é um livro de recordações. É a história de nossas aflições, das melhores impressões de nossa vida. É um pequeno poema no qual cada símbolo forma um conto – às vezes é uma poesia, uma palavra de amizade, uma flor murcha; outras é um simples nome ou uma data que nunca se esquece (LIRA NETO, 2006, p. 89).

Note-se que, nessa pequena colocação do autor cearense, já é possível perceber um traço exemplar que faria parte de suas narrativas: o tratamento “natural” dado às questões amorosas. Perceba-se que a definição do título, um simples caderno de anotações e recortes de teor particular, não é fria, objetiva, simétrica, mas, em consonância com a estética romântica, põe, lado a lado, referências artísticas – *poema, conto, símbolo* –, e emocionais – *recordações, amizades, datas especiais*, costurando-as como se fluidamente fossem partes inseparáveis de um mesmo grupo. Portanto, desde os primeiros exercícios “oficiais” com a escrita, identifica-se que, para que a mensagem seja clara, e rica o suficiente a ponto de atingir o público, tocando-o e o persuadindo, Alencar lança mão de diversos contextos, que dispõe hábil e artisticamente.

Foi o terreno da *crônica*, chamada de folhetim no século XIX, que lhe conferiu a notoriedade que o consolidaria como autor teatral e romancista. É pertinente frisar mais um importante papel de Alencar para o cenário cultural do país: ele é o fundador desse gênero no Brasil, seus escritos nesse nicho abriram as portas para produções futuras. A respeito da crônica, composta nos moldes da décima nona centúria, Faria (2003, p. 7-8) comenta:

[...] A crônica chamava-se folhetim e [...] era um texto mais longo [...] e seu primeiro objetivo era comentar e passar em revista os principais fatos da semana, fossem eles alegres ou tristes, sérios ou banais, econômicos ou políticos, sociais ou culturais.

[...] Nas mãos de um grande escritor como Alencar, o folhetim jamais deixou de ser um exercício literário (FARIA, 2003, p. 7-8).

A multiplicidade apontada por Faria pode ser encontrada em diversas crônicas de *Ao correr da pena* (1854-1855), conjunto mais consistente de textos, posteriores ao *Álbum*. Eles atendem à proposta do gênero ao qual pertencem, são leves, abrangem diversos assuntos – de política, comportamento e economia à apresentação de um “Conto Fantástico”. Neles, Alencar insere, com humor e certa acidez, questões sobre a língua, a escrita da crônica, os papéis do folhetinista e do leitor, criticando a superficialidade e os estereótipos que, muitas vezes envolvem o tratamento desses temas:

Obrigam um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade e isto com a mesma graça e a mesma *monchalance* com que uma senhora volta as páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho!

[...] O namorado acha que o folhetim não presta porque não descreveu certo *toilette*, o caixeiro porque não defendeu o fechamento das lojas ao domingo, as velhas porque não falou na decadência das novenas, as moças porque não disse claramente qual era a mais bonita, o negociante porque não tratou das cotações da praça, e finalmente o literato porque o homem não achou a mesma idéia brilhante que ele ruminava no seu alto bestunto⁶⁰ (ALENCAR, 1959f, p. 648).

[...]Ai! lá me caiu a palavra do bico da pena. Nada; vamos tratar de nacionalizar a língua; um correspondente do *Correio Mercantil* de segunda-feira reclama de nós este importante serviço.

Mas que quer dizer nacionalizar a língua portuguesa? Será misturá-la com o tupi? Ou será dizer em português aquilo que é intraduzível, e que tem um cunho particular nas línguas estrangeiras?

Há de ser isso. Mãos à obra. Daqui em diante, em vez de se dizer passei num *coupé*, se dirá andei num *cortado*. Um homem incumbirá a algum sujeito que lhe compre *entradas*, e ele lhe trará bilhetes de teatro em vez de *étrennes*. E assim tudo o mais.⁶¹ (ALENCAR, 1959f, p. 730).

A crônica antecipa, pois, algumas das inquietações de Alencar, presentes em sua crítica, inclusive, aspectos composicionais, bem como a construção e defesa da arte nacional:

[...] Assim, tudo isto a que vulgarmente chamam exagerações, são apenas os arrojados da imaginação do artista, os primeiros esboços de sua criação, que ele ainda não teve tempo de polir e de limar...⁶² (ALENCAR, 1959f, p. 825).

[...] O artista é como o Proteu da fábula; deve ter o dom de metamorfosear-se a cada momento; deve mudar de figura, de sentimento, de expressão, assim como muda de vestuário⁶³(ALENCAR, 1959f, p. 841).

⁶⁰ Crônica de 24 de setembro 1854.

⁶¹ Crônica de 21 de janeiro 1855.

⁶² Crônica de 7 de outubro 1855.

[...] Apreciamos todos os serviços feitos ao país, qualquer que seja a sua natureza; estimamos que todos sejam galardoados; mas desejamos que se dê ao talento, à inteligência, às ciências e às artes essa nobreza e essa distinção, que lhes cabe por todos os títulos ⁶⁴(ALENCAR, 1959f, p. 746).

Em 25 de novembro de 1855, Alencar suspende a escrita de *Ao correr da pena*, porém, durante o ano de 1856, até 1º. abril de 1857, escreve uma série de catorze folhetins, denominados de *Folhas secas*, *Folhetim* e *Revista*, subtitulados *Conversas com meus leitores* ou *Conversas com as minhas leitoras*. O tom dessas publicações é parecido com o empregado nas anteriores, embora a capacidade imaginativa, relacionada à estética romântica, tenha maior ênfase do que o destaque sobre os fatos cotidianos:

[...] Tenho alguma coisa de mais novo e mais original, e que estou certo haveis de apreciar.

É o capítulo de um livro anônimo, e ainda manuscrito, que me foi dado por uma espécie de Manfredo, daqueles que existem na época atual.

O Manfredo de Byron, como sabeis, embuçava-se no seu manto, subia aos píncaros escarpados dos rochedos, e aí, no meio da solidão, entre os abismos, maldizia a humanidade.

O nosso Manfredo de hoje veste o seu talmá, acende o seu havana, e vai para o Club ou para o café, jogar sua partida de bilhar e maldizer a sociedade, à qual ele dá a honra de fazer parte.

[...] Intitulou a obra de *Psicologia da mulher elegante* ⁶⁵ (ALENCAR, 2003, p. 279-280, grifo do autor).

Em alguns desses textos é possível encontrar também germens do que futuramente viria a se tornar a comédia *Rio de Janeiro: Verso e Reverso* (1857), demonstrando que o trabalho de Alencar é marcado por exercícios de revisão, releitura, aprimoramento, podendo-se identificar, inclusive, interligações entre os seus diversos textos:

Nem sempre se está de veia para conversar; portanto tenha paciência por hoje, meu amável leitor.

Em lugar de levarmos uma meia hora de palestra, vou apresentar-lhe uma comédia de minha invenção.

Não pense porém que é qualquer drama de teatro, com o seu competente aparato; é um quadro verdadeiro, uma espécie de painel vivo, uma cena com toda a cena, com toda a sua cor local.

Devo porém preveni-lo que não há nessa comédia nenhuma alusão às pessoas; tudo refere-se às coisas, e não aos indivíduos.

[...] Eis o título:

**O RIO DE JANEIRO
ÀS DIREITAS E ÀS AVESSAS**

COMÉDIA DE UM DIA⁶⁶ (ALENCAR, 2003, p. 253-254, grifo do autor).

⁶³ Crônica de 11 de novembro 1855.

⁶⁴ Crônica de 18 de março de 1855.

⁶⁵ *Folhetim: Conversa com os meus leitores* (Crônica de 12 de junho de 1856). A citação dos trechos do *Folhetim* e da *Revista* não está na obra completa, mas no livro organizado por Faria, por essa razão, não está particularizado por letras do alfabeto.

⁶⁶ *Revista: Conversa com as minhas leitoras* (Crônica de 6 de março de 1856).

Além dessas duas fases, Alencar também escreveu textos sobre política, como: as *Cartas e Novas Cartas Políticas de Erasmo (1865)*; artigos para o *Jornal do Comércio (1870)*; um tratado de filosofia do Direito, chamado de *O sistema Representativo (1866)* e sua autobiografia intelectual *Como e porque sou romancista (1873)*. Compôs poesias e textos voltados para o teatro, a saber: *O crédito; Rio de Janeiro: Verso e Reverso; O Demônio Familiar* (todas de 1857); *As Asas de um Anjo (1858)*; *Mãe (1860)*; *A expiação (1867)*; *O jesuíta (1875)* e a comédia lírica *A noite de São João (1857)*. Em toda a sua produção teatral, um ou mais aspectos dos costumes e indivíduos da *sociedade brasileira* são abordados e criticados, de modo que suas obras cômicas e dramáticas também são usadas a serviço da afirmação e consolidação da literatura nacional: “José de Alencar já ingressou no teatro com um propósito definido, armado de uma teoria. Não escrevia por escrever. Escrevia com o intuito de melhorar o teatro de seu tempo” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1959, p. 30).

Envolveu-se também em diversas polêmicas literárias. Além do já mencionado debate com Joaquim Nabuco, em 1875, aconteceu também, entre 1871 e 1872, uma acalorada discussão através de artigos, publicados no jornal *Questões do Dia*, posteriormente reunidos nas *Cartas a Cincinato*. Nesses textos, o escritor Franklin Távora (Semprônio) se dirige a José Feliciano de Castilho (Cincinato) tecendo duras críticas às posições políticas e ao trabalho de Alencar, principalmente no que diz respeito ao fato de que, segundo Távora, sendo as obras do escritor cearense, “quadros” do Brasil, de seus costumes e seu povo, elas se excederem em imaginação, carecendo de rigor histórico, fidelidade ao real e conhecimento efetivo acerca dos lugares apresentados:

[...] Sênio tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos (todas essas variadas particularidades, que só apanhamos em contato com elas) sem dar um só passo fora do seu gabinete. Isso o faz cair em frequentes inexatidões, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela.

[...] Por que não foi ao Rio Grande do Sul, antes de haver escrito *O Gaúcho*? [...] Não nos teria então talvez dado esses esboços de fisionomia fria, de cútis contraditória, concepções híbridas, a título de figuras esculturais e legendária da campanha. Mais razão tinha Balzac: não fundava ação nenhuma em lugar que não conhecesse (TÁVORA, 2011, p. 42-43).

Em resposta às críticas, o autor de *Senhora*, denominando-se *Sênio*, posiciona-se na *Bênção Paterna*, prefácio de *Sonhos d'ouro (1872)*:

E não pensem os críticos, que é isso escusa para atenuar a severidade. Bem ao contrário, achasse eu um meio de a estimular, que decerto o empregaria.

Quem mais ganha com esses rigores sou eu. Se provêm do bom gosto e da cultura literária, são lições judiciosas, que se recebem, e mais tarde aproveitam. Se nascem da inveja, do despeito, do desejo de celebrar-se, ou de qualquer outro lodo interior, onde se gere essa praga, ainda assim tem serventia: revelam ao autor o apreço do

público, pelo desprezo a que são lançadas essas alicantinas (ALENCAR, 1959gg, p. 700-701).

Porém dentre todos os embates, um dos que mais se destacou se deu em 1856: a discussão com Gonçalves de Magalhães, sintetizada nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, envolvendo até mesmo D. Pedro II, em defesa do autor de *Suspiros Poéticos e Saudades*. Nela, sob o pseudônimo de Ig, em missivas publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*, Alencar analisa a obra de Magalhães, apontando, dentre alguns “problemas”, salientando que as personagens, as imagens e as situações ali criadas e articuladas não têm muito da cor local tão necessária à identidade literária nacional:

[...] Ia-me esquecendo o poema: é natural! A descrição do Brasil inspira-me mais entusiasmo do que o Brasil da descrição.

No trecho sobre o Amazonas há alguns versos lindíssimos, algumas imagens muito felizes, mas é bastante longo; o poeta parece ter esgotado nele toda a sua inspiração, que fez-lhe falta na descrição do Paraná.

A pintura da vida dos índios não tem, na minha opinião, a menor beleza; uma página de um viajante qualquer a respeito da vida nômade dos árabes do deserto é mais cheia dessa poesia da liberdade selvagem do que a parte do poema a que me refiro.

Demais, o autor não aproveitou a ideia mais bela da pintura; o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias (ALENCAR, 1959i, p. 865-866).

Em busca de erigir e solidificar tal marca identitária, com linguagem e situações tipicamente brasileiras, Alencar compõe seus romances indianistas, mimetizando a figura do índio antes do contato com o homem branco (*Ubirajara* – 1874), ao primeiro encontro com ele (*Iracema* – 1865) e após o estabelecimento das relações com o colonizador (*O guarani* – 1857). Nos três casos é possível perceber imagens, personagens e situações “[...] impregnadas de luz e sombras, relevo, colorido e som, [que] adequavam-se à existência do império do índio, amante da liberdade, sempre em mobilidade e fiel ao seu código de guerreiro” (CASTELLO, 2005, p. 16).

Dentro da temática que envolve a natureza e os aborígenes, houve a tentativa de composição de um poema épico, *Os filhos de Tupã* (1863) ideia cuja concretização ficou inacabada, mas que não foi infrutífera, uma vez que *Iracema* (1865) traz em si muito da sonoridade e da plasticidade, próprias à composição poética. A título de exemplo, sem que seja preciso analisar os trechos, atente-se como a força imagética é semelhante nas duas produções:

I

Ao deserto, minh'alma! Sobre os píncaros
 Da bronca penedia, enquanto o vento
 Nos antros da montanha ulula e brame,
 Solta a rude pocema, o canto fero,
 Dos filhos de Tupã. E rija a inúbia.
 Troando pela várzea os sons bravios.

II

Salve, Amazonas! Rei dos reis das águas,
 Tamuí dos rios, filho do dilúvio!
 Gigante, que o maior dos oceanos
 Gerou nos flancos da maior montanha!
 És origem do líquido elemento
 Que circunda o universo? És tu que pejas
 Dos pélagos sem fim as profundezas,
 Onde matam a sede o céu e a terra?
 És pai das ondas, ou tirano delas? (ALENCAR, 1959v, p. 561).
 Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da
 carnaúba;
 Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do Sol nascente,
 perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros.
 Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco
 aventureiro manso resvale à flor das águas.
 [...] Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano; uma criança e
 um rafeiro que viram a luz no berço das florestas, e brincam irmãos, filhos ambos da
 mesma terra selvagem.
 A lufada intermitente traz da praia um eco vibrante, que ressoa entre o marulho das
 vagas:
 — Iracema!... (ALENCAR, 1959r, p. 237).

Seja por herança de suas múltiplas leituras, a passagem pelo teatro, a crítica e a crônica; pela intercomunicação entre textos ou pelo fato de o romance se constituir um modo de expressão “acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal” (CANDIDO, 2010, p. 40), é inegável que foi na ceara romanesca que Alencar demonstrou mais amplamente sua capacidade inventiva, persuasiva e artística.

Candido (2010, p. 40) pontua que o romance se consolidou no Brasil “nos anos de 1830 por meio de traduções. Eram, sobretudo, narrativas de tipo folhetinesco, carregadas de episódios melodramáticos, que se refletiram nas primeiras tentativas feitas aqui...”. A estreia de José de Alencar como romancista se deu em 1856, com *Cinco Minutos*, uma espécie de “presente”, aos assinantes do *Diário do Rio de Janeiro*. Publicado no formato de romance-folhetim, o texto narra as peripécias de um protagonista não nomeado, em busca de sua dama misteriosa. Produção simples, bastante fiel ao gênero ao qual se filia, revela-se um exercício de escrita a partir dos moldes românticos primeiros e mais tradicionais. Cabe, aqui, uma curiosidade digna de nota: Muito do “molde” empregado em *Cinco Minutos*, já havia sido discutido, com leveza, humor e toques de ironia, em *Ao correr da Pena*. Compare-se:

Um romance!

Não é qualquer coisa, é uma história dividida em capítulos, que principia rindo e acaba chorando, ou vice-versa; e na qual devem entrar necessariamente um namorado, uma moça bonita, um homem mau, e diversas outras figurinhas de menos importância.

Um romance em regra só pode começar de manhã ao romper do dia, de tarde ao rugido da tempestade, e de noite ao despontar da lua: excetuam-se os romances domésticos, que não têm hora certa, e que regulam-se pelo capricho do autor ⁶⁷ (ALENCAR, 1959f, p. 838).

[...] Fazia uma noite de inverno fresca e úmida; o céu estava calmo, mas sem estrelas. À hora marcada chegou o ônibus, e apressei-me a ir tomar o meu lugar.

[...] Já o meu pensamento tinha-se lançado a galope pelo mundo da fantasia, quando de repente fui obrigado a voltar por uma circunstância bem simples.

Senti no meu braço o contato suave de um outro braço, que me parecia macio e aveludado como uma folha de rosa. Quis recuar, mas não tive ânimo; deixei-me ficar na mesma posição, e cismeique estava sentado perto de uma mulher que me amava e que se apoiava sobre mim (ALENCAR, 1959k, p. 181-182).

Depois do primeiro êxito, o sucesso se consolidou com *A Viuvinha* e, sobretudo com *O guarani*, ambos publicados em 1857. Isso posto, é possível entrever que, o “desenho” do Brasil e de seu povo, traçado por José de Alencar, não esteve circunscrito apenas à idealização da figura do índio e valorização da natureza. O autor como bem demonstra na *Bênção Paterna* (1872), tinha o propósito de fazer um levantamento dos tipos brasileiros, ainda que sob um viés romantizado, refletindo sobre seus costumes. Nesse sentido, escreveu romances regionais históricos e urbanos, dentre os quais está a tríade examinada neste trabalho.

Não fosse sua morte, em 12 de dezembro de 1877, provavelmente o autor teria feito experiências com o romance realista, prova disso é que deixou inacabado o romance *Ex-homem* (1877), publicado no panfleto *O protesto*. Nos sete capítulos que o compõem, identifica-se uma crítica ao celibato clerical. A respeito do tom da escrita, o autor, denominando-se Synerius, e se mostrando consciente do caráter persuasivo de sua literatura, justifica a concepção do texto, declarando:

Este romance não é como o *Jocelyn* de Lamartine uma obra de sentimento; mas um livro de razão. Não foi escrito para comover; só aspira convencer.

Talvez seja ele em nosso país um precursor e lhe esteja reservada a honra de renovar o rapto corajoso que outrora lançou Feijó contra a mais ímpia e absurda das superstições.

Essa superstição [o celibato clerical] há de cair como caiu em todas as religiões que ousaram aleijar a imagem de Deus na terra.

[...] *Ex-homen* é um neologismo, mas de boa e pura fonte portuguesa. Literalmente exprime o que já foi homem.

As páginas que seguem dirão se a palavra era necessária para designar outra espécie e a mais cruel do andrógino.

SYNERIUS (ALENCAR, 1959q, p. 1279, grifo

do autor).

⁶⁷ Crônica de 4 de novembro de 1855.

Perceba-se que, para fazê-lo, Alencar *constrói* uma argumentação, sugerindo uma referência ao Romantismo modelar, mas recusando tal perspectiva ao apresentar uma concepção distinta, dura e não romantizada, de *topoi* muito explorados pela estética por ele conhecida: a superstição, Deus e a religião, que longe de serem um conforto espiritual, tornam-se, no contexto, motivo de questionamento. Portanto, mais do que somente apresentar uma ideia, o autor envolve o leitor em sua cadeia discursiva; de modo que o *convencimento* é apoiado em uma gradação crescente: superstições *ímpias* e absurdas >*aleijão* da imagem de Deus > ex-homem > cruel andrógino. Nessa teia, vocábulos próprios ao campo semântico da mitologia e da biologia fundamentam e justificam a existência do neologismo – este, servindo como mais um exemplo da defesa da língua nacional. Os termos, dispostos desse modo, seriam, pois, responsáveis por deslocar as compreensões tradicionais do universo religioso.

Ainda que não tenha sido um projeto “perfeito”, havendo certas inconsistências composicionais – por exemplo, a ausência de um maior desenvolvimento psicológico de algumas personagens –, com sua vasta obra literária, ensaística e crítica, o autor dos *Perfis de Mulher*, lançando mão de inúmeras leituras e pesquisas possíveis em sua época, satisfaz o principal anseio do Romantismo brasileiro. De forma artística, hábil e “sistemática”, para recordar a acertada expressão de Marco (1986, p. 31), conferiu *um rosto próprio e singular ao Brasil* que “despontara” a partir de 1822.

De tal modo essas feições estão ligadas à cultura do povo brasileiro que, mesmo a escrita romântica não estando mais em voga; que a literatura e suas análises avancem em leituras pós-modernas e de gênero, Peri, Iracema, Berta, Aurélia, Lúcia e Mila fazem parte da memória coletiva do país e, a depender da forma como são apresentados, dentro e fora da sala de aula, não raro, têm o poder de fascinar e orgulhar os leitores.

3.3 Relendo José de Alencar: A literatura nos escritos do autor dos *Perfis*

Como já demonstrado na seção anterior, José de Alencar redimensionou o panorama da literatura brasileira. Se os leitores, especialistas ou não, por ventura optarem pela descoberta das obras alencarianas perceberão que ela é composta por uma galeria de diversos personagens, histórias e ambientes, num processo de organização que, nas palavras do autor seria um “quadro de costumes brasileiros” (ALENCAR, 1959c, p. 926). Tal diversidade não é privilégio da produção romanesca do escritor; como outros românticos, ele transitou pela crônica, teatro, romance e crítica, mesclando diversos gêneros, em escritos multifacetados nos

quais é possível perceber, ao lado de colocações sobre a política e a sociedade brasileira, a discussão acerca da produção literária do país.⁶⁸

A título de exemplo, cita-se um trecho da crônica de 3 de dezembro de 1854, presente em *Ao correr da pena*, em que o folhetinista (como Alencar se autodenomina), prenúncio do escritor consagrado, discorrendo sobre diversos assuntos, dentre eles um espetáculo de dança – *Ril da Virgínia* –, comenta com pitadas de humor e ironia acerca do exercício de escrita, da crítica e da publicação de produções, sugerindo o “perigo” de descrédito ao se compor sem o uso de determinados critérios, presentes em uma produção dita “séria”:

Mas onde já ando eu? Comecei num salão de baile, e parece-me que estou nalgum corpo de guarda. Eis aí o risco de escrever *ao correr da pena*. Se eu tivesse um *compasso* e um tira-linhas, não me havia de suceder semelhante coisa. Riscaria primeiramente o meu papel, escreveria o meu artigo letra por letra, pensando maduramente sobre cada palavra, refletindo profundamente na colocação dos pontos e vírgulas; depois convocaria um conselho de sábios, e, discutido o artigo em conclusões magnas, entregá-lo-ia ao compositor, quando se findassem os nove anos de correção que impõe o preceito da *Arte Poética*. Então, cheio de entusiasmo ao contemplar o meu artigo medido entre quatro gravuras de pau, exclamaria como Sanzio: *Anch' io son pittore!* Agora já posso aspirar à honra de escrever um artigo *ilustrado!* (ALENCAR, 1959f, p. 693, grifo do autor).

A leitura dos textos críticos de Alencar, em forma de epístolas, artigos jornalísticos, prefácios, posfácios e crônicas, que pela constante retomada de assuntos semelhantes, podem ser considerados como interligados entre si, demonstra que a capacidade de transitar entre temáticas, gêneros e estilos de composição, possivelmente vem do fato de que o exercício de escrita teria sido precedido por um sólido processo de acúmulo (e produção a partir) de leituras. O escritor sintetiza os passos desse caminho em longas cartas, compiladas sob o título de *Como e porque sou romancista*.

Como e porque sou romancista é compreendido pela crítica alencariana como uma “autobiografia literária” (ALENCAR, apud COUTINHO, 1990, p. 96)⁶⁹. Ora, de maneira geral, focalizando-se somente o título, já se percebem indicações de que o texto conterà relatos de ordem pessoal, determinados e manipulados a fim de cumprir com um objetivo: a discussão teórico-crítica sobre a urdidura literária. Note-se que José de Alencar já toma uma

⁶⁸ Investigando o tema da cortesã, Valéria de Marco (1986) também examina textos críticos de Alencar, a fim de compreender as implicações e a extensão do projeto de escrita e nacionalidade alencarianos, dentro de *Lucíola*, destacando que para “aprofundar sua reflexão sobre as especificidades brasileiras, Alencar mergulha na imaginação [...] e dá à personagem cortesã uma vida interior e uma dimensão conflitiva que não havia em seus modelos importados” (MARCO, 1986, p. 190). Aqui, as ideias de “literatura” em Alencar são investigadas a fim de propor uma reflexão acerca de classificações didaticistas e críticas engessadas, além de apontar a preocupação do autor com o fazer literário, bem como ressaltar a multiplicidade de percepções sobre o texto mimético, traço este que também está presente no *Bildungsroman*.

⁶⁹ O sobrenome Alencar a que remete esta obra não se refere ao autor em questão. A terminologia “autobiografia literária”, citada no texto de Afrânio Coutinho, foi cunhada por Mário de Alencar, filho do escritor.

posição de sujeito agente/ator e autor da fala no momento em que usa o verbo na primeira pessoa acrescido de um adjetivo que lhe atribui uma função, um espaço de atuação, uma voz de autoridade: (eu) *sou romancista*.

A estrutura sintagmática é precedida pelas conjunções *como* e *porque*, postas numa ordem que aponta para uma relação crescente e cronológica (que a leitura do texto vem a comprovar) entre demonstração (*como*) e justificativa (*porque*). Tal disposição das conjunções indica tanto o retorno às possíveis causas e raízes que o fizeram alcançar a posição de romancista, quanto à elucidação do processo de gestação do homem-escritor. Origem e justificativa são selecionadas, visto que um relato exaustivo das fases da vida se tornaria excessivamente longo e inoperante, e combinadas⁷⁰, de maneira a construir um texto coerente com as ideias que propõe e convincente para o público a qual se destina. É afinal, uma autobiografia o que, em tese, permitiria a inserção de dados tidos como “verdadeiros”, mas, ganhando o atributo de literária ou intelectual, já reitera a presença de um criterioso trabalho de construção e não apenas de mera apresentação de dados.

Cabe ressaltar que, junto à criação de uma ilusão de verdade biográfica que se destina a aproximar a autobiografia do público leitor, tem-se um possível indício de entrecruzamento de gêneros e mudança de assuntos (traço comum às crônicas). O texto em prosa é uma carta que, num primeiro olhar, por sua extensão, poderia ser lida como uma pequena novela ou conto, que circula em forma de folheto, no qual estão inseparadamente entranhados, uma história linearmente apresentada, um discurso de valorização da figura do escritor e um “autêntico roteiro de Teoria Literária, o qual reunido a outros ensaios de sua lavra, pode bem constituir um corpo de doutrina estético-literária, que o norteou em sua obra de criação propriamente dita, sobretudo no romance” (COUTINHO, 1990, p. 96).

Técnica, imaginação, estética, memória, “doutrina”, tudo se tece na hibridez de um objeto que revela a “frente” e o “verso” de sua escrita, remetendo à elaboração de sentidos. O duplo romântico – completude *versus* incompletude – realiza-se, fazendo com que a dimensão autobiográfica se expanda em crítica, teórica e literária.

Alencar chama esse texto de “o livro dos meus livros” (ALENCAR, 1959, p.125), referindo-se metalinguisticamente ao conjunto de sua obra, de modo que o autor (in)forma o leitor sobre seus posicionamentos literários desenhando-lhes as nuances de *sua própria formação*. Aqui reside mais uma razão para a qual as designações estanques para as produções alencarianas são um viés problemático de leitura, levando-se em consideração que

⁷⁰ Os termos *seleção e combinação* são utilizados de empréstimo do texto: *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, de Wolfgang Iser (2002).

se percebe um movimento de comunicação entre elas e entre os textos que lhes serviram de molde.

É válido ressaltar um aspecto interessante: *Como e porque sou romancista* (além de outras produções alencarianas) apresenta certo tom “formativo”, este é somado à preocupação com a tentativa de construção de uma identidade (literária) nacional e a um entendimento do romance como “poema da *vida real*” (ALENCAR, 1959l, p. 139, grifo nosso) – que deveria apresentar, problematizar e fazer “a reprodução da natureza e da vida social, [pois esta seria] o único elemento da literatura, a sua alma” (ALENCAR, 1959c, p. 922) –, isto é, levando o texto romanesco a se revelar como um espaço em que as personagens são afetadas por acontecimentos e peripécias decorrentes da sua existência exterior e interior. Perceba-se que todos esses traços reunidos autorizam uma leitura que aproxime alguns romances alencarianos à perspectiva do *Bildungsroman*, na medida em que este, ademais de ser capaz de “contribuir para a educação e formação da pessoa que lê” (PINTO, 1990), pode apresentar também⁷¹ “o caminho evolutivo do indivíduo, a busca de sentido e meta para a vida, [na qual esse percurso] se processa numa época em que as normas e ordens tradicionais já se encontram num estado mais avançado de desagregação” (MAZZARI, 2010, p. 96).

Ou ainda mimetiza:

[...] a trajetória de um indivíduo particular que, vivenciando as mais diferentes experiências, aspira ao desenvolvimento pleno de suas potencialidades (artísticas, existenciais, intelectuais etc) e uma integração harmônica e fecunda com a sociedade a que pertence... (MAZZARI, 1999, p.72).

Dentro dos romances alencarianos (principalmente os urbanos, com ênfase nos três *Perfis de Mulher*) essa quebra de uma ordem tradicional pode ser percebida na tentativa de distanciamento da escrita literária tipicamente brasileira em relação aos padrões composicionais europeus, até então vigentes, compreendidos como modelo absoluto e intransponível, como também através da crítica a certos comportamentos comuns à sociedade do nosso país, dentro da qual as personagens caminham, descobrem-se e amadurecem, conhecem, a si, os outros e o mundo que as rodeia, fazendo com que elas “*desenhem-se a si mesmas*” (ALENCAR, 1959g, p. 1212, grifo nosso)⁷². Vejamos:

⁷¹ Emprega-se a expressão modalizadora “pode apresentar” se referindo ao *Bildungsroman* porque este gênero não tem uma conceituação única e estritamente fechada, mas sim várias possibilidades de compreensão e diversos desdobramentos, que consideram caracteres históricos, sociais e críticos, em sua definição.

⁷²A *Carta a d. Paula de Almeida* é um texto, publicado pelo Jornal do Comércio, provavelmente composto, como artifício artístico, pelo próprio Alencar (para promover a popularidade e/ou instigar o desejo de leitura de seu livro?), na qual há a resposta de Elisa do Vale à destinatária, discutindo acerca das críticas ao romance

[...] Mas tu queres maravilhas, colossos talhados a escopo de Miguel Ângelo, epopéias fluminenses, tragédias subterrâneas, dramas terríveis, representados na poeira das ruas.

O autor poderá responder-te que ele é senhor de sua inteligência e faz dela o que bem lhe apraz. Não tens direito de exigir dele com uns elogios maliciosos que escreva livros não ao seu gosto, mas ao teu sabor.

[...] Com uma de 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.

Os teus colossos neste nosso mundo teriam ares de convidados de pedra. (ALENCAR, 1959g, p. 1212-1213).

[...] Seixas é uma fotografia; eu conheço vinte originais dessa cópia. A sociedade atual gera aos pares desses *homens de cera*, elegantes simpáticos e banais que se moldam a todas as situações da vida artificial dos salões.

Na vulgaridade de Seixas está precisamente o cunho artístico do personagem.

[...] O marido de Aurélia [...] é [...] leviano, fácil, descuidado no viver banal, seu coração brioso até ali sopitado pelos hábitos da vida elegante, abate-se e emudece ante a primeira humilhação; mas a revolta não tarda, e anuncia-se na frieza daquela implacável ironia com que ele se pune a si para flagelar a mulher. (ALENCAR, 1959g, p. 1211).

Tecidas as considerações acima, válidas à argumentação que este trabalho tenta construir, volta-se a *Como e porque sou romancista*. Na autobiografia intelectual, esboça-se “a cansada jornada” (ALENCAR, 1959l, p. 125) de José de Alencar pelas veredas e sertões da literatura, desde a infância até a idade adulta. No âmbito dessa narrativa memorialística, o autor é transformado, por vias da mimesis, em personagem, construída a partir do cinzel romântico próprio à estética a qual se filia, uma vez que

o romance [...] aboliu de uma vez por todas as castas literárias – as dos gêneros clássicos –, apropria-se de todas as formas de expressão, [...] apodera-se de setores cada vez mais vastos da experiência humana, vangloriando-se de conhecê-la profundamente e da qual faz uma reprodução, ora apreendendo-a diretamente, ora interpretando-a à maneira do moralista, do historiador do teólogo e, até mesmo do filósofo e do cientista. Similar sob muitos aspectos à sociedade imperialista em que nasceu [...], ele tende irresistivelmente ao universal, ao absoluto, à totalidade das coisas e do pensamento; com isso, sem dúvida alguma, uniformiza e nivela a literatura, porém fornece-lhe escoadouros inesgotáveis, uma vez que não existe nada de que não possa tratar (ROBERT, 2007, p. 13).

Logo às primeiras páginas do texto alencariano, percebe-se a presença de uma espécie de *mentor*, personagem componente dos tradicionais *Bildungsromane*, que, com conselhos, direciona o protagonista a determinado caminho ou linha de pensamento. Na narrativa em questão, trata-se do professor Januário Mateus Ferreira, cuja educação, pautada no rigor e na disciplina, incute no jovem aluno o desejo pelo desenvolvimento do saber:

[...] Pertencia eu à sexta classe, e havia conquistado a frente da mesma, não por superioridade intelectual, sim por mais assídua aplicação e maior desejo de aprender.

[...] Mais tarde quando a razão, como o fruto, despontou sob a flor da juventude, muitas vezes cogitei sobre esse episódio de infância, que deixara em meu espírito uma vaga dúvida á respeito do caráter de Januário.

Então o excessivo rigor que se me tinha afigurado injusto, tomava o seu real aspecto; e me aparecia como o golpe rude, mas necessário que dá tempera ao aço. Por ventura notara o diretor de minha parte uma confiança que deixava em repouso as minhas faculdades, e da qual proviera o meu descuido (ALENCAR, 1959, p. 127, 130).

O bom desempenho escolar e os conhecimentos adquiridos nesse espaço chegam ao lar do menino Alencar, um lugar descrito sob uma dupla perspectiva, como palco de reuniões políticas – lembrado com fina ironia –, e, ao mesmo tempo, um cotidiano doméstico. Em tal *locus* ambíguo, tem-se acesso ao início de seu progresso como leitor, marcado pela repetição, aliada à descoberta de textos românticos basilares, tidos como modelos bastante influentes a essa estética:

[...] Era eu quem lia para minha boa mãe não somente as cartas e os jornais, como os volumes de uma diminuta livraria romântica formada ao gosto do tempo.

[...] Até que chegava a hora do chocolate. Vendo partir carregada de tantas gulosinas a bandeja que voltava completamente destroçada; eu que tinha os convidados na conta de cidadãos respeitáveis preocupados dos mais graves assuntos, indignava-me ante aquela devastação, e dizia com a mais profunda convicção:

—O que estes homens vêm fazer aqui é regalarem-se de chocolate.

Essa, a primeira observação do menino em cousas de política, ainda a não desmentiu a experiência do homem. No fundo de todas as evoluções lá está o *chocolate* embora sob vários aspectos.

[...] Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso, as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum mau personagem, ou acompanhava de seus votos e simpatias o herói perseguido.

Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das paginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio.

Com a voz afogada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto e respondia com palavras de consolo às lamentações de minha mãe e suas amigas.

[...] Foi essa leitura continua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção?

Não me animo à resolver esta questão psicológica, mas creio que ninguém contestará a influência das primeiras impressões.

[...] Nosso repertório romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras entre as quais primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outros de que já não me recordo.

Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor.

Mas não tivesse eu herdado de minha santa mãe a imaginação de que o mundo apenas vê as flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante; que essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances (ALENCAR, 1959, p.131-134, grifo do autor).

Note-se que a postura do menino Alencar /personagem é carregada do tom utilizado em seus romances, marcado por fortes referências ao universo dramático e teatral, do qual ele também fez parte. O escritor/narrador Alencar é apresentado através de uma série de imagens que, por seu estilo, evocam a linguagem dos seus textos literários: um leitor sensível de um livro qualquer tem a voz “afogada pela comoção”, “a vista empanada pelas lágrimas” e cerrando (fechando com força) o livro, dispara em prantos e consola mulheres ao seu lado. O foco de visão se concentra sobre pontos expressivos do tronco (peito/coração que recebe o livro) e da face do narrador, contrita por fortes emoções; atente-se para a tristeza e obscuridade crescentes da adjetivação – *afogar, empanar, cerrar, disparar em prantos* – termos cuja significação e a sonoridade denotam uma dramaticidade que pode não apenas ser suposta, mas lida e declamada, tendo em vista que o teatro não é compreendido, de acordo com Pavis (2010, p. 8) “unicamente como espaço espetacular, mas também [...] como prática textual”, com o texto e no texto.

Assim, o conhecimento ou o desconhecimento da existência empírica e histórica dos fatos e indivíduos citados não impede que o leitor julgue ser a produção um objeto primeiramente literário, no qual estariam vinculadas questões de ordem teórica. Por um trabalho estético, o autor passa a ser, quando inserido no contexto da produção literária, um narrador-personagem, ainda que exista concreta e externamente àquela.

Segue-se a narrativa do momento de catarse; o “ator”, de gestos pontuadamente marcados pelo dramático, suspende a recitação, comovida *e em voz alta*, para interagir por meio do aparelho vocal, “com palavras de consolo” aos lamentos do público ouvinte; um texto tecido por formas distintas: uma cena que se comunica com o teatral, inserida numa carta crítica, escrita num tom que dialoga com o literário. A minuciosa passagem pelos fatos é interrompida, ou antes, interligada a uma consideração acerca do valor da leitura para o despertar intuitivo do olhar sobre o poético e para a importância da continuidade desse exercício para a materialização do consórcio entre técnica e sentimento num todo verbal.

A reiterada (re)leitura dos romances deu ao Alencar/ autor e ao Alencar/ narrador as condições de conhecimento do seu objeto artístico, os moldes a partir dos quais construiria seus próprios textos e sobre os quais empreenderia tantas voltas e revisões quantas julgasse necessárias ao seu projeto.

Lê-se, em *Como e porque sou romancista*, junto à encenação, como parte indissociável dela, a presença de um trabalho mimético, expresso neste caso, através da ironia

romântica⁷³ que configura a arte e, simultaneamente, denuncia sua condição de fingida, calculada, previamente preparada, dito de outro modo, “a obra de arte é a expressão da reflexão que se constrói à medida que é produzida” (ALVES, 1998, p. 72-73).

Assim como no teatro, o “espetáculo” presente nessa escrita não se faz em si e para si, entre autor, verbo e ator, mais uma voz é necessária, uma instância apoiada na “expectativa da existência de um *leitor* capaz de captar ambiguidade propositalmente contraditória desse discurso” (BRAIT, 2008, p. 34, grifo nosso), sendo, de certa maneira, formado por ele.

Atente-se para o fato de que o espaço de intervenção e conjectura desse participante é garantido pela interpelação, interrogação: “Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção?”. Possivelmente não apenas da predileção, mas também, da técnica, do *savoir faire*, do estilo alencariano, que obedecendo à estética da qual nasce, valoriza a execução ao lado da sensibilidade, a “imaginação herdada” (e a consciência artística), e não permite que o escritor se torne tão somente um “mecânico literário”.

Levando-se em conta as considerações críticas do próprio Alencar, distribuídas ao longo de sua obra, pode-se afirmar que a escrita do autor cearense não repudia as fontes lidas, ao contrário, extrai delas o que julga necessário para problematizar e reivindicar a legitimidade de uma literatura, que sem desprezar modelos, empenha-se na busca de afirmação de sua própria identidade. Dessa forma, “o conceito” alencariano de texto literário, tido como uma construção artístico-racional, através da qual é possível valorizar a cultura e as cores locais, bem como refletir sobre o fazer mimético próprio às obras, foi erigido por uma diversidade de fontes, passando pelas charadas; por versos consagrados ou de sua autoria, estes que o autor chamava de “arremedo de poesia” que continham “a primavera d’alma” (ALENCAR, 1959l, p. 135); pela memorização, citação reescrita de textos célebres (de Lord Byron, especificamente) e, finalmente, pelo conhecimento de referências literárias, consideradas basilares à escrita romântica:

⁷³ Delimitar precisamente um significado estrito para o termo *ironia* não é tarefa simples. Trata-se de um recurso linguístico de traços dúbios e variáveis, cujo peso significativo não reside somente no “objeto” observado, isto é, na expressão em si e por si mesma, mas também no modo como seu emissor o constrói e, sobretudo, como o receptor o interpreta. Estender-se sobre esse conceito não é o objetivo do trabalho, portanto, resumidamente, pode-se dizer que a ironia romântica, criada pelo filósofo alemão Friedrich Von Schlegel (1772-1829), ocorre quando, através dos elementos de sua própria urdidura, o texto se revela enquanto arte e se afirma ficcional ao mesmo tempo em que desvela os engenhos de sua composição. Em outras palavras, a ironia romântica torna possível que a literatura teça um “real” determinado, um todo coerente, para ao mesmo tempo, invertê-lo, refletindo conscientemente sobre ele.

[...] O único tributo que paguei então à moda acadêmica foi o das citações. Era nesse ano de bom tom ter de memória frases e trechos escolhidos dos melhores autores, para repeti-los de propósito.

Vistos de longe, e através da razão, esses arremedos de erudição, arrançados com seus remendos alheios, nos parecem ridículos; e todavia é esse jogo de imitação que primeiro imprime ao espírito a flexibilidade, como ao corpo o da ginástica.

Em 1845 voltou-me o prurido de escritor; mas esse ano foi consagrado à mania que então grassava de *byronizar*. Todo estudante de alguma imaginação queria ser um Byron; e tinha por destino inexorável copiar ou traduzir o bardo inglês.

Confesso que não me sentia o menor jeito para essa transfusão; talvez pelo meu gênio taciturno e concentrado, que já tinha em si melancolia de sobejo, para não carecer desse empréstimo. Assim é que nunca passei de algumas peças ligeiras, das quais não me figurava herói e nem mesmo autor; pois divertia-me em escrevê-las com o nome de Byron, Hugo, ou Lamartine nas paredes de meu aposento à rua de S. Thereza, onde alguns camaradas d'aquela tempo, ainda hoje meus bons amigos, os Drs. Costa Pinto e José Brusque, talvez se recordem de as terem lido.

Era um desacato aos ilustres poetas atribuir-lhes versos de confecção minha; mas abrocha do caiador, incumbido de limpar a casa pouco tempo depois de minha partida, vingou-os desse inocente estratagem, com que nesse tempo eu libava a delícia mais suave para o escritor: ouvir ignoto o louvor de seu trabalho.

[...] Nessa época tinha eu dois moldes para o romance.

Um merencório, cheio de mistérios e pavores; esse, o recebera das novelas que tinha lido. Nele a cena começava nas minas de um castelo, amortalhadas pelo baço clarão da lua; ou n'alguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campã.

O outro molde, que me fora inspirado pela narrativa pitoresca do meu amigo Sombra, era risonho, loução, brincado, recendendo graças e perfumes agrestes. Ai a cena abria-se em uma campina, marchetada de flores, e regada pelo sussurrante arroio que abordava de recamos cristalinos... (ALENCAR, 19591, p.140, 141, 136,137, grifo do autor).

Assim, de modo geral, pode-se dizer que o objetivo de seu “processo formativo” foi obtido, uma vez que seus saberes, escritas e (re)leituras passaram por um processo de contínuo aperfeiçoamento por meio da produção de cada obra; segundo Sommer (2004, p. 168), essa “[...] repetição obsessiva deve ter mais a ver com uma necessidade de reafirmar uma brasilidade”. Logo, lê-se que no “teatro” do texto desenha-se a formação das personagens, concomitantemente à escritura da narrativa, como se vê, por exemplo, no texto *Os sonhos d'ouro*, posfácio ao romance homônimo, em que o autor salienta a influência do meio social sobre as personagens:

Antes de tudo, não disse o autor que ia esboçar os seus personagens pelo prisma da vida íntima. Bem ao contrário, os apresenta ele a maior parte das vezes fora da intimidade da família, em passeio ou na convivência com pessoas estranhas.

Feita esta observação entro com a crítica.

[...] Por que razão não apresentará nossa sociedade, a mundana ou a íntima, o tipo de uma menina caprichosa e aristocrática?

Não há capricho no Brasil?

Aqui as rosas são, como dizia Milton das do Éden, sem espinhos (without thorn)?

Também será deserdada de toda superioridade esta raça brasileira, a ponto de não sentirem os espíritos elevados quaisquer assomos da aristocracia natural que não vem da linhagem, mas de alguma preeminência social, chame-se esta dinheiro, talento ou posição?

Desconhece a vida fluminense quem negar a existência do que se chama entre nós a “alta sociedade”, embora sem o esplendor do *grand monde* em Paris e a *high life* em Londres (ALENCAR, 1959z, p. 935-936, grifo do autor).

Na *Bênção Paterna*, prefácio a *Sonhos D’ouro* (1872), Alencar discute sobre a formação da literatura nacional, ao mesmo tempo em que empreende a divisão de sua obra romanesca e tece considerações sobre escrita, crítica e recepção do objeto literário:

[...] O período orgânico desta literatura conta já três fases.

A primitiva, que se pode chamar aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalsamaram a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou.

[...] O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido.

A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional...

[...] Desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira, são reflexos *Lucíola*, *Diva*, *A pata da Gazela*, e tu, livrinho, que aí vais correr o mundo com o título de *Sonhos D’ouro*.

Tachar esses livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães.

Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? Querem os arqueólogos literários que se deite sobre a realidade uma crosta de classicismo, como se faz com os monumentos e os quadros para dar-lhes o tom e o merecimento do antigo?

[...] Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São esses os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo. Palavra que inventa a multidão, inovação que adota o uso, caprichos que surgem no espírito do idiota inspirado: tudo isso lança o poeta no seu cadinho, para escoimá-lo das fezes que porventura lhe ficaram do chão onde esteve, e apurar o ouro fino.

E de quanta valia não é o modesto serviço de desbastar o idioma novo das impurezas que lhe ficaram na refusão do idioma velho com as outras línguas? Ele prepara a matéria, bronze ou mármore, para os grandes escultores da palavra que erigem os monumentos literários da pátria. (ALENCAR, 1959gg, p. 687, 698, 699, grifo do autor).

O trecho supracitado demonstra que Alencar possuía um agudo conhecimento da abrangência de seu projeto, assim como dos meios para arquitetá-lo. A formação da nacionalidade brasileira é gestada, segundo o autor, em espaço “especial e ambíguo” e, levando-se em consideração de que as ideias de nacionalidade e literatura são diretamente proporcionais, não se espera que aquela se desenvolva em uma perspectiva de “purismo” e isolamento: o exercício de erigir os “monumentos literários da pátria” pressupõe um trabalho exaustivo com a linguagem que lhe serve de apoio, esta pode combinar sem prejuízos, o antigo e o novo, o artístico e o cotidiano, o local e o estrangeiro, cabendo ao artista

transformar esses recursos em material literário. É válido ressaltar que, neste texto metalinguístico, o autor constrói uma imagem que associa a escrita literária a um processo mecânico e químico de procura e lapidação de um mineral precioso: *polir o talhe*, lançar em um cadinho (vaso apropriado para a separação ou fusão de componentes), *desbastar das impurezas*, refusão, preparo da matéria.

Assim, em um texto pretensamente crítico, que poderia ser simplesmente diretivo e informativo, encontram-se metáforas cuidadosamente formadas, indícios da complexidade literária. Não há mais uma separação temática, genérica ou formal, de modo que parece perfeitamente possível, no universo alencariano, transitar entre “engenho e arte” (CAMÕES, 1999, p. 55), pois, processo e produto são inseparáveis e, como tal, permitem ao artista “manipular seu material com o fito de desmistificar, de ultrapassar a visão superficial de uma realidade aparente” (GUINSBURG; ROSENFELD, 2005, p. 286).

No *Pós-escrito à Diva* (1864), em resposta às críticas sofridas pela publicação, no que tange a uma linguagem repleta de “inovações” e “galicismos”, recursos distantes da “locução escrita em algum dos velhos autores portugueses” (ALENCAR, 1959cc, p. 562), Alencar discorre longamente acerca do processo de composição do *Perfil*; não apenas utiliza o romance para fazê-lo, mas a partir deste, discute sobre a evolução da língua, sua plasticidade e capacidade de adequação à cada necessidade específica, considerando também a compreensão do público, da recepção:

A linguagem literária, a escolhida, limada e grave, não é por certo a linguagem cediça e comum, que se fala diariamente e basta para a rápida permuta das ideias: A primeira é uma arte, a segunda é simples mister. Mas essa diferença se dá unicamente na forma e na expressão; na substância a linguagem há de ser a mesma, para que o escritor possa exprimir as ideias de seu tempo, e o público possa compreender o livro que se lhe oferece (ALENCAR, 1959cc, p. 560).

Percebe-se claramente a consciência quanto ao trabalho produtivo de e com a linguagem, próprio a qualquer obra literária, materiais constitutivos advindos de expedientes comuns poderão ser perfeitamente utilizados na composição, porém, se e quando mimeticamente transformados em arte, elemento indispensável e inseparável para a compreensão e eficácia da ossatura textual. Nesse sentido, verifica-se que o posicionamento do autor dialoga com a defesa de Bakhtin (2011, p. 263) a respeito da complexidade configuracional dos gêneros literários:

Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação verbal mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita [...]. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os

gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios – por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta [...] só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana.

Em *As asas de um anjo: Advertência e Prólogo da 1ª. Edição*, Alencar, procedendo de modo a responder as críticas e censuras à peça teatral em questão, cuja estreia se deu em 1858, também traz considerações que ajudam a compreender seus posicionamentos acerca da literatura. Como já visto anteriormente, ele acredita ser a “reprodução da natureza e da vida social” (ALENCAR, 1959c, p. 922) uma das possíveis definições de romance, além da “alma” da literatura. Para o autor, um texto literário criticamente enxergado como problemático não seria aquele em que supostas falhas de condutas são apontadas, mas sim, a produção em que houvesse um mal uso de elementos intra e extralinguísticos, resultando numa artisticidade e comunicação pouco eficientes:

[...] O servilismo do espírito eivado pela imitação clássica ou estrangeira, e os delírios da imaginação tomada do louco desejo de inovar, são aberrações passageiras; desvairada de um momento, a literatura volta, trazida por força irresistível, ao belo que é a verdade. Se disseram que alguma vez copiam-se da natureza e da vida cenas repulsivas, que a decência, o gosto e a delicadeza não toleram, concordo. Mas aí o defeito não está na literatura, e sim no literato; não é a arte que renega o belo; é o artista que não soube dar ao quadro esses toques divinos que doiram as trevas mais espessas da corrupção e da miséria.

Nas convulsões da matéria humana, no tripúdio dos vícios, na fase a mais torpe da existência social, há sempre no fundo do vaso uma inteligência e um coração; é a razão e o sentimento em tortura; é a luz e o perfume a apagar-se; são as cores da palheta. Se com elas o pincel não desenha sobre o fundo negro um quadro harmonioso, os olhos não sabem ver, ou a mão não sabe reproduzir (ALENCAR, 1959c, p. 922-923).

Criticando alguns parâmetros de análise, interpretados como parte de uma suposta *escola realista*, Alencar rechaça a “imitação clássica ou estrangeira” e a simples inovação, construída sem reflexão. Contrariamente a essa perspectiva, defende que a arte literária necessitaria de um trabalho de construção, composição mimética, que resulte em um todo harmônico e, sobretudo, significativo. Note-se que, assim como no *Pós-escrito* ao romance *Diva*, as imagens utilizadas para fortalecer seu pensamento pressupõem um trabalho de lapidação, “polimento” do material artístico, ou são extraídas do meio natural. Em ambos os casos, deve existir um exercício de amadurecimento das ideias por meio da manipulação crítica e consciente de dados da linguagem que sejam pertinentes à composição e à

comunicabilidade do texto. O autor seria, portanto, o corretor, podador das palavras, que ora retira-lhe os excessos, ora acentua seu brilho:

[...] Censurem pois *As Asas de um Anjo* porque lhe falte uma ou outra dessas condições; porque ou os reflexos ou as refrações das cenas sejam imperfeitas. Mas não censurem nela a tendência da literatura moderna – apelidando-a de *realismo*.

[...] O livro nasce do espírito como a planta brota da terra: simples, borbulha a princípio, pulula, germina, abrolha as flores, esgalha, copa-se e floresce por fim. Se o cultor da planta, vai-lhe moldando os ramos enfezados, esladroando-lhe os renovos que podem minguar o tronco, a seiva criadora substitui quanto a mão do homem corrige; mas se descuidado deixa que a planta cresça com os seus defeitos, pode cortar-lhe o galho rasteiro, forçar-lhe a haste arqueada; a árvore ficará mutilada, porém sempre mal parecida.

Assim é o livro; assim foi com *As Asas de um Anjo* (ALENCAR, 1959c, p. 923, grifo do autor).

Mais adiante, o autor parece sugerir que, embora na temática, *As asas de um anjo* se comunique com obras semelhantes, como *Manon Lescaut*⁷⁴(a quem chama de “velho tipo”, expressão que pode ser entendida como análoga a “modelo”), não há uma imitação, tendo em vista que, sendo a sociedade brasileira e a europeia distintas entre si, é necessário escrever sobre as realidades locais, ainda que se modifique a fonte consagrada:

[...] Direi somente que sem o epílogo o pensamento da minha comédia ficaria incompleto; ela seria apenas uma encarnação do velho tipo de *Manon Lescaut*; encarnação brasileira é verdade; mas por isso mesmo desbotada e macilenta, porque a vida exterior da nossa corte não podia emprestar-lhes as cores e o brilho das cidades europeias (ALENCAR, 1959c, p. 923, grifo do autor).

Assim, numa linguagem simples e sutil, Alencar, como faz em outros textos, defende o valor de uma literatura nacional, de cores próprias, ainda que os conflitos apresentados (o sofrimento por amor, a prostituição) sejam universais.

Desse modo, o escritor cearense, respondendo à principal crítica tecida sobre sua comédia – a imoralidade –, justifica a escolha do tema a partir de dois argumentos. O primeiro deles diz respeito a já existirem outros escritos com matéria análoga (considerados como modelares e mais valorizados pelas plateias). Ora, se é verdade porque não *As asas de um anjo* não foi bem recebida? Alencar crê que a dificuldade estaria na *nacionalidade* da obra:

[...] esqueci-me porém que tinha contra mim um grande defeito, e era ser a comédia produção de um autor brasileiro e sobre costumes nacionais; esqueci-me que o véu que para certas pessoas encobre a chaga da sociedade estrangeira, rompia-se quando se tratava de esboçar a nossa própria sociedade.

[...] Victor Hugo poetizou a perdição em sua *Marion Delorme*; A. Dumas Filho enobreceu-a n’*A Dama das Camélias*; eu moralizei-a n’*As Asas de um Anjo*; o amor que é a poesia de Marion, e a regeneração de Margarida, é o martírio de Carolina;

⁷⁴ Ambos os textos trazem jovens mulheres que se tornam cortesãs.

eis a única diferença, não falando do que diz respeito à arte que existe entre aqueles três tipos (ALENCAR, 1959c, p. 925, 928, grifo do autor).

No processo de apontar a recepção negativa do texto, por este ser brasileiro, demonstra ainda mais fortemente sua filiação à consciência quanto à necessidade de edificação de uma literatura brasileira. Logo, segundo ele, as críticas negativas do público, bem como a proibição da exibição da comédia, longe de diminuírem o valor do escrito, podem fazer com que ele seja lido por mais pessoas, num movimento de curiosidade que Alencar chama de “popularidade artificial” (ALENCAR, 1959c, p. 924, grifo do autor):

A representação da minha comédia *As Asas de um Anjo* acaba de ser proibida pela polícia...

Cumpre-me porém declarar que recebi a notícia que transmito ao público sem emoção, sem abalo, com a mais profunda indiferença. Em outra circunstância ela alegraria como também deviam alegrar-me as censuras e acusações de imoralidade dirigidas contra a comédia; porque tudo isso não terá outro resultado senão excitar a curiosidade pública, e dar a uma composição sem merecimento o estímulo e o sainete do *fruto vedado*.

Mas atualmente essa popularidade artificial que a ordem da Polícia dará à minha obra, já não me lisonjeia... (ALENCAR, 1959c, p. 924, grifo do autor).

Portanto, o que poderia ser enxergado como desvantagem, toma o movimento contrário pelo irônico olhar do romancista, preocupado em *formar* os seus leitores, tanto no que tange ao desnudamento dos problemas sociais de seu tempo quanto à apresentação de produções que contenham o aproveitamento crítico de fontes, associado ao delineamento de cores locais. A esse respeito é pertinente destacar que Alencar defende, como já foi visto, que na obra em questão, ele desenha um “quadro dos costumes brasileiros” no qual as personagens representariam uma “ideia social”, com uma “missão moralizadora” (ALENCAR, 1959c, p. 926)⁷⁵. A união entre personagem, vida social e formação (moral e/ou literária), notada no teatro alencariano, também é perceptível em alguns de seus romances, principalmente os urbanos, logo, uma tentativa de aproximação entre estes (mais especificamente, entre os *Perfis de Mulher*) e o *Bildungsroman* é legitimada.

⁷⁵ Note-se que tal missão moralizadora presente tanto em *As Asas de um Anjo* como em outros textos (basta perceber a comicidade, envolta por um halo de negatividade, de Lemos, em *Senhora* ou de Horácio, em *A pata da gazela*), pode ser relacionada a uma definição de comédia aristotélica e bergsoniana. No primeiro conceito, o texto cômico é representante das baixas ações humanas ou “a imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio” (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1997, p. 23). No segundo, por seu turno o cômico é compreendido como “[...] o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. [...] Ele exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que pede correção imediata. O riso é este corretivo”. (BERGSON, 1993, p. 69). Em ambos, há a necessidade de apontar os erros e corrigi-los. Alencar considera que na comédia “o vício se apresenta [...] para ser corrigido” (ALENCAR, 1959c, p. 928-929) e por se tratar de uma “obra ao alcance de todas as inteligências”, essa missão moralizadora pode ter uma dupla interpretação: ao mesmo tempo em que chama a atenção das pessoas para as mazelas sociais brasileiras, oferecendo àquelas uma “leitura” de mundo, forma-as enquanto leitoras/espectadoras da literatura brasileira.

O segundo argumento de defesa à comédia *As asas de um anjo*, por sua vez, se refere ao seu estilo de escrita, acusado de, em suas construções linguísticas, haver expedientes de imoralidade. Acerca do assunto, o autor considera que o estilo do texto deve apresentar uma dinâmica que promova a compreensão, pois, uma vez que “a linguagem serve de véu à ideia” (ALENCAR, 1959c, p. 929), caso o espectador descubra possíveis sentidos diferentes dos legitimados e aceitos pela sociedade, a responsabilidade não recai sobre quem escreveu, mas sim no caráter múltiplo da significação das palavras.

[...] Se a inteligência do espectador através dessa gaze transparente do espírito descobre o pensamento, não é razão para acusar-se de imoral a frase; porque do mesmo modo no fundo das cousas as mais santas e as mais respeitáveis, no casamento, na maternidade, no amor, nós achamos um fato que a decência manda calar, um mistério do pudor que se compreende e se cala (ALENCAR, 1959c, p. 929).

Para reforçar ainda mais seu argumento, Alencar entende que, em uma língua, há maneiras distintas para se dizer as mesmas coisas; as entrelinhas dessa parte do texto sugerem que ele recusa construções densas e escolhe a linguagem literária (“figurada”) e simples, que se comunique com os leitores, compondo uma obra que esteja ao “alcance de todas as inteligências”:

[...] há dous dialetos diferentes: um que é usado pela boa sociedade, e forma a linguagem polida e decente; o outro falado pelas classes sem educação, e que ordinariamente se chama linguagem baixa. Ambas essas maneiras de falar exprimem com termos diversos os mesmos objetos, as mesmas necessidades. Ora, sendo a minha comédia escrita na linguagem fina da sociedade; sendo o seu estilo totalmente figurado, não é possível que o tachem de imoral; a menos que não exigissem de mim que escrevesse um livro, que à força de ser metafísico, parecesse antes um tratado de filosofia do que uma obra ao alcance de todas as inteligências, como deve ser a comédia (ALENCAR, 1959c, p. 929, grifo do autor).

Esse modo de ver a língua como uma entidade em movimento e em contínua construção também está presente no *Pós-escrito à Diva* (1863) em que mais uma vez recusam-se formas estáticas, “clássicas” em nome da experimentação, da inovação, da multiplicidade; em Alencar, o conceito de língua estaria intimamente ligado ao de nacionalidade. Assim, percebe-se, uma vez mais, a defesa de modos brasileiros de escrita, fala e literatura:

[...] sendo a língua instrumento do espírito, não pode ficar estacionária quando este se desenvolve. Fôra realmente extravagante que um povo adotando novas ideias e costumes, mudando os hábitos e tendências, persistisse em conservar rigorosamente aquele modo de dizer que tinham seus maiores. Assim, não obstante os clamores da gente retrógrada, que a pretexto de *classismo* aparece em todos os tempos e entre todos os povos, defendendo o passado contra o presente; não obstante a força incontestável dos velhos hábitos, a língua rompe as

cadeias que lhe querem impor, e vai se enriquecendo já de novas palavras, já de outros modos diversos de locução.

[...] A língua é a nacionalidade do pensamento como a pátria é a nacionalidade do povo. Da mesma forma que instituições justas e racionais revelam um povo grande e livre, uma língua pura, nobre e rica, anuncia a raça inteligente e ilustrada (ALENCAR, 1959cc, p. 559, grifo do autor).

No texto crítico inacabado *O estylo na literatura brasileira* (1850)⁷⁶, Alencar também aborda o tema, que se repete em outras produções analíticas. O escritor começa a discorrer sobre a expressão do estilo a partir de uma definição de palavra, enquanto a

[...] reflexão, o echo do pensamento: – na nossa língua portugueza, tão rica de expressão, ela reveste as idéas de uns toques suaves, de uma melodia sonora que encanta; – e os lábios achão certo prazer indefinido em repetir a phrase doce e maviosa de um escriptor de bonito estylo. Sua alma se mira enlevadamente na dicção, e da-lhe uma expressão íntima e verdadeira: suas palavras parecem sorrir docemente com os enleios do coração, palpitar com as incertezas, suspirar tristemente com as maguas e afflicções: e sua phrase é singela e meiga como o perfume dos sentimentos doces, ou solemne e ardente como os echos das paixões fortes e veementes (ALENCAR apud MARCO, 1986, p. 201).

Note-se que em sua colocação há a relação entre a palavra, a reflexão, uma sonoridade que encante, prenda os leitores e a estética romântica (vide a adjetivação de forte caráter subjetivo, marcada por certo lirismo), uma vez que aquela deve refletir sobre os sentimentos humanos com beleza e simplicidade para ser compreendida a contento.⁷⁷ Em seguida sugere-

⁷⁶ Texto originalmente pertencente à *Revista Ensaios Literários*, encontrado em anexo no livro *O império da Cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*, de Valéria de Marco. Transcrevem-se os textos necessários a esta análise da mesma forma que consta na publicação da autora. Neste momento do texto, a referência será feita da seguinte forma: (ALENCAR apud MARCO, 1986, p.)

⁷⁷ É curioso como em *Til* (1872) as ideias de beleza, fluidez e simplicidade, caras à Alencar, são importantes: no romance, arquiteta-se a construção ficcional da imersão da personagem Brás no universo da palavra, da língua e da comunicação. Sendo alguém em formação, um indivíduo considerado como distinto dos demais, Brás não consegue aprender a se comunicar usando o abecedário e os vocábulos, a partir dos padrões usuais do ensino na época:

“Servia de mestre um latagão de verbo alto e punho rijo, que fora outrora ferrador e a quem chamavam de Domingão.

Fiel às tradições da antiga profissão, entendia ele lá de si para si que um bom processo de ferrar bestas devia ser por força excelente método de ensinar a leitura e a tabuada: e fossem tirá-lo dessa idéia! Assim encaixava o abecê na cachola do menino com a mesma limpeza e prontidão com que metia um cravo na ferradura. Era negócio de dois gritos, um safanão e três marteladas. Tal era o professor, a quem foi incumbida a tarefa de ensinar a ler ao Brás. Depois dos três primeiros dias de indulgência, pôs o ferrador em prática o seu método repentino, que desta vez, com pasmo seu, fálhou completamente. ‘Nunca, em sua vida, dizia ele, tinha encontrado um jumento de casco tão rijo’” (ALENCAR, 1959hh, p.898).

Em contrapartida, a personagem Berta, a quem Brás chamava de Til pela semelhança entre o sinal gráfico e as sobranceiras da moça, entendendo as idiossincrasias do garoto, opta por uma caminho distinto –prefere tentar transformar os mecanismos próprios da linguagem em elementos próximos ao universo do rapaz, o que traz o sucesso da aprendizagem:

“Assim em torno dela, que era o til, Berta foi engenhosamente agrupando todas as letras do alfabeto, com os nomes das pessoas e objetos que a cercavam. Pondo em jogo as broncas paixões do idiota, e colhendo os rudes germes de idéia que se formavam em seu bestunto, obteve ela afinal transformar a carta do abecê em uma família, em um mundo, para a existência enfezada dessa mísera criatura.

Ao cabo de um mês, conhecia Brás todo o abecedário. Que inauditos esforços de paciência, que sublimes intuições não foram necessárias para vencer esse impossível” (ALENCAR, 1959hh, p. 902).

se que há escritores que “[...] meneão tão bem a palavra, que materialisãm nos seus accentos a expressão, o tom do pensamento” (ALENCAR apud MARCO, 1986, p. 202). Lê-se subentendida na colocação a ideia segundo a qual, palavras bem escolhidas e empregadas, criam um estilo fluido e leve que facilitaria a leitura. Logo, percebe-se, mais uma vez, que em Alencar, há uma preocupação com um consciente trabalho produtivo de/com a linguagem em que o estilo não parece estar atrelado à repetição de padrões, mas está a serviço das ideias de seu tempo, devendo ser ágil e mutável:

[O estylo] favorece muito a compreensão, e fácil intelligencia das idéas. –. Quando lemos uma obra escripta em lindo estylo, em dicção pura e corrente o espirito parece que se abre espontaneamente sem esforço e sem meditação á percepção do pensamento, ás aspirações do sentimento: – a imaginação se embala deliciosamente na cadencia da phrase; e as ideias revestidas dessa formula encantadora, dessa aureola de palavras bellas e sonoras se gravão com maior facilidade na memória, e mais cuistão esquecer (ALENCAR apud MARCO, 1986, p.202).

Nesse sentido, o autor define o que seriam os estilos quinhentista e moderno:

O estylo quinhentista é lento e truncado: – seus períodos arredondados ao modo latino, encadêo n’uma formula breve, rápida e concisa o pensamento, e não lhe permite dar largos á todo o seu desenvolvimento! – sua phrase é solta, e desligada, e falta-lhe esta ondulante flexibilidade, essa expressão abundante e rica do pensamento. Mas em compensação, há nesse modo de escrever um caracter de solemnidade sublime: essa mesma formula curta em que elle enclausura o pensamento, parece concentrar todas suas forças numa expressão de energia admirável: sua expressão é solta e truncada, mas cheia dessa simplicidade magestosa e doce da phrase bíblica – sua palavra forte e severa respira os accentos propendos dessa fé austera, dessa convicção inhabalavel dos homens antigos. Ha no estylo moderno, uma fluidez, uma elasticidade admirável: – a phrase corre solta com o pensamento, e se expande em toda a sua força de expressão, em todas as suas linguagens: – a imaginação se retrai ao vivo scismas e enlevos na vivacidade, na animação da phrase moderna (ALENCAR apud MARCO, 1986, p.203).

Atente-se para o fato de que uma colocação semelhante acerca do truncamento estilístico também se encontra presente no *Pós-escrito à Diva*, de 1864:

[...] Quanto à frase ou estilo, também não se pode imobilizar quando o espírito de que ela é expressão, varia com os séculos de aspirações e de hábitos. Sem o arremedo vil da locução alheia e a imitação torpe dos idiotismos estrangeiros, devem as línguas aceitar algumas novas maneiras de dizer, graciosas e elegantes, que não repugnem ao seu gênio e organismo. Desse modo não somente se vão substituindo aquelas dicções que por antigas e desusadas caducam, como se estimula o gosto literário, variando a expressão que afinal de tanto repetida se tornaria monótona. De resto, essa é a lei indeclinável de toda a concepção do espírito humano, seja simples ideia, arte ou ciência: progredir sob pena de aniquilar-se (ALENCAR, 1959cc, p.560).

Atente-se para o fato de que, sob esse episódio narrativo, é possível perceber, diluída, a presença de traços das discussões críticas alencarianas: a um povo, em processo de formação identitária, que tem suas especificidades não caberia uma língua (e uma literatura) pautada em antigos padrões engessados, mas sim seriam necessários a inovação, a criatividade e o dinamismo no ato de comunicação.

Alencar, embora considere que estilo moderno seja mais condizente com as necessidades e a organização da sociedade de seu tempo também reconhece a importância do estilo quinhentista tanto pelo seu “valor histórico [pois] é um estudo de costumes, que no romance do gênero adquire súbito valor [...] onde o escritor de gosto procura as belezas de seu estilo...” (ALENCAR, 1959cc, p.559), quanto pelo fato de que aquele é necessário à língua portuguesa que “[...] renascida com esmero e cuidado, dará ao estylo moderno um encanto supremo”, marcado pela “expressão brasileira tão vivaz e tão brilhante” (ALENCAR apud MARCO, 1986, p. 204). Tais colocações conduzem à compreensão de que a construção de uma literatura brasileira, segundo os padrões alencarianos, perpassa pela importância de aprender com o cânone e transformá-lo segundo necessidades específicas.

Na carta de 1868, em que apresenta Castro Alves a Machado de Assis, Alencar também tece algumas considerações a respeito do que entende sobre literatura. Após declarar que a “genealogia dos poetas começa com seu primeiro poema” (ALENCAR, 1959j, p. 931), entendendo o poeta como “o cidadão do belo e da arte” (ALENCAR, 1959j, p. 934), ele parece considerar, através de uma provocativa interrogação, os poetas/escritores como membros de um mesmo grupo, unidos pela produção literária: “Em literatura não há suspeições; todos nós, que nascemos em seu regaço, não somos da mesma família?” (ALENCAR, 1959j, p. 932).

Nesse sentido, coloca o trabalho e o talento de Castro Alves, mais especificamente o drama *Gonzaga* (1867, publicado no Rio de Janeiro, em 1875), ao lado das qualidades de Victor Hugo:

O Sr. Castro Alves é um discípulo de Victor Hugo, na arquitetura do drama, como no colorido da ideia. O poema pertence à mesma escola do ideal; o estilo tem os mesmos toques brilhantes.

Imitar Victor Hugo só é dado às inteligências de primor. O Ticiano da literatura possui uma palheta que em mão de colorista medíocre mal produz borrões. Os moldes ousados de sua frase são como os de Benvenuto Cellini; se o metal não for de superior afinação, em vez de estátuas saem pastiches.

Não obstante, sob essa imitação de um modelo sublime desponta no drama a inspiração original, que mais tarde há de formar a individualidade literária do autor. Palpita em sua obra o poderoso sentimento de nacionalidade, essa alma da pátria, que faz os grandes poetas, como os grandes cidadãos.

[...] O cidadão é o poeta do direito e da justiça; o poeta é o cidadão do belo e da arte (ALENCAR, 1959j, p. 933, 934).

Atente-se para o fato de que, ao citar *arquitetura do drama* e *colorido da ideia*, é possível perceber, assim como nos textos críticos, a preocupação com a construção mimética do texto, uma vez que critica a simples imitação, enquanto cópia, sem critério formal, mas a valoriza como assimilação de um modelo que lapidará a *individualidade literária* do autor

(ASSIS apud ALVES, 2004, p.795, grifo do autor)⁷⁸. Ademais, Alencar enxerga na escrita de Castro Alves o *poderoso sentimento de nacionalidade* tão caro e presente em sua própria obra.

É importante mencionar, além de tudo, uma consideração do escritor cearense acerca de qual deveria ser o papel da crítica literária, estando esse pensamento fortemente relacionado à sua ideia a respeito de literatura; para Alencar, o exercício crítico deveria mais do que simplesmente apontar problemas, por meio de “criações próprias” (ALENCAR, 1959j, p. 935), “formar o gosto [do leitor] e desenvolver a literatura pátria” (ALENCAR, 1959j, p. 935).⁷⁹

Portanto, em uma aparentemente simples epístola de apresentação⁸⁰, podem ser encontrados traços dos eixos de compreensão acerca de literatura próprios a Alencar e, até mesmo, características de sua escrita e da estética a qual se filia. Observe-se o trecho em que ele comenta sobre a Vista Chinesa, localizada na Tijuca, bairro do Rio de Janeiro; há uma adjetivação abundante para exaltar as belezas do local, bem como a ratificação da aura de primor artístico, através da citação ao pintor Apeles pertencente à Antiguidade grega:

[...] Transpondo esse primeiro estádio, além, para as bandas da Gávea, há um lugar que chamam Vista Chinesa. Este nome lembra-lhe naturalmente um sonho oriental,

⁷⁸ A esse respeito, Machado de Assis, em resposta (de 18/2/1868) à Carta de José de Alencar, apresenta um posicionamento parecido com o do autor cearense:

“[...] O mal da nossa poesia contemporânea é ser copista – no dizer, nas ideias e nas imagens. Copiá-las é anular-se. A musa do Sr. Castro Alves tem feição própria. Se se advinha que a sua escola é a de Victor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-o a preferir o poeta das Orientais ao poeta das Meditações. Não lhe aprezem certamente as tintas brancas e desmaiadas da elegia; que antes as cores vivas e os traços vigorosos da ode. – Como o poeta que tomou por mestre, o Sr. Castro Alves canta simultaneamente o que é grande e o que é delicado, mas com igual inspiração e método idêntico: a pompa das figuras, a sonoridade do vocábulo, uma forma esculpida com arte, sentindo-se por baixo desses labores o estro, a espontaneidade, o ímpeto. Não é raro andarem separadas estas duas qualidades da poesia: a forma e o estro. Os verdadeiros poetas são os que têm ambas. Vê-se que o Sr. Castro Alves as possui; veste as suas ideias com roupas finas e trabalhadas...” (ASSIS apud ALVES, 2004, p. 795, grifo do autor).

⁷⁹ Acerca do papel da crítica, responde Machado de Assis (apud ALVES, 2004, p. 793):

“[...] Confesso francamente, que, encetando os meus ensaios de crítica, fui movido pela ideia de contribuir com alguma coisa para a reforma do gosto que ia se perdendo, e efetivamente se perde. Meus limitadíssimos esforços não podiam impedir o desastre. Como impedi-lo, se, por influência irresistível, o mal vinha de fora, e se impunha ao espírito literário do país, ainda mal formado e quase sem consciência de si? Era difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, mal imitada e mal copiada...”

⁸⁰ Reproduz-se aqui, para fins de conhecimento, trechos da resposta de Castro Alves a José de Alencar à carta destinada à Machado de Assis, escrita também em 1868:

“Exmo. Amo. Sr. Conselheiro – Escrevo a V. Exa. Para manifestar o meu reconhecimento pela magnífica apresentação do meu pequeno trabalho. V. Exa. é grande, por consequência tema prodigalidade de um milionário de glórias. Mas para que dizer palavras? À carta de V. Exa., àquele diploma literário, eu só posso responder de uma maneira digna de mim e de meu ilustre mestre, é fazendo com que um dia, à força de trabalho, possa ser realizada senão todas, ao menos parte das profecias benévolas de V. Exa. – trabalhar – é o meio que empregarei para ser digno do meu ilustre mestre. – [...] Agora permita-me V. Exa. Que assine com toda efusão d’alma – De V. Exa. muito amigo, muito admirador e muito agradecido – CASTRO ALVES”.(ALVES, 2004, p. 750).

pintado em papel de arroz. É uma tela sublime, uma decoração magnífica deste inimitável cenário fluminense. Dir-se-ia que Deus entregou a algum de seus arcanjos o pincel de Apeles, e mandou-lhe encher aquele pano de horizonte (ALENCAR, 1959j, p. 932).

Logo, assim como em seus romances, Alencar também realiza um processo de escolha e ajuste de termos significativos a fim de falar sobre a literatura de seu tempo e defender uma ideia que, no caso da carta, seria a argumentação de que a *natureza* (forte característica da identidade e da cultura brasileira) inspiraria a produção literária: “Nestas paragens não podia meu hóspede sofrer jejum de poesia” (ALENCAR, 1959j, p. 933).

No texto inconcluído, de 1874, denominado *Questão filológica*, Alencar, respondendo a censuras que o tomavam o estilo de escrita d’*O guarani* e de *Iracema* como “frouxo e desleixado” (ALENCAR, 1959dd, p. 939), critica a imposição que se faz quanto à gramática e a prosódia portuguesas às obras brasileiras, sem se levar em consideração as necessidades e peculiaridades linguísticas e culturais destas; convém lembrar que um posicionamento nesse sentido aparece também nos pós-escritos à *Iracema*⁸¹ e *Diva*:

Meu verdadeiro contendor não é o senhor Dr. Leal, mas a literatura portuguesa, que tomada de um zelo excessivo pretende por todos os meios impor-se ao império americano. Infelizmente vai-lhe à cola grande parte dos escritores deste Brasil, ainda tão pouco nosso, os quais sacrificam o sentimento nacional por uns fofos e puídos elogios da imprensa transatlântica (ALENCAR, 1959dd, p. 940).

Ressalte-se que a crítica de Alencar não se dirige apenas aos possíveis comentadores de suas obras, mas também a uma parte dos leitores que, muitas vezes prezam a literatura estrangeira em detrimento das produções nacionais:

E como não reacear, quando vivem e respiram atmosfera estrangeira? Fora dela, faltalhes o ar; e morrem asfixiadas pela indiferença com que a nossa infantil nacionalidade acolhe os trabalhos da inteligência. É preciso ter inata a inflexibilidade do espírito que não se dobra a nenhuma tirania, mas insurge-se contra a casta de despotismo para atrever-se à luta (ALENCAR, 1959dd, p. 941).

Examinando, ironicamente, algumas incoerências nas colocações escritas do seu interlocutor, Alencar, mais uma vez valoriza o trabalho de investigação e escolha racional no exercício mimético. Utiliza para fazê-lo o verbo *esmerilhar*, que significa polir com esmeril, pedra, cuja função é lustrar, refinar metais. Da mesma maneira que em alguns momentos do *Pós escrito à Diva*, faz uso vocábulos do campo semântico referente ao melhoramento de

⁸¹ Na *Carta ao Dr. Jaguaribe*, posfácio à *Iracema*, Alencar afirma: “Este livro é pois um ensaio ou antes mostra. Verá realizadas nele minhas ideias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens. A etimologia de nomes de diversas localidades, e certos modos de dizer tirados da composição das palavras, são de cunho original. (ALENCAR, 1959h, p. 303).

elementos retirados do meio natural para se reportar ao trato com as palavras – segundo a ótica alencariana, para que comuniquem com beleza e eficiência, elas devem ser lapidadas:

Passemos a esponja sobre as duas feias cacofonias que aí estão, uma escanchada sobre a outra nesta breve frase *um pouco com nódoa*. Cochilos destes desculpam-se ao poeta, ao romancista, que absortos no trabalho de imaginação, não têm calma para esmerilhar as asperezas da forma.

[...] Em quem não se toleram de modo algum é no crítico severo, com pretensões a gramático... (ALENCAR, 1959dd, p. 942, grifo do autor).

Dando prosseguimento a suas considerações, o autor passa a responder e justificar as pretensas incorreções encontradas em seus textos. Discutindo acerca de questões como dicção, dissonâncias, dentre outros tópicos gramaticais, defende a importância das fontes literárias, bem como o inevitável processo de evolução da língua, que olhos puristas parecem pouco capazes de reconhecer:

[...] Muitas vezes não me toa o estilo de um autor e discordo das fórmulas por ele adotadas; mas nem por isso arrego-me uma ridícula soberania gramatical para tachar de erro o que é apenas uma opinião.

[...] Quando Virgílio escreveu seus imortais poemas, imitou dos gregos muitas locuções elegantes, como atualmente fazemos eu e alguns escritores brasileiros, dos escritores da França que é a nossa Ática moderna.

[...] Todas essas frases são puros grecismos, que arriaram a pele não só dos gramatistas, como aos gramáticos do tempo. Mais tarde, porém, com a voga do poema, tornaram-se latinismos e contaram-se entre as flores mais graciosas da poesia romana (ALENCAR, 1959dd, p. 943).

Alencar considera legítima e possível, pois, a comunicação entre estilos e autores, o aproveitamento consciente de fontes literárias: “[...] usarei de todas as metáforas elegantes e expressivas que por ventura colha nos bons autores franceses, ou de qualquer outra nação” (ALENCAR, 1959dd, p. 945). Por essa razão, revela-se partidário da evolução, do movimento da escrita e não de um engessamento estilístico-formal que a simples imitação enquanto cópia ou o aprisionamento e submissão rígidos a fórmulas antigas trariam:

[...] Se cada escritor, rendido a esse engodo do antigo, se propusesse a restaurar as formas obsoletas, em pouco teríamos o estilo moderno crivado de *mi, ti, pôlos, todolos, fuge, tamalavez, sobalas*, e mais jarretices que lhe dariam a feição de um mosaico.

[...] Ou será que nós brasileiros só temos o direito de cunhar as palavras tiradas do tupi como *cuiá* e *tiqvara*, sendo-nos vedado tocar na arca santa do classicismo? (ALENCAR, 1959dd, p. 948, 951, grifo do autor).

Associados a todos esses pontos de vista está, assim como em outras produções, romanescas ou críticas a defesa de uma nacionalidade da escrita literária e de um lugar como escritor brasileiro, preocupado com seus leitores:

No Brasil, onde escrevo, e a que pertence o ilustrado crítico, apesar de estar hoje mais ao corrente das coisas portuguesas do que da pátria; para o nosso povo a quem dedico o fruto de minhas tarefas, acredito ter conquistado em vinte anos de assíduo trabalho, o nome de escritor e o direito de ter em assuntos literários opinião respeitada.

[...] Não há que negar que os escritores da América não achando na terra da pátria vestígios e tradições de uma literatura indígena, eram levados naturalmente a imitar os modelos da metrópole. Nesse empenho, por isso mesmo que sentiam o fluxo irresistível da natureza virgem que os separava do primitivo berço, exageravam-se em guardar as fórmulas consagradas.

Mas à medida que a revolução progride, esse artifício desaparece ;e o escritor verdadeiramente nacional acha na civilização de sua pátria, e na história já criada pelo povo, os elementos não só da ideia, como da linguagem que a deve exprimir.

[...] Quando em vez de dez milhões em que se conta um leitor por mil analfabetos, tivermos para nossos livros a circulação que dá Estados Unidos aos seus, nenhum escritor brasileiro se preocupará mais com a opinião que dele formarão em Portugal. Ao contrário, serão os escritores portugueses que se afeiçoarão ao nosso estilo, para serem entendidos do povo brasileiro, e terem esse mercado em que se derramem (ALENCAR, 1959dd, p. 953, 960, 961).

Em *O nosso cancioneiro* (1874), conjunto de cartas destinadas a J. Serra, Alencar discorre acerca da “alma da nação” (ALENCAR, 1959x, p. 961) presente nas trovas populares oriundas do Ceará. Depois de relembrar, retomar e analisar uma toada ouvida na infância, *O boi Espácio*, o autor se propõe a discorrer a respeito das trovas populares. Nelas, ele reconhece uma hibridez composicional que lhe autoriza chamá-las de cancioneiro. Detecta-se, em sua escolha, a quebra ou mistura das fronteiras genéricas, condizente com as especificidades do texto, tão prezada pelo Romantismo:

Não sei na classificação literária que nome se possa dar com propriedade a essa e outras composições populares de nosso país. Pelas investigações de Garret no seu *Romanceiro*, parece que elas de um lado frisam com a xácara, por serem dialogadas entre os interlocutores, ou narradas por um deles; do outro lado se aproximam do romance pelo tom épico ou narrativo sem ornatos líricos.

Podemos nós porém casar esses nomes cultos, que respondem a trovas de outro gênero, com as inspirações rústicas e aos improvisos incorretos de nossos sertanejos, ente os quais nunca vogaram aquelas denominações? Entendo eu que não. Por isso adotei por título ou pretexto dessa palestra literária a palavra mais lata de *cancioneiro* que abrange tudo. (ALENCAR, 1959x, p. 970-971).

Elogiando a profusão e variedade do cancioneiro popular – cujo processo de busca, ordenamento e compilação, deve, segundo o autor, manter, o mais fielmente possível seu “traço primitivo” (ALENCAR, 1959x, p. 972) –, exalta a natureza brasileira como um dos temas que devem ser apreciados por nossa literatura, justificando tal opção temática devido ao fato de a nação ainda ser jovem:

Há muito que trato de coligir as trovas originais que se cantam pelas cidades ainda, porém mais pelo interior; rapsódias de improvisadores desconhecidos, maiores poetas em sua rudeza do que muitos laureados com este epíteto.

Estou convencido de que nosso cancionero nacional é tão mais rico do que se presume. Faltam-lhe sem dúvida o sabor antigo e o romantismo das formosas lendas góticas e mouriscas, pois no Brasil nem a terra é velha, mas tem o sabor pico e sobram-lhe em compensação o perfume de nossas florestas e o vigoroso colorido da natureza, como do viver americano (ALENCAR, 1959x, p. 962).

Verifica-se no comentário do autor o reforço e a ratificação de dois posicionamentos importantes para o seu projeto de escrita, o primeiro diz respeito à necessidade de construção de uma identidade literária nacional de contornos próprios (para a qual os representantes do Romantismo no país encontraram nas representações da natureza pura, onírica, intocada e ideal sua principal fonte):

[...] É essa submissão que eu não tolero, e como já o disse uma vez, quebraria a pena antes do que aceitar semelhante expatriação literária.

Admiremos Portugal nas tradições grandiosas de seu passado; nos esforços generosos do seu renascimento; prezemos sua literatura e seus costumes; porém nunca imitá-lo servilmente. Importaria anular a nossa individualidade.

O Brasil não é unicamente nem o solo que habitamos, e no qual são recebidos como irmãos quantos o buscam; nem a gente aqui nascida e que tem esse nome de cidadão. O Brasil é a grande alma que habita esse corpo, e que associou-se a terra sul-americana, como o seu espírito indígete com o seu nome hospitaleiro.

Se nós, os brasileiros, escrevêssemos livros no mesmo estilo e com o mesmo sabor dos melhores que nos envia Portugal, não passaríamos de uns autores emprestados; renegaríamos nossa pátria e não só ela, como a nossa natureza que é o berço de nossa pátria (ALENCAR, 1959x, p. 983).

O segundo se refere ao propósito de Alencar (e dos demais escritores) de elevar a literatura e a arte a um *status* de trabalho produtivo, reflexivo e significativo junto a seus leitores, formando-os, portanto. Somando-se esses dois princípios, identifica-se em *O nosso Cancioneiro* uma crítica à imposição de certos empregos linguísticos, de caráter extremamente vernáculo, e/ou associado a imposições de um padrão estrangeiro; já se percebe no texto, inclusive, a oposição entre a existência de necessidades específicas no uso corrente da língua (cujas expressões poderiam ser incorporadas às narrativas) em detrimento às injunções da norma culta:

Uns certos profundíssimos filólogos negam-nos, a nós brasileiros, o direito de legislar sobre a língua que falamos. Parece que cós cânones desse idioma ficaram de uma vez decretados em algum concílio celebrado aí pelo século XV.

[...] A mãe diz do filho que acalentou ao colo: “Está dormindinho”. Que riqueza de expressão nesta frase tão simples e concisa! O mimo e a ternura do afeto materno, a delicadeza da criança e sutileza de seu sono de passarinho, até o receio de acordá-la com uma palavra menos doce; tudo aí está nesse diminutivo verbal.

Entretanto, meu ilustre colega, suponha que em algum romance eu empregasse aquele idiotismo a meu ver mais elegante do que muita roupa velha com que os puristas repimpam suas ideias.

Não faltariam, como de outras vezes tem acontecido, críticos de orelha que depois de medido o livro pela sua bitola, escrevessem com importância magistral: “Este

sujeito não sabe gramática”. E têm razão; gramática para eles é a artinha que eles aprenderam na escola, ou por outra, uma meia dúzia de regras que se afogam nas exceções (ALENCAR, 1959x, p. 965-966, grifo do autor).

Colocando-se em direção contrária àquilo que considera inadequado, Alencar acredita que a “nacionalidade da nossa literatura [...] envolve necessariamente a [...] modificação da língua” (ALENCAR, 1959x, p. 979) ⁸², esta, marcada pelo signo da transformação, da mutabilidade, uma vez que

[...] as línguas como todo instrumento da atividade humana, obedecem à lei providencial de progresso; não podem parar definitivamente. Se o português, transferindo-se para a América, desenvolvendo-se no seio de uma natureza tão opulenta como aquela onde se enriqueceu o sânscrito seu antepassado; se o português nessas condições não tivesse o viço e a seiva necessários para brotar de si um novo idioma sonoro, exuberante e vigoroso; triste dele; seria uma língua exausta, votada à breve e rápida extinção (ALENCAR, 1959x, p. 980- 981).

Isto posto, o caráter multifacetado da língua brasileira poderia ser considerado uma das chaves de compreensão para o entendimento e a mimetização do povo brasileiro (de traços igualmente múltiplos) nas obras alencarianas. Como se vê, a nacionalidade literária é buscada e defendida de diversas formas.

Em *O vate bragantino*, conjunto de cartas escritas sob o pseudônimo de Nicles (coisa nenhuma), o autor dos *Perfis de Mulher* adota um tom extremamente ácido e irônico – a começar pela escolha de sua assinatura – ao “conversar” com seu interlocutor a respeito da tradução de *Geórgicas*, conjunto de quatro livros compostos pelo poeta romano Virgílio (70 a. c. – 19 a. c.).

No século XIX, à disposição dos leitores brasileiros, existiam duas traduções: a feita pelo Visconde de Castilho, português, denominado o vate (profeta) bragantino, e a trazida a lume por Odorico Mendes. Alencar associa os elogios à tradução portuguesa mais pela nacionalidade do tradutor que pela *qualidade do texto*, ponto este que irá desenvolver numa análise atenta que se estenderá ao longo das sete cartas que compõem *O vate bragantino*:

[...] A tradução de Odorico Mendes é no dizer do crítico [Pinheiro Chagas] “o límpido cristal virgiliano, correndo em jorros banais da bica do chafariz brasileiro”. A tradução de Castilho, porém, se lhe afigura “a torrente jorrando em ondas

⁸² No texto *Dicionário Contemporâneo* (s/d), Alencar também faz uma reflexão sobre esse tema:

“[...] A distinção cada vez mais acusada, entre o português europeu e o português americano é um fato contra o qual se revolta inutilmente a antiga mãe-pátria. A transformação está na ordem natural; e a cruzada que levanta a literatura lusitana auxiliada por alguns brasileiros estacionários, não tem o poder de abortá-la, e nem sequer de estourar-lhe a marcha.

Ou corrupção e decadência como eles pretendem, ou restauração e desenvolvimento, como a considero eu, essa evolução da língua portuguesa na América se há de consumir fatalmente; e o Brasil possuirá no futuro um idioma seu, muito mais rico e mais sonoro do que o de Portugal” (ALENCAR, 1959m, p.1026-1027).

espumosas, que cintilam ao sol e refrangendo-lhes os raios parecem chover diamantes e pérolas”.

Tome nota dessa preocupação de contrastar os dous escritores, não somente pelo mérito, mas pela nacionalidade, associando esta a comparações maliciosas! Se alguém se lembrasse de dizer que o Visconde de Castilho fazia murzelas com o mel de Himeto colhido na poesia virgiliana, como não se revoltariam os brios da literatura portuguesa! (ALENCAR, 1959aa, p. 984).

Realizando uma comparação analítica entre ambas, cotejando o latim e os textos em língua portuguesa, Alencar, define o que compreende como tradução, e encontra um maior número de problemas de ordem semântica, gramatical e de seleção vocabular no exemplar de Castilho:

O senhor Castilho não é qualquer tradutor, que se empenhe em transportar para sua língua as belezas da poesia estrangeira, conservando-lhe o perfume original e a cor nativa; trabalho este que exige uma profunda intuição não somente da individualidade do poeta, como do assunto que o inspirou (ALENCAR, 1959aa, p. 985).

[...] O transporte de uma palavra para ideia análoga, além de ornato que muito concorre para a beleza do discurso, é poderoso instrumento de brevidade e clareza na enunciação do pensamento. Ideias abstratas não seriam expressas tão claramente por longas perífrases, que entretanto o são por simples metáforas.

Compreendem-se as metáforas de Cícero, acerca da procriação quanto a objetos inanimados e até a fatos morais, como um meio de exprimir mais vigorosamente a exuberância de terra, ou ação de uma causa. Mas não se tolera no falar culto e elegante que se diga o rebanho *procria* em vez de *crece*, *aumenta*, *medra*, *prospera*, *multiplica-se*, etc., termos adequados que exprimem a ideia com propriedade e nobreza.

É certo que o Sr. Visconde de Castilho tinha em mira traduzir o *bis gravidæ pecudes*, e como não se acomodasse a ovelha do bardo (aqui é sinônimo de curral e não de vate) do alexandrino, deitou-a para fora e lá meteu toda *grei* em lugar dela. Nesse caso temos, não uma metáfora do verbo *procriar*, mas uma metonímia no sujeito, tomado o todo pela parte.

Há metonímias perigosas; e esta do Sr. Castilho é uma das terríveis: cheira a petróleo⁸³ (ALENCAR, 1959aa, p. 994-995).

[...] Uma tradução em verso, com todos os primores e galas do estilo, não digo que seja impossível; mas em extremo difícil, ninguém contestará que o é. Para levá-la a cabo, não basta, como talvez pensou o senhor Visconde de Castilho, fácil metrificação; exige-se mais que muito a intuição artística, a assimilação do estro que somente pode-se dar entre dous poetas de inspiração, duas musas criadoras (ALENCAR, 1959aa, p. 1000).

No processo de indicação das incoerências na tradução de Castilho, o autor, algumas vezes, tece considerações que denotam humor. Partindo do olhar sobre a má tradução do termo *regredior* (retorno), Alencar faz digressões e reflexões acerca do progresso do país e da exploração do povo pelo governo:

Regredior, meu caro amigo, que essa é a senha do dia.

Outrora diziam os nossos velhos, que eram mestres da vida – “quem não anda desanda”. Pois viraram pelo avesso o anexam, como aliás se está fazendo com tudo o mais. Agora quem não desanda é que perde seu tempo e não anda. [...] Parece que

⁸³ Note-se que nesse trecho há referências às definições de metáfora e metonímia.

o destino do homem é andar para trás; e que o progresso não quer dizer senão esse constante retroceder para a mansão onde exilou-nos a gula. Platão se tornasse cá, havia de corrigir a sua definição; e em vez de bípede implume, definiria o homem, sobretudo o homem de hoje, um caranguejo palreiro.

O caranguejo é um, animal que todo ele se resume em ventre; o mais não passa de acessório. A cabeça, que apenas consta de olhos para ver, e dentes para comer, forma um exíguo apêndice, o bojo, e serve de cauda, pela posição que ocupa.

Nesse ponto especialmente frisa o crustáceo com o bípede implume. Os homens, que bem compreendem sua alta missão, dirigem-se pelo ventre, que é sem contestação a sede da alma e o órgão onde funciona o sensorio.

[...] Do povo não se fala, que todo ele nada mais é senão um prato de croquetes ou uma fritada de camarões para o ventre que o governa como o bucho do caranguejo. Esse ventre chama-se ministério; tem sete estômagos; cinco mais do que o camelo; e cada um desses sete estômagos costuma ter aderente uma penca de outros estômagos (ALENCAR, 1959aa, p. 990-991, grifo do autor).

A partir de uma retomada à ideia de ventre, evocada nas críticas à conjuntura político-social do Brasil, discute-se também acerca da atenção necessária ao processo de composição escrita, para qual uma justa escolha e combinação de termos deve seguir critérios que primem pela harmonia do conjunto:

A sinonímia representa o desenho e colorido da língua. Bem como uma desordenada mistura de tintas e confusão de traços jamais constituiriam um painel, pois não passariam de grosseiro borrão, assim a má escolha dos termos e desacerto em seu emprego embrulham o discurso e perturbam as ideias.

Os grandes pintores se distinguem pela justeza e correção do traço, como os escritores eminentes pela exata aplicação do vocábulo, que à semelhança da imagem, lhe retrata ou esculpe o pensamento.

Não prima decerto o Sr. Visconde de Castilho neste dom insigne da propriedade; ao invés se nota que, apesar da superabundância palavrosa de seu período, raro é que atine com a mais cabida e enérgica expressão das ideias.

Muito de estranhar é isso na tradução de um poeta como Virgílio, que tanto se esmerou nessa arte difícil, estudando Homero e os melhores poetas gregos. Ainda mais, porém, quando a língua portuguesa está com pequenas alterações refletindo a beleza da frase brilhante e incisiva do príncipe dos poetas latinos.

Já apontamos a impropriedade com que o Sr. Visconde de Castilho disse as *greis procriam; outras abundam nesse pequeno trecho como tigres raivosas, ervas proveitosas, bravos leões, escâmeo corpanzil, outras gentes* (por terras), *correr a rastros, fechar-se em novelo, unindo os orbes vastos*.

Usa Virgílio algumas vezes da figura a que ocorreu o tradutor e emprega em lugar de ovelha a palavra grei. Assim, na Geórgica I, verso 272 – *Balantemque gregem fluvio mersari salubri*, “banhar no rio para asseá-la a grei balante”. Que diferença, porém, entre os dous tropos! O de Virgílio é de uma grande beleza, porque nos representa a confusão das vozes das ovelhas formando um só balido. O do Sr. Castilho, ridículo e de mau gosto, porque reduz o rebanho a um só ventre, com o fim de atribuir-lhe a faculdade de procriar.

[...] Não vale a pena manejar a língua portuguesa, tão flexível e copiosa para produzir traduções deste jaez, inferiores às que possuem os ingleses e franceses. (ALENCAR, 1959aa, p. 997-998, grifo do autor).

Sob o processo de refletir a respeito da tradução e da escrita artística, Alencar não só elogia o português de seu país, deixando entrever, uma vez mais, a defesa da construção de uma identidade cultural (aí, inclui-se a literária), como também critica a rigidez de velhas formas, além de reconhecer a importância do aproveitamento crítico das fontes (outras

línguas, outras literaturas, com o destaque para a francesa), de uma aprendizagem com elas, para o enriquecimento, o *esculpir* da escrita no idioma pátrio:

[...] Bem fez Virgílio que apesar das iras dos gramáticos de seu tempo continuou a pedir ao grego, ao idioma de Homero, de Teócrito, de Hesíodo, de Demóstenes e Tucídides, à língua da poesia e da eloquência muitos dos mais finos labores de que se esmaltou seu estilo elegante.

Assim devemos fazer nós, os escritores brasileiros, em relação ao francês, a língua de Racine e de Corneille, de Molière, de Chateaubriand, Lamartine e tantos outros que foram nossos mestres e nos inculcaram o tato e o bom gosto literário, com que logramos corrigir o gênio um tanto pesado e grave da literatura portuguesa.

[...] Se outras nacionalidades mais robustas do que a nossa, ainda nascente, e outras línguas já feitas por muitas gerações de grandes escritores, o gênio francês as penetrou: como havia o português que recebemos de nossos pais, língua ainda na infância, subtrair-se aos raios de tão esplêndida literatura?

Deixemos, pois que os mosaístas literários andem escavando extravagâncias etimológicas e escrevam em vez de *agora* – *hagora*, no que bem longe de mostrar a ciência que arrotam, apenas revelam grande ignorância.

[...] Deixemos também que outros, aliás espíritos superiores, tenham a fraqueza de cederem a essa mania antiquária e queiram à fina força pôr na boca das damas fluminenses a linguagem das damas portuguesas.

Tratemos, aqueles que sentimos respirar em nós a *aura americana*, de enriquecer não só de vocábulos novos, como de novas elegâncias de frases, este idioma brasileiro que há de ser em breve futuro a voz eloquente de um grande império. (ALENCAR, 1959aa, p.1005-1006, grifo do autor).

Portanto, ao se tentar realizar um levantamento acerca das concepções a respeito da escrita literária difundidas em vários textos de José de Alencar, é possível percebê-lo como escritor de múltiplas facetas. Embora tal verificação não seja o foco investigativo e analítico deste trabalho de pesquisa, esta etapa se propôs a servir como ilustração quanto à capacidade artística, criativa e articulatória da escrita alencariana. Sua literatura pode ser compreendida como um *exercício mimético de construção*, feito a partir do somatório de conhecimentos, de (re)leituras e (re) escritas, da eleição de modelos e fontes que podem ser reaproveitadas a fim de desenhar uma perspectiva de país, apontando, artisticamente, suas características e problemas. Dessa forma, parece plausível indicar que as concepções de escrita literária alencarianas apoiam-se em quatro eixos de ordenamento e sentido:

- a. A *personagem* aparece fortemente relacionada à sua *vida social*;
- b. A construção de uma literatura nacional está também ligada à edificação, uso e compreensão de uma língua brasileira, cujos padrões não são exatamente iguais ao português lusitano;
- c. A escrita deve discorrer sobre os temas com *beleza e verdade*, isto é, a partir de um exercício cuidadoso e consciente de seleção e combinação de elementos intra e

extralinguísticos que faça com que o texto dialogue com o leitor, de forma verossímil e esteticamente equilibrada;

- d. O uso da língua na produção literária deve expressar as particularidades do povo brasileiro e sua formação, além de promover um estilo fluido e ágil, facilitando a leitura.

Percebe-se, portanto, que Alencar pode ser lido como *artífice* e *sistemático*, pois explora as potencialidades das diversas fontes literárias e da língua portuguesa com consciência quanto ao ato de compor e ao seu projeto de mapeamento artístico do Brasil. Isso posto, parece um tanto contraditório compreendê-lo simplesmente dentro de divisões didaticistas ou como romântico de tendências unicamente idealizantes que, na superfície parecem localistas e sem propósito, de modo a permitir comparações apressadas e reducionistas do jaez de A é mais desenvolvido que B ou melhor que C. A recorrência de temas nas discussões críticas ou as similitudes entre narrativas e personagens permitem uma leitura processual da escrita alencariana.⁸⁴

No primeiro capítulo, demonstrou-se que, assim como a dinâmica de escrita de José de Alencar é marcada pela multiplicidade, o(s) conceito(s) de Romance de Formação também parece(m) ser avesso(s) a concepções unívocas e estacionárias. Sendo, pois, plausível dizer que em ambos os casos, olhares críticos variados são possíveis, permitimo-nos trazer a lume uma categoria que une o *Bildungsroman* e a pena alencariana: o *Romance de Formação Especular*.

⁸⁴ A ideia de processo, de mudança pode ser lida até mesmo na escolha de pseudônimos ou nomes de personagens que fazem referência ao autor: começa com Caturra (teimoso), Ig, Nicles (termo que indica negação) e “termina” com Sênio (velho), representativo do amadurecimento crítico, da “velhice literária” (ALENCAR, 1959gg, p. 154) do escritor.

3.4 “Era uma vez” o espelho e o *Perfil*: José de Alencar e o Romance de Formação Especular

Quando o termo *formação* vem à tona, em diversas situações cotidianas, parece bastante comum associá-lo à ideia de construção, composição de alguma coisa ou alguém, segundo um processo. Desde a Bíblia Sagrada, passando por textos de diversas áreas e períodos históricos, o sentido de formar enquanto construir, lapidar, pode ser encontrado: “Eu, o Senhor, chamei-te realmente, eu te segurei pela mão, eu te formei e designei para ser a aliança com os povos, a luz das nações” (Isaías 42,6).

Segundo Ferreira (2004, p. 240, grifo nosso), o termo *formar* se refere a “dar forma, *assemelhar-se*, compor, instruir, educar”. Houaiss (2011, p.175), por seu turno, conceitua esse verbo e seu substantivo – formação –, considerando-os como sinônimos de “dar ou tomar forma; estruturar(-se)”. Perceba-se que em cada uma das designações aparece, implicitamente ou não, a ideia de gestação de um processo, de um trabalho de melhoramento de algo, *per se*, incompleto ou que precisa ser completado.

Existe, pois, na dinâmica da formação, uma atmosfera de *falta*, por exemplo: a formação fetal, é o processo pelo qual a criança passa para nascer de maneira saudável; a formação profissional capacita o indivíduo para que ele conheça mais e melhor os instrumentos teóricos e práticos aplicáveis à função que elegeu. Em outras palavras, há o desenvolvimento de um ser, objeto ou situação que não está pronto, que se apresenta não concluído, por vezes fragmentado.

No campo dos estudos literários, a formação de uma personagem também pode privilegiar a falta e a fragmentação, transformada em material literário por meio de uma experimentação mimética, pois

[...] o romance [bem como a literatura em geral], ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes (CANDIDO et al., 2005, p. 58).

Como já visto anteriormente, o chamado *Romance de Formação*, pode ser compreendido, de maneira geral, como aquele que “gira em torno das *experiências* que *sofrem as personagens* durante os anos de formação ou de educação, rumo à *maturidade*” (MOISÉS, 2005, p. 56, grifo nosso). Note-se que no conceito há uma escolha lexical que aponta para o inacabamento, um curso de algo por fazer. As personagens sofrem experiências, ora quem *sofre* determinada situação ganha ou perde algo em relação a como antes se apresentava.

Além disso, quando se considera a maturidade como o estágio máximo de aprendizagem, afirmando que se parte *rumo a* ela, implicitamente é legível que quaisquer estágios anteriores a essa fase seriam transitórios e precisariam ser superados. Assim, o componente da ausência e da incompletude também parece se fazer presente nas conceituações de *Bildungsroman*, desde as mais simples até as mais elaboradas.

É válido destacar que essa atmosfera lacunar se deixa perceber não apenas pelo olhar sobre a trajetória narrativa das personagens em formação, mas já é identificável nas malhas da própria linguagem, considerando que o domínio dos vocábulos é insuficiente para apreender e captar todas as nuances do mundo e dos indivíduos, porquanto a natureza da palavra é marcada por uma “pluralidade de significados” (PAZ, 1976, p. 47). Os românticos tiveram tal consciência desta finitude que, dando lugar à tentativa de apreensão total dos objetos narrados e/ou liricizados, optaram por, através da ironia romântica, revelar, na urdidura do escrito, os traços da composição.

Ademais, as especificidades características dos meios material e humano são impossíveis de ser apreendidas em sua totalidade. Portanto, contrário a uma objetividade estrita, definidora e definitiva, o texto literário constroi, artisticamente, um dizer aberto a múltiplos eixos de significação, identificáveis a partir do cruzamento entre o que está posto na massa verbal, os contextos textuais e os exercícios de leitura.

Nesse sentido, unindo-se a ideia de formação de personagens ao universo da falta, sentida desde as artimanhas da linguagem, tentar-se-á estabelecer aqui a chamada *Formação Espelular*, a ser apontada nos três *Perfis de Mulher*.

O termo *espelho* comumente pode designar tanto o instrumento utilizado para visualizar os traços de determinado objeto quanto, num viés conotativo, um modelo a ser seguido. Recorde-se, por exemplo, o valor simbólico do espelho em *Branca de Neve e os sete anões*, um dos contos de fadas escritos pelos irmãos Grimm. A rainha má, futura madrasta da personagem-título, utiliza o espelho para estabelecer e legitimar uma identificação entre si, sua imagem e um supremo padrão de formosura⁸⁵, sendo esse símbolo um recurso primordial para a construção e o desenvolvimento da protagonista, na medida em que apresenta os traços de sua personalidade egocêntrica e indica sua linha de conduta no desenrolar da trama:

[A rainha] Possuía um espelho mágico e quando se postava diante dele costumava indagar:

– Espelho, espelho meu, há no mundo

⁸⁵ Em *A psicanálise dos contos de fadas*, Bettelheim (1980, p. 242) afirma que o ato de contemplação da rainha pelo/no espelho, além de retomar o mito de Narciso, “tragado pelo auto-amor”, serve para que ela se perceba “quanto ao seu valor –i.e., a beleza”.

alguém mais bela do que eu?
 E o espelho respondia:
 – Não há no mundo ninguém
 mais bela que vós.
 Então a rainha ficava satisfeita pois sabia que o espelho falava a *verdade* (GRIMM, 2005, p. 33, grifo nosso).

O campo da Física define *espelho* como uma superfície que reflete um raio de luz *em uma orientação definida*. No caso dos espelhos planos, existe uma peculiaridade digna de nota: “uma imagem formada por um espelho plano é virtual, direita, *invertida* e possui tamanho igual ao do objeto (YOUNG; FREEDMAN, 2009, p. 39, grifo nosso). Isso significa dizer que há uma íntima relação entre a imagem e o objeto, marcada pela *reversão*. Em outras palavras, o que foi refletido aparece, na superfície especular plana, do lado contrário à posição original: quando se aponta o lado direito do objeto, o espelho reflete o esquerdo e vice-versa. Nessa troca, o elemento que se quer mostrar depende do instrumento refletor para ser conhecido, e este não teria razão de ser, caso não existisse algo para projetar.

Para o terreno conceitual da Psicanálise, o vocábulo está contido no *Estágio do Espelho*, expressão criada e difundida por Jacques Lacan, a fim de se referir a

um momento psíquico e ontológico da evolução humana, situado entre os primeiros seis e dezoito meses de vida, durante o qual a criança antecipa o domínio sobre sua unidade corporal através de uma *identificação*⁸⁶ com a imagem do semelhante e da percepção de sua própria imagem num espelho (ROUDINESCO; PLON, 2013, p. 265, grifo nosso).

Segundo Lacan (1901- 1981), a Fase do Espelho seria “a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1998, p. 96). Portanto, tal estágio apontaria para a formação do que seriam os primeiros esboços do ego (eu)⁸⁷, baseados na imagem do Outro (daquilo que já está posto antes do indivíduo) . Assim, o sujeito começa a se perceber como tal, uno e não uma massa dispersa, “a partir da [...] imagem do corpo próprio encontrada no espelho” (GRECO, 2011, p. 3).

Perceba-se que em todos os exemplos apresentados – advindos da Literatura, da Física, ou da Psicanálise –, a funcionalidade do espelho está relacionada à presença de algo a ser projetado, isto é: aquilo que reflete (ou que se almeja como parâmetro) apresenta uma

⁸⁶ O substantivo identificação se refere, no âmbito da teoria psicanalítica, ao “[...] processo central pelo qual o sujeito se constitui e se transforma, assimilando ou se apropriando, em momentos-chave de sua evolução, dos aspectos, atributos ou traços dos seres humanos que o cercam” (ROUDINESCO; PLON, 2013, p. 293).

⁸⁷ Em Psicanálise, o *ego* é uma estrutura psíquica, formada a partir das experiências humanas, constituindo-se como uma mediação entre o Id e o Superego. Aquele, refere-se ao material, cuja natureza é pulsional, que faz parte do inconsciente; este, diz respeito à consciente instância da lei, que dita o permitido ou não. O ego promove o equilíbrio entre esses dois pólos, pois suprime os desejos desenfreios do Id, conciliando-os aos padrões inibidores pertencentes ao Superego.

significativa conexão com a coisa refletida, “formando-a”, apontando algum traço de sua materialidade, existindo, pois, entre ambos, um processo de aproximação, identificação. A esse respeito, abordando a possível dimensão simbólica entre refletor e refletido, Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 477) consideram que essa troca não é neutra, passiva, mas há um processo de construção, mudança:

O espelho não tem somente por função refletir uma imagem; a alma, convertendo-se em um perfeito espelho, participa da imagem e por esta participação sofre uma transformação. Existe, pois, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla.⁸⁸

Em alguns Romances de Formação, o processo formativo se concretiza quando a personagem-aprendiz atinge determinado grau de aperfeiçoamento ou perfectibilidade. Esse alcance é sinalizado, direta ou indiretamente por alguém que já viu ou passou por um percurso semelhante. À guisa de exemplo, observe-se alguns trechos de *Bildungsromane* em que tal traço pode ser percebido:

1. *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* – Goethe:

[Jarno fala a Wilhelm Meister]

– Podemos considerá-lo agora tão de confiança como um de nós, que seria injusto não o iniciarmos mais a fundo em nossos segredos. É bom que o homem que pela primeira vez entra no mundo faça uma grande ideia de si próprio, pense em obter-se muitas vantagens e procure fazer todo o possível; mas *quando sua formação atinge um certo grau que verdadeiramente nos compara aos* , é vantajoso que aprenda a se perder numa grande massa, aprenda a viver para os outros e a se esquecer de si mesmo numa atividade apropriada ao dever. Só então aprende a conhecer a si mesmo, pois é a ação que verdadeiramente nos compara aos outros. O senhor logo irá descobrir que em sua proximidade se encontra um pequeno mundo e o quanto o senhor é bem conhecido nesse pequeno mundo...

[O Abade se dirige a Meister]:

[...] – Glória a ti, jovem! Chegaram ao fim teus anos de aprendizado; a Natureza te absolveu (GOETHE, 2012, p. 469, 473).

2. *Bambi* – Félix Salten

– Vocês viram? – perguntavam os mosquitos, uns aos outros – É o velho – zuniam uns. Outros zuniam: – Todos os parentes dele estão mortos, mas ele ainda vive. Alguns dos mosquitos maiores queriam saber: – Quanto tempo será que ele ainda vai viver? – Outros zuniam em melódica resposta: – Não sabemos. Ele sobreviveu aos seus... é muito, muito velho... um ancião (SALTEN, 2015, p. 212).

3. *E o vento Levou* – Margareth Mitchell

[Rhett se dirige a Scarlett]:

⁸⁸ Tradução nossa de: “El espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla”

[...]Tudo o que fez foi ser diferente das outras mulheres, e conseguiu algum sucesso [...] é óbvio que você gosta de trabalhar, e é óbvio que não vai deixar homem algum cuidar de seu negócio, então ninguém pode ter pena de você. E Atlanta nunca irá perdoá-la por isso (MITCHELL 2012, p. 630)

4. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* – Clarice Lispector

Porque você acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa. O sexo e o amor não te são proibidos. Você enfim aprendeu a existir. E isso provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a tua sociedade. Até a liberdade de se ser bom assusta os outros. Você vai ver como vai ensinar melhor. Mas nós dois, se tivermos um filho, já estamos prontos (LISPECTOR, 1998, p. 157).

No caso dos *Perfis* construídos por José de Alencar, o gatilho para o desenvolvimento das personagens femininas é o impedimento de uma realização amorosa (símbolo do todo harmônico por elas perseguido), associado a alguma questão de ordem social, a saber: a prostituição, os valores morais e o casamento por interesse. Nesse contexto, as ações do homem servem para modificar e/ ou aperfeiçoar o que elas são, rumo àquilo que almejam ser, por uma escolha própria. O inverso também é verdadeiro: as atitudes das figuras femininas desestabilizam os conceitos e os comportamentos das personagens masculinas, levando-as a refletir, lapidarem-se e chegarem a certo patamar de equilíbrio. Entretanto, o alcance dos seres amados por parte das mulheres não é desejado porque eles aparecem *formados*, enquanto um modelo irrepreensível, mas sim por um movimento de identificação entre o par. Em outras palavras, as protagonistas enxergam traços de seu desejo nas personagens masculinas, geralmente a partir do que é inverso, especular, à constituição e valores delas mesmas, veem qualidades potenciais, embora dormentes. Nesse movimento de troca, os homens também aprendem, passam por um processo de amadurecimento, uma vez que são obrigados a refinar suas percepções e conceitos, continuamente postos à prova pelas mulheres-enigma.

Por exemplo, Lúcia almeja a restauração de sua essência⁸⁹ (do “idílio” de sua vida, anterior à entrada na sociedade mascarada), através do amor de Paulo, ainda que este, antes de chegar a amar em profundidade, apresente-se apenas como alguém ávido por prazer, imiscuído nas aparências, embora tenha o amor puro e sincero em estado imaturo; Mila deseja, conhecendo a si mesma, testar o amor e a segurança de Augusto, ao passo que este questiona seus próprios eixos de equilíbrio diante dos mistérios da jovem, ansiando a pureza

⁸⁹ Apesar de atualmente o termo *essência* poder ser questionado, neste trabalho, ele será considerado segundo sua acepção romântica, como aquilo que constitui o cerne do indivíduo, seus valores, crenças e traços de personalidade, geralmente embotados no contato com a sociedade e seus desafios.

de sentimentos claros, compreensíveis e controláveis; Aurélia quer resgatar o homem amado da conspiração de um casamento por interesse, mas usa das armas desse expediente para concretizar seus planos, amadurecendo e fazendo com que Seixas seja obrigado a rever seus posicionamentos e desejar, além do conforto material o resgate dos valores morais e de um amor puro:

— Tu me purificaste unguindo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu ! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro.
[...] Há seis anos que ela me deixou; mas eu recebi a sua alma, que me acompanhará eternamente. Tenho-a tão viva e presente no meu coração, como se ainda a visse reclinar-se meiga para mim. Há dias no ano e horas no dia que ela sagrou com a sua memória, e lhe pertencem exclusivamente. Onde quer que eu esteja, a sua alma me reclama e atrai; é forçoso então que ela viva em mim. Há também lugares e objetos onde vagam seus espíritos; não os posso ver sem que o seu amor me envolva como uma luz celeste (ALENCAR, 1959s, p. 456-457).

—Não sei!... respondeu-me com indefinível candura.
O que sei é que te amo!... Tu não és só o árbitro supremo de minha alma, és o motor de minha vida, meu pensamento e minha vontade. És tu que deves pensar e querer por mim... Eu?... Eu te pertença; sou uma cousa tua. Podes conservá-la ou destruí-la; podes fazer dela tua mulher ou tua escrava!... É o teu direito e o meu destino. Só o que tu não podes em mim, é fazer que eu não te ame!...
Enfim, Paulo, eu ainda a amava!...
Ela é minha mulher (ALENCAR, 1959n, p. 558).

— Quando ele convencer-me do seu amor e arrancar de meu coração a última raiz desta dúvida atroz, que o dilacera; quando nele encontrar-te a ti, o meu ideal, o soberano de meu amor; quando tu e ele fores um, e que eu não vos possa distinguir nem no meu afeto, nem nas minhas recordações; nesse dia, eu lhe pertença... Não, que já lhe pertença agora e sempre, desde que o amei!... Nesse dia tomará posse de minha alma, e a fará sua!
[...] 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 (ALENCAR, 1959ff, p. 1185, 1206.).

Portanto, no processo de formação, desejando a harmonia perdida e o conserto das falhas do amado, as protagonistas não aprendem a partir das figuras masculinas, enquanto moldes fixos, mas junto com elas, de modo a existir a relação entre objeto e espelho plano: este reflete a imagem do lado contrário à posição original. A aprendizagem de Lúcia, Emília e Aurélia só existe porque há, concomitantemente, a aprendizagem de Paulo, Augusto e Fernando, que possuem o que elas querem (amor, pureza e honra), embora, inicialmente, aparentem apresentar o contrário (desejo físico, interesse, futilidade).

É importante destacar, neste aspecto, que, dentro do processo de formação sentimental e moral das personagens-título não há mudanças em direção à *emancipação feminina*, nos

moldes, por exemplo, de *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë ou mesmo de algumas narrativas do século XX. Construir uma discussão de gênero e empoderamento, dentro dos padrões atuais, afirmando que, nesse sentido, Alencar rompeu fronteiras, não é o foco: o escritor compôs seus textos como homem de sua época; considerar esse viés no momento das análises não diminui o seu valor e força artística, há apenas uma abordagem diferente.

Portanto, as heroínas dos *Perfis* caminham e são lapidadas rumo à meta que *escolheram e têm como essência*: Lúcia, o retorno à pureza; Emília, a integridade do amor e a entrega total; Aurélia, a idealização, a queda das máscaras e o resgate dos valores perdidos. Por seu turno, em contato com os enigmas que elas se lhes apresentam, as personagens masculinas refinam seu olhar, tornando o seu caráter mais desenvolvido do que no princípio das narrativas. Portanto, neste contexto, fala-se de “progresso” e “aprimoramento” no sentido próximo do *Bildungsroman*: de avançar em direção a um patamar que as personagens não alcançaram no início das narrativas, ainda que, no cenário atual, as ideias de submissão, por exemplo, evoquem um crescimento questionável.

Mais do que evidenciar uma atmosfera “libertadora”, segundo os pontos de vista hodiernos, – tarefa para qual faltam subsídios teórico-metodológicos –, o objetivo deste trabalho é apresentar um Alencar numa perspectiva mais atraente, distanciada dos estereótipos de grande em excesso, difícil, inacessível, maior ou menor. A seu modo, dentro dos limites de suas concepções ideológicas e composicionais, não isentas de falhas, como tudo aquilo que faz parte do curso vida, o autor de *Iracema* escreveu sobre os mistérios que envolvem o estabelecimento das relações humanas. O que se propõe aqui é perceber como um aspecto desses relacionamentos aparece nos textos, e mostrar que, através das artimanhas linguísticas que os tornam possíveis, todos nós, leitores, se tivermos vontade e curiosidade, podemos conhecer um pouco mais sobre a literatura para, quem sabe, amá-la com maior intensidade!

Feitos os devidos esclarecimentos, eis então o que aqui se chama de *Formação Especular*: aquela em que as personagens principais do romance, enxergando no amado, traços de si mesmas – pureza, retidão, força (ainda que estes sejam apresentados de forma contrária ou como um potencial a ser alcançado), dependem do desenvolvimento do outro para alcançar um estágio de equilíbrio, formar-se, de modo que a mulher contribui para o aperfeiçoamento do homem, e vice versa, em algum sentido que lhe é ausente e/ou desejado.

Nesse percurso, à medida que os protagonistas se apresentam como estarecidos e impotentes diante da complexidade e ambiguidade das mulheres, tentando compreendê-las também amadurecem e, sob esse jogo de claro, escuro, espelho e imagem, a narrativa se deixa revelar num prisma de multiplicidade de modo que o leitor não tem acesso apenas a três

textos pertencentes ao Romantismo, mas a uma rede de referências, recuperadas e/ou renovadas por eles.

Logo, através de um jogo de entrecruzamento entre conhecimentos novos e antigos, os legentes também passam por um processo formativo. Tal movimento circular de construção de saberes legitima a Formação Especular dentro dos principais parâmetros do *Bildungsroman*: a trajetória da personagem rumo a um patamar de amadurecimento, de harmonia, e a formação dos leitores, no que tange a um aprimoramento de seus saberes. Atente-se: é óbvio que os leitores *escolherão* se querem se aprofundar na descoberta das referências trazidas pelos romances, mas acredita-se que, mesmo um primeiro e mínimo contato com um referencial antes desconhecido, já indica um alargamento de conhecimentos, que poderão ou não serem aprofundados.

O traço de incompletude presente na Formação Especular existe pela própria natureza dos três romances alencarianos, definidos como *Perfis de Mulher*. No dicionário, o substantivo *perfil* aparece como: “Contorno do rosto de uma pessoa vista de lado” (FERREIRA, 2004, p. 358) ou “contorno gráfico de uma figura, de um objeto, visto apenas por um dos lados” (HOUAISS, 2011, p. 224).

Através de ambas as definições, é possível perceber que olhar para um perfil significa ter acesso apenas à parte do objeto, de modo que a apreensão em sua totalidade fica comprometida, excluindo qualquer perspectiva de certeza absoluta e inquestionável sobre o que é visto. De modo que a escolha de Alencar por definir as três obras irmãs como *Perfis de Mulher*, parece ter sido estrategicamente acertada, visto que a natureza misteriosa, ambígua e complexa das figuras femininas já é anunciada pela própria designação do grupo de narrativas a que pertencem. Em um dos textos da polêmica com Joaquim Nabuco, publicado em 4 de novembro de 1875, o autor define a classificação de sua tríade da seguinte maneira:

Esses *perfis* de mulher, como diz o termo, não são tipos; mas, ao contrário, exceções, ou idiosincrasias morais que se tornam curiosas, justamente pela originalidade e aberração⁹⁰ do viver comum. É assim que se deve entender Lúcia, Emília e Aurélia (ALENCAR, 1978, p. 150).

A exclusão dos *Perfis* do rol de *tipos* parece afastá-los de quaisquer descrições objetivas das personagens; não haveria, pois, o estatuto de uma “verdade realista”, captada por algo facilmente apreensível, comum, mas sim, a tentativa de significação dos pormenores,

⁹⁰ É preciso esclarecer o termo aberração, pois não necessariamente, ele possui uma conotação pejorativa: no contexto, refere-se a algo fortemente distinto dos padrões próprios à época de escrita do romance.

do incomum, já que o que foi construído pertence ao âmbito das “exceções”, “idiossincrasias” e da “originalidade”.

Assim, a opção pela designação das narrativas como *Perfis* oferece uma distinta possibilidade de leitura em que os narradores, os outros personagens e o leitor não vão apenas fixar o olhar sobre as três protagonistas para compreendê-las em sua totalidade. Ao contrário, será preciso que se *construam* possibilidades interpretativas a partir do que está posto no tecido narrativo. A incapacidade de apreensão total do mundo-mulher através de um olhar-palavra, que enxerga apenas um prisma do objeto que quer designar é sinalizada no início de cada um dos textos da tríade:

[...] É um perfil de mulher apenas esboçado (ALENCAR, 1959s, p. 312, grifo do autor).

[...] O manuscrito é o que lhe envio agora, um retrato ao natural, a que a senhora dará, como ao outro, a graciosa moldura. (ALENCAR, 1959n, p. 462).

[...] E será unicamente fantasia de colorista e adorno de forma, o relevo daquelas cenas, ou antes de tudo serve de contraste ao fino quilate de um caráter? (ALENCAR, 1959ff, p. 951).

Esse estar “em aberto”, ver apenas a parte de um todo, característica do conceito básico de perfil, incorporado na trilogia alencariana, metaforiza uma das particularidades do texto literário: como um organismo composto por palavras, cuja natureza é a ambiguidade, podendo portar inúmeras matrizes de significado, o produto mimético não se reduz a interpretações fechadas, mas está permissível a chaves de leitura, encontradas pelo leitor pelo cruzamento de suas experiências com a construção da massa verbal.

No âmbito dos textos, as três personagens masculinas, observadores, leitores e, de certo modo, co-autores, das figuras femininas, abandonam, no transcorrer das narrativas, uma rígida objetividade para compreender os perfis, mas, partindo da perspectiva parcial a que têm acesso, constroem uma *imagem* possível do que seriam essas mulheres.

Em literatura, a noção de *imagem*, advinda principalmente do espaço de composição próprio à lírica, é designada, segundo Bosi (1977, p. 13, grifo nosso) da seguinte maneira: trata-se de “[...] um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência”.

Como o perfil expõe somente parte da figura a ser vista, o desenvolvimento de uma imagem tenta preencher a lacuna produzida pela falta de uma apreensão totalizante; entretanto nesse movimento *produtivo*, em que o imagético une determinados dados do objeto à percepção subjetiva que se tem sobre ele, a imagem perde o caráter de objetividade restrita,

revelando-se um expediente elaborado, que pode conter “muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los”(PAZ, 1976, p. 38) e, por essa razão “não pode aspirar a verdade” (PAZ, 1976, p. 38).

Paulo, Augusto e Seixas buscam uma orientação interpretativa acerca do que lhes afeta, para isso, tentam estabelecer possíveis sentidos para Lúcia, Emília e Aurélia, de acordo com saberes de que já dispõem, aliados às informações que elas lhes oferecem; situam-se, assim, no domínio da imagem, enquanto elemento, marcado pela pluralidade, que “não se dá jamais de todo” (BOSI, 1977, p. 15), impossível de captar totalmente.

Sob tal ponto de vista, ao tentarem descobrir, significar, revelar os mistérios, só lhes resta *esboçar* um perfil, construir uma *imagem* inteligível e legível das mulheres, cujos sentidos lhes escapam.⁹¹ A partir desse exercício, as personagens masculinas se tornam catalisadores do processo de formação/ amadurecimento das protagonistas, e, por serem afetados e envolvidos por elas, também amadurecem, isto é, alcançam um nível de harmonia que desejavam e, anteriormente, não tinham acesso.

Eis a Formação Especular: o casal é interdependente, cada componente do par é responsável por lapidar o outro em uma perspectiva que lhe é faltante, de modo que o apagamento de um dos lados ou a colocação de um deles em posição de saber irretocável, provavelmente prejudicaria o andamento narrativo, pois é nesse jogo de aprendizagem mútua, viabilizado pelo caráter inconcluso do *Perfil*, que a narrativa se revela em sua multiplicidade de vozes, conhecimentos e possibilidades de compreensão.

Diante do exposto, pergunta-se: o que torna essas mulheres tão sedutoras a ponto de confundir os sentidos e conhecimentos de Paulo, Augusto e Fernando? Qual é o poder, de esfinges e espelhos, que põe em xeque aquilo que os três homens consideravam como zona de conforto, verdade absoluta? O uso do que aqui chamaremos de *corpo encantatório* das figuras femininas.

⁹¹ Uma curiosidade digna de nota. O conjunto denominado *Perfis de Mulher*, de José de Alencar, não seria composto de três livros, mas quatro. *Escabiosa/Sensitiva*, título provisório (dado pelo autor) de um romance inacabado teria sido escrito em 1863, um ano após a publicação de *Lucíola* e um ano antes o lançamento de *Diva*. No prólogo, Paulo se dirige a G.M. e narra, em terceira pessoa a narrativa dos infortúnios de seu amigo Sá e a jovem casada, Elisa do Vale. A Vale ressaltar que a conotação de abertura e inconclusividade do perfil se presentificam, bem como sugere-se a perspectiva da construção de uma imagem, pela personagem masculina, além da formação especular:

“[...] [Sá] dirigiu-se a casa e voltou com uma fotografia colorida.

Recolhi para a senhora o que Sá me contou, conservando o quanto pude o delicado matiz de sua frase.

É outro perfil de mulher.

[...] – *Que beleza de mulher, Paulo! dizia Sá. Este retrato é a sombra apenas. No mundo só havia uma tela para a sua imagem: era a minha alma*” (ALENCAR, 1959p, p.1327-1328, grifo nosso).

Todas elas são expostas a situações que, de certa forma, as distanciam de seus desejos de harmonia e perfectibilidade, obrigando-as a se portarem como seres duais, misteriosos, divididos. Nesse sentido, para lidar com a face hostil do mundo – seja para interagir com ele (*Lucíola*), testá-lo (*Diva*) ou combatê-lo (*Senhora*) – as protagonistas desenvolvem e usam o seu *corpo encantatório*.

Este nada mais é que a fusão do corpo físico das protagonistas, belo por excelência, a algum elemento de origem cênica e ou teatral – o ambiente, a luz, a roupa ou mesmo os jogos de palavras, todos carregados de uma “função simbólica” (ROUBINE, 1980, p. 32) – a fim de potencializar o caráter sedutor e esfíngico que confunde e, por isso mesmo, atrai as personagens masculinas em direção à tentativa de construção de sentido dos *Perfis*. Nesse viés, de certo modo, utilizando o corpo encantatório, as personagens femininas “atuam” para chegar aos seus objetivos, de modo que os recursos nele presentes não são apenas simples “disfarces”, mas “elementos essenciais do movimento dramático [e romanesco]” (SILVA, 2005, p. 104).

Seduzindo os homens através de mecanismos que eles julgam (re)conhecer e dominar – a beleza e a atração, presentes em meio às máscaras sociais –, as três mulheres têm condições de provocar a desconstrução masculina de concepções consagradas acerca dos sentimentos e relações humanas; impulsionar o aprimoramento da personalidade dos amados para, finalmente, chegar ao patamar de harmonia por elas almejado. O alcance desse todo harmônico depende, pois, *do uso e controle do corpo encantatório*: do apagamento das máscaras, do retorno à personalidade primeira, seja através da morte (*Lucíola*), do silenciamento e da recusa desse corpo (*Diva*) ou do seu uso consciente e arquitetado em nome do resgate de valores (*Senhora*). Nos três casos, alcança-se o desejado – a purificação; o amor verdadeiro; a idealização e o resgate da honra –, através da incorporação de elementos próprios ao universo cênico à tessitura narrativa.

Assim, através dos romances, envoltos em um ambiente contrastivo, de luz e sombra, espelho, imagem, busca e descoberta, o leitor também é informado e formado, já que sua rede de conhecimentos é ampliada. Para Eco (1999, p. 137), a ficção “proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstruir o passado”. Dentro dessa perspectiva, a leitura de um texto ficcional, moldado de acordo com um trabalho de linguagem que aponte para vários vieses de significação pode levar aqueles que o leem a confrontarem pontos de vista, enriquecendo e/ou questionando as experiências anteriores ao momento de desbravamento romanesco.

Tecidas as considerações pertinentes acerca da Formação Especular, o próximo capítulo demonstrará como esse processo acontece entre os protagonistas de *Lucíola* (1862).

4 *ABISMOS ENTRELAÇADOS: A FORMAÇÃO DE PAULO E LÚCIA, EM LUCÍOLA*

*Ele não a compreendia, só a amava.
(Guerra e Paz– Liev Tolstói).*

4.1 Leituras de *Lucíola*⁹²

Lucíola, romance de 1862, o primeiro dos três *Perfis de Mulher* publicado por José de Alencar é um significativo texto do Romantismo brasileiro. Adotado como leitura obrigatória em diversas instituições educacionais de vários níveis, referenciado no cinema e na televisão⁹³, ao longo do tempo tornou-se conhecido por um grande número de legentes. É possível que, numa primeira leitura, sem o auxílio de instrumentais teórico-críticos que auxiliem os leitores a perceberem as cargas significativas que residem nos elementos constitutivos do livro, a sua localização espaço-temporal, aliada à forte tendência descritiva, marca da produção literária alencariana, venha a promover uma superficial impressão de que os eixos interpretativos do romance poderiam se restringir apenas à abordagem da

[...] prostituição na classe burguesa, com a construção da personagem Lúcia. De origem pobre, ela integra as rodas elegantes da corte do Rio de Janeiro e se redime de sua condição de pecadora ao passar a viver com Paulo como uma irmã.
[...] Em *Lucíola*, Alencar tratou o sexo de maneira direta, um tabu na época em que escreveu o livro (ASSUMPÇÃO; CAMPOS, 2007, p. 123, grifo das autoras).

Essa visão um tanto limitada, apoiada apenas no espaço temático do texto, visto indiretamente como veículo de reprodução de questões sociais e dos indivíduos que a compõem, fez-se presente até mesmo em argumentos de alguns pensadores da literatura nacional no século XIX e início do século XX. Joaquim Nabuco⁹⁴, imbuído por um olhar analítico marcado pela necessidade de identificação de descrições realistas (pontuais, objetivas e autoexplicativas), nos romances, declarou que a “forma trabalhada” da linguagem em *Lucíola* “torna a leitura difícil⁹⁵” (NABUCO, 1978, p 131). Além disso, também afirma:

⁹² Sem pretensões de esgotamento temático, pode-se resumir a narrativa de *Lucíola* da seguinte maneira: Paulo, advogado da província vai ao Rio de Janeiro tentar solidificar a carreira. Lá conhece a cortesã Lúcia e se encanta por sua beleza e caráter enigmático. A paixão entre ambos mudará radicalmente suas vidas e seus modos de pensar.

⁹³ Ver nota 25.

⁹⁴ Em um dos artigos da coluna *Aos Domingos*, parte do jornal *O Globo*, de 31 de outubro de 1875.

⁹⁵ É interessante apontar que o estigma de “texto de difícil leitura/ compreensão”, por parte de alguns leitores, acompanha as obras de Alencar até hoje. Entretanto, acredita-se que passada a surpresa de um primeiro contato com a materialidade escrita, um bom exercício de aprendizagem e superação de dificuldades seria fazer o levantamento de algumas das construções aparentemente obscuras, contextualizá-las e tentar verificar de que modo elas contribuem para a profusão simbólica, metafórica, significativa do todo narrativo.

Em Lúcia, conforme pinta o Sr. J. de Alencar, havia duas mulheres: a virgem e a messalina. Trata-se de uma mulher jovem, de dezenove anos; a maneira por que nela funciona o corpo “com seus instintos de fera”, e a alma “com a sua castidade”; como a “jumenta” e o “anjo” alternam-se a cada instante, e as duas naturezas, a animal e a divina, se manifestam sem transições graduadas, é o que não vejo explicado no romance. *Lucíola* não é senão a *Dame aux Camélias* adaptada ao uso do *demi-monde* fluminense; cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. J. De Alencar, que ainda nos fala da originalidade e do “sabor nativo” dos seus livros (NABUCO, 1978, p. 135, grifo do autor).

Perceba-se que o viés puramente conteudístico de Nabuco o impede de ter uma melhor compreensão acerca do caráter mimético que repousa na escolha lexical e nas construções sintáticas do que ele chama de “linguagem trabalhada” que dificultaria a leitura. Para Nabuco, tendo a literatura francesa como referência (neste caso específico George Sand) a escrita deveria se pautar numa “linguagem corrente, pura e natural, [que] nunca nos detém, encantando-nos sempre” (NABUCO, 1978, p. 132).

A sua busca por uma precisão e correspondência rígida entre uma imagem e sua construção escrita é tal que o crítico não admite, por exemplo, que a alvura da pele de Lúcia seja reforçada pela limpidez de seu vestido branco, designado por Paulo como um “mar de leite”⁹⁶ (ALENCAR, 1959s,p.331), enxergando a comparação apenas como um expediente em que “cada palavra nos faz parar, cada frase é um obstáculo, e a leitura torna-se verdadeiramente penosa” (NABUCO, 1978, p. 132)⁹⁷.

Ao adotar esse posicionamento, Nabuco também parece não perceber que é a força das contradições que não se autoexplicam facilmente – em “exatas transições graduadas” –, que conferem qualidade estética ao romance, pois, no momento em que a ossatura textual exige do leitor um olhar atento sobre os detalhes, é possível perceber que na narrativa há construções plenas de significação, que não encerram ou respondem definitivamente as questões, mas descerram-se para inúmeras possibilidades de leitura. Portanto, em *Lucíola*, não há o império do *ou*, por vezes dicotômico e excludente, mas do *e*, aditivo, múltiplo, aberto.

⁹⁶ Na edição consultada do texto de Nabuco, a crítica à passagem citada está na página 131.

⁹⁷ É pertinente destacar que posicionamentos como os apresentados por Joaquim Nabuco, entusiasta da escola realista, não parecem ter sido unanimidade na época de produção e circulação das obras alencarianas. Assim como hoje, o *modus operandi* do escritor cearense divide opiniões. Por exemplo, um crítico do século XIX, Araripe Júnior, simpático aos padrões românticos, avaliando o estilo de escrita e composição de Alencar apresenta uma opinião distinta da exposta por Nabuco, de modo que sob um movimento de rejeição ou acolhimento quanto a determinado fazer literário, pode residir também uma opção por uma estética literária:

“*O sweetest, fairest lily!* dizia Shakespeare, quando pensava em suas heroínas, lírios que mal compreendiam a sua existência no meio daquelas cruéis tempestades de apaixonados, de furiosos, de loucos. Não faltam a José de Alencar frases semelhantes para pintar os seus lírios, que, se não vivem mergulhados em uma paisagem crâne, por outro lado possuem o poder mágico de embriagar todos quantos deles se aproximam.

[...] *Lucíola* tira de sua palheta toques delicados e sensuais” (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 94, grifo do autor).

Sem os instrumentais teóricos necessários para identificar mais atentamente as sutilezas do trabalho produtivo de/com a linguagem, presentes no primeiro *Perfil de Mulher*, Nabuco o enxerga como uma mera transposição de um modelo (diga-se, de passagem, francês), uma espécie de cópia adaptada, ao sabor da cor local, de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Fils, exaltando o segundo em detrimento ao primeiro. Assim como na citação de Campos e Assumpção (2007), difundida em escolas de Ensino Médio⁹⁸, e muitas vezes aceita como único eixo interpretativo, no contexto daquele espaço, o critério apreciativo nabuconiano de certo modo também se concentra no eixo temático e na “fotografia” da sociedade burguesa:

A originalidade de *Lucíola* é nenhuma; a cor local é falsa; o Rio de Janeiro não é o que o autor nos descreve; o desenho é medíocre, o Sr. J. De Alencar, que não conhece a estrutura do corpo humano, não devia arriscar-se à pintura do nu; os personagens são ainda escolhidos fora da sociedade (NABUCO, 1978, p. 136, grifo do autor).

Artur Mota (1959 p. 295), em um exame da prosa urbana alencariana, trazida a lume em 1921⁹⁹, viu na figura de Lúcia apenas uma “rameira esquisita que se regenera e se aproxima da burguesa”, enfatizando que “Lucíola apresenta analogia com a *Manon Lescaut*, do Abade Prévost e *La Dame aux Camélias*, de A. Dumas Fils [...] A psicologia de Lúcia é falsa, pois não se compreende a dualidade desse caráter incongruente” (MOTA, 1959, p. 296, grifo do autor).

Note-se que, assim como nas colocações do manual escolar e do artigo de Nabuco, as hipóteses sustentadas por Mota primam pelo aspecto contedudístico de avaliação, preso à ideia de cópia de um modelo, retirado da realidade factual, empírica, diametralmente oposta à esfera da imaginação romântica:

Não é, portanto, humana a figura de Lúcia e mesmo para os que sustentam a verossimilhança das mais extravagantes concepções, deve-se objetar que a exterioridade da vida de Lúcia não corresponde ao estado de alma de Maria da Glória.

Lucíola não passa de uma fantasia do romancista brasileiro, que nunca revelou qualidades de psicólogo (MOTA, 1959, p. 296-297, grifo do autor).

⁹⁸ O trecho dessas duas autoras faz parte do livro didático *Tantas linguagens* (volume 2). Cita-se um texto não acadêmico nesta tese apenas para ilustrar um tipo de leitura, comum ao texto alencariano, bastante difundido em salas de aula fora da universidade. Ao contrário do que pode parecer, essa referência não está deslocada, ela confirma as minhas observações e experiências enquanto professora de Ensino Médio, atuando em sala de aula, palestras e debates com alunos. Ademais, se este trabalho propõe uma visão diferente sobre os textos selecionados para análise, parece cabível apresentar um pouco das compreensões mais usuais para que os leitores possam se identificar e, possivelmente, abrir-se a novos olhares.

⁹⁹ Trata-se do texto *Romance da vida e da cidade*, originalmente publicado no livro *José de Alencar: o escritor e o político* e encontrado, para este trabalho, na *Obra Completa* alencariana, como *Nota preliminar à Lucíola* (Volume 1, 1959s, p. 296-305).

Tal ângulo de visão parece não oferecer espaço para o questionamento sobre quais são e para que serviriam os possíveis símbolos ocultos sob o aparente “tipo de mulher inconsequente e abstrusa, verdadeiro fruto da imaginação do autor” (MOTA, 1959 p. 295). Desse modo, se lido apenas segundo os enfoques anteriormente citados, *Lucíola* parecerá romance pouco atraente, anacrônico.

Felizmente, o passar dos anos e o avanço dos estudos de teóricos e analíticos da literatura, alguns representantes da crítica literária brasileira, de meados do século XX, considerem que o primeiro *Perfil de Mulher* seja “o mais profundo [dos] [...] livros [de Alencar] em que há “uma dialética do passado e do presente, cujo desfecho é a redenção final” (CANDIDO, 1981, p. 229).

Em seu percurso de análise do romance *Ressurreição*, de Machado de Assis, no que tange à aproximação ou afastamento deste em relação ao romance urbano romântico brasileiro, Rocha (2012, p. 55) declara a respeito de *Lucíola*:

[...] a cortesã não só representa a heroína romântica, configurada no seu caráter e na docilidade de sua alma, como também a mulher que, por meio da prostituição, busca a sua sobrevivência e manutenção do seu luxo em uma sociedade indiferente ao trabalho assalariado. Verso e reverso da mesma moeda, dissimulação de Paulo e exaltação e punição de Lúcia representam uma realidade ambígua da sociedade dessa época.

Valéria de Marco, em *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*, realiza um trabalho de exame dos textos críticos alencarianos para compreender as bases que norteiam suas construções romanescas. Tendo *Lucíola* como foco principal de sua análise, a crítica revisita exemplos canônicos e consagrados de famosas cortesãs da literatura mundial para, compreendendo-os, examinar como se deu a importação de moldes no romance alencariano em questão e quais as implicações desse processo para a constituição estética do primeiro *Perfil de Mulher*. Ao final do seu trabalho analítico, a autora considera que

Para aprofundar sua reflexão sobre as especificidades brasileiras, Alencar mergulha na imaginação, [...] e dá à personagem da cortesã uma vida interior e uma dimensão conflitiva que não havia em seus modelos importados. Lúçifer, Lúcia e lucidez. Ao criá-la, Alencar constrói um romance que teoriza sua linguagem, que revela o seu processo de elaboração. Por isso, *Lucíola* ultrapassa os limites de uma estorinha [sic] de amor que não teve um final feliz. O depoimento de Paulo canaliza sua força para problematizar a dificuldade de reproduzir e analisar a realidade, procurando evidenciar sua multiplicidade e a impotência do escritor em apreendê-la em sua totalidade.

Assim, *Lucíola* revela o romance como veículo de discussão da realidade e da literatura, como caminho para o conhecimento das características brasileiras. A obra convoca o leitor para reconhecer a literatura como um trabalho de análise do real e de diálogo com outras obras de outros lugares e de outros tempos (MARCO, 1986, p. 190-191, grifo da autora).

Por sua vez, Regina Lúcia Pontieri, em seu livro *A voragem do olhar*, toma como *corpus* analítico o romance *Senhora* (1875) a fim de investigar a força simbólica do *olhar* enquanto elemento significativo da construção mimética, integrado ao foco narrativo e aos posicionamentos das personagens, em uma trama e urdidura marcada por referências à linguagem e ao universo teatral. Mencionando *Lucíola*, a autora destaca que nos *Perfis alencarianos* existem

[...] Mulheres caprichosas, excêntricas, ambíguas. Mulheres-esfinges, corpos de pedra aprisionando uma espiritualidade volátil e fugidia, em suas bocas dança a pergunta fatal: quem sou? quem me decifrá?

Paulo escreve seu romance com Lúcia tentando desvendá-la aos próprios olhos e aos da senhora a quem entrega posteriormente o manuscrito. (PONTIERI, 1988, p. 16).

Dante Moreira Leite, em *Psicologia e Literatura*, utilizando-se do aparato teórico-crítico dessas duas áreas interligadas, propõe-se a analisar a construção estética das personalidades das protagonistas de *Senhora e Lucíola*. Discutindo a validade e a importância da ambiguidade em Lúcia, o estudioso declara:

[...] José de Alencar teve uma intuição surpreendente da formação da personalidade e, apesar das aparências de convencionalismo, nos deu um romance estranhamente moderno, a que não falta certa perplexidade diante de situações humanas fundamentais.

[...] a intenção de Alencar é efetivamente separar corpo (Lúcia) e alma (Maria da Glória), como parte distintas da personalidade feminina; [...] a concepção romântica da mulher exigia essa separação, e Alencar tentou transpô-la para o romance (LEITE, 2000, p. 230-231).

Em todas essas vozes analíticas reconhece-se, positiva ou negativamente, a dualidade como característica do romance. Em diálogo com alguns desses posicionamentos pretende-se apresentar aqui um distinto caminho investigativo sobre o caráter dual do romance que não incide apenas sobre a falibilidade moral de Lúcia (Mota), o plágio e os defeitos de linguagem (Nabuco), a importação de moldes literários e a constituição da linguagem literária e da sociedade brasileiras (Marco), a psicologia da personagem (Leite) ou o poder do olhar feminino (Pontieri), mas que enxerga a presença do duplo também como indício do processo de formação dos protagonistas, do leitor do romance *Lucíola*, além do início do percurso literário-produtivo crescente que perpassará por *Diva* (1864) e culminará em *Senhora* (1875), demonstrando que as três obras não se assemelham apenas pela temática, mas principalmente por passos de uma produção, cuja sofisticação cresce, de modo que não há nesta tríade, obras maiores ou menores, mas participantes de um processo de evolução e construção escrita.

4.2 Alicerces da escrita: O teatro de Alencar e *Lucíola*

Como já foi apontado ao longo dos capítulos anteriores, expedientes conflitantes, cujo embate contribui para o desenvolvimento das personagens são traços recorrentes em Alencar. No espaço romanesco temos exemplos de personagens cindidas pelas circunstâncias, que crescem a partir de tal divisão, Carolina (*A viuvinha*), que sofre ante a perspectiva de fidelidade ao passado e renovação no presente; Leopoldo (*A pata da gazela*), atingido pela escolha entre amar a beleza do corpo ou da alma de Amália; Ricardo (*Sonhos D'ouros*), dilacerado por ter de optar entre a palavra dada por dever e o sentimento nascido do coração. Em parte da produção teatral alencariana, essas oposições, ainda que em menor grau, também podem ser identificadas.

A trajetória de José de Alencar no teatro, durante um período que, com alguns intervalos compreende os anos de 1857 a 1875, comporta a escrita de nove peças, sendo seis comédias – *O Rio de Janeiro: Verso e reverso* (1857), *O demônio familiar* (1857), *O crédito* (1857), *As asas de um anjo* (1858), *O que é o casamento?*, *A expiação* (1868) –, uma comédia lírica – *A noite de São João* (1857) – e dois dramas – *Mãe* (1860) e *O jesuíta* (1875). Em *Mãe*, vê-se a escrava Joana em contínua tensão entre revelar ser a mãe do personagem Jorge (perfilhado por seu antigo dono) ou conservar o silêncio, garantindo, por sua omissão, uma posição socialmente aceita ao filho, a ser consolidada com o casamento deste com Elisa:

JOANA – Ah! Quando senti o primeiro movimento que ele fez no meu seio, tive uma alegria grande, como nunca pensei que uma escrava pudesse ter. Depois uma dor que só tornarei a ter se ele souber. Pois meu filho havia de ser escravo como eu? Eu havia de lhe dar a vida para que um dia quisesse mal à sua mãe? Deu-me vontade de morrer para que ele não nascesse... Mas isso era possível?... Não, Joana devia viver!

[...] [Joana fala a Dr. Lima]

JOANA – Meu senhor, Vm. teve sua mãe... Lembre-se que dor a pobre havia de sentir se o filho tivesse vergonha dela!... Não o faça desgraçado! E por causa de quem?... De mim que morreria por ele.

[...] DR. LIMA – Nunca me habituarei! Tu não sabes como eu te admiro, Joana; e como me dói no coração ver esse martírio sublime a que te condenas (ALENCAR, 1959t, p. 310-311. Ato II, cena III).

Contudo, um imprevisto acontece, Gomes, o pai de Elisa se encontra afundado em dívidas, é cobrado constantemente pelo usurário Peixoto; Jorge se propõe a ajudar a saudá-las, entretanto, como não possui dinheiro suficiente vende, a contragosto, sua escrava ao cobrador. Alertado pelo Doutor Lima, Jorge descobre sua verdadeira origem, revelação que faz com que

Gomes rompa o compromisso do jovem com Elisa. Sabendo disso, Joana, uma vez mais se depara em conflito: desfrutar abertamente da felicidade por saber-se reconhecida como mãe ou abraçar o silenciamento, garantidor do *status* social. A personagem escolhe o segundo caminho, suicida-se, fazendo com que o matrimônio de Jorge seja “santificado” pelo seu sacrifício, opção que o faz “evoluir”, mudar de posição – de filho bastardo a senhor de um lar, detentor de posses e de um nome:

JOANA – Escute, iaiá Elisa... É a última coisa que lhe peço... Iaiá há de fazer meu nhonhô muito feliz!... Me promete?... Queira a ele tanto bem, como Joana queria... Mas, nem iaiá nem ninguém pode... não!...

JORGE – Minha mãe!... Porque foges de teu filho, apenas ele te reconhece?

JOANA – Adeus, meu nhonhô... Lembre-se às vezes de Joana... Sim?... Ela vai rezar do céu por seu nhonhô... [...] Ah! Joana morre feliz!

[...] JORGE (*de joelhos*) – Minha mãe!...

ELISA – E minha, Jorge!

GOMES – Ela abençoe tão santa união!... (ALENCAR, 1959t, p. 347-348, grifo do autor. Ato IV, cena XIV).

O foco de *As asas de um anjo*¹⁰⁰ recai sobre Carolina, moça bela e pobre que, seduzida pelas promessas de um homem rico, prestigiado socialmente, resolve, em detrimento aos seus valores e convicções, envolver-se, num relacionamento socialmente ilícito; dessa decisão, resultam o afastamento da família e a degradação moral da heroína. Luís, o primo verdadeiramente apaixonado por ela, é responsável pelo seu “resgate”, concretizado pela via do matrimônio.

É importante destacar que a dinâmica de *As asas de um anjo* se concentra no embate psicológico entre a passiva e conformada Carolina/ atriz e o espectro da Carolina pura, constantemente evocada pelas suas memórias e pela presença de Luís, de maneira que a

¹⁰⁰ Um dado digno de nota: esta peça, algumas vezes comparada com *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, foi censurada por “objeções de ordem moral” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1959, p. 36) e teve sua exibição proibida. Na *Advertência e Prólogo da 1ª. Edição*, Alencar (1959c, p. 925, grifo do autor) responde ironicamente ao veto. Perceba-se como, mais uma vez reconhece a validade das fontes estrangeiras, mas reclama pela necessidade de uma literatura nacional: “Quando tive a ideia de escrever *As asas de um Anjo*, hesitei um momento antes de realizar meu pensamento; interroguei-me sobre a maneira por que o público aceitaria e só me resolvi depois de refletir que as principais obras dramáticas filhas da chamada escola realista, – *A Dama das Camélias*, *As mulheres de Mármore* e *As Parisienses*, têm sido representadas em nossos teatros; que a *Lucrecia Borgia* e o *Rigoletto*, transformação do *Le Roi s’Amuse* de Victor Hugo, eram ouvidas e admiradas no Teatro Lírico pela melhor sociedade do Rio de Janeiro. Confiado nestes precedentes, animei-me a acabar a minha obra e a apresentá-la ao público; esqueci-me porém que tinha contra mim um grande defeito, e era ser a comédia produção de um autor brasileiro e sobre costumes nacionais; esqueci-me que o véu que para certas pessoas encobre a chaga da sociedade estrangeira, rompia-se quando se tratava de esboçar a nossa própria sociedade.”

dualidade que a cerca e é parte da sua própria constituição é o mecanismo que faz a personagem ter consciência de si e do mundo, e conseqüentemente, amadurecer:

CAROLINA – Cuidas que foi para me esconderes dentro de uma casa, para olhar de longe o mundo sem poder gozá-lo, que abandonei meus pais? Que sou eu hoje? Não tenho nem as minhas esperanças de moça, que já murcharam, nem a liberdade que sonhei.

[...] CAROLINA – Para uma mulher ser livre é necessário que ela despreze bastante a sociedade para não se importar com suas leis; ou que a sociedade a despreze tanto que não faça caso de suas ações. Eu não posso ainda repelir essa sociedade em cujo seio vive minha família; há alguns corações que sofreriam com a vergonha da minha existência e com a triste celebridade do meu nome. É preciso sofrer até o dia em que me sinta com bastante coragem para quebrar esses últimos laços que ainda me prendem. Nesse dia, se houver um homem que me ame e que me ofereça a sua vida, eu a aceitarei; porém como senhora (ALENCAR, 1959b, p.233-234. Ato II, cena IV).

Na peça, a dubiedade da personagem, bem como a passagem das realidades de estabilidade, segurança e inocência, para as de espetáculo, mascaramento e perícia são sinalizadas por uma configuração espaço-temporal, o texto dá indícios da “atuação” das personagens, de sua multiplicidade: “esse espaço dramático que contém indicações sobre o lugar fictício, a personagem e a história contada, interfere necessariamente com o espaço cênico” (PAVIS, 2010, p. 144). Cabe ao prólogo de *As asas de um anjo* a apresentação da Carolina primeira, ressalte-se que, na marcação entre *as duas faces da mesma mulher*, já existe um correlato indicativo da beleza, da atuação, do poder de fascinação dela, pois “para além do brilho ofuscante do ouro, símbolo da riqueza material que as reveste; seu encanto está sobretudo, na própria essência enigmática” (PONTIERI, 1988, p.16). Esta é materializada, em Carolina, pelos laços de fita azul e o espelho¹⁰¹:

PRÓLOGO

Em casa de Antônio. Sala pobre.

[...] (CAROLINA defronte de um espelho, deitando nos cabelos dois grandes laços de fita azul. MARGARIDA cosendo junto à janela. Antônio sentado num mocho pensativo.)

[...] CAROLINA – [...] Olhe! Não fico bonita com os meus laços de fita azul?

MARGARIDA – Tu és sempre bonita; mas realmente essas fitas nos cabelos dão-te uma graça! Pareces uns daqueles anjinhos de Nossa Senhora da Conceição [...], mas não sei para que te foste vestir e pentear a esta hora; já está escuro para chegares à janela (ALENCAR, 1959b, p. 216).

¹⁰¹ Assinale-se que referências a espelhos também aparecerão em *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, tais recorrências podem ser compreendidas como símbolos da ambigüidade das personagens femininas.

É dúbia e contrastante a caracterização de Carolina, ora pura, ora sedutora. Um belo anjo ornando é posto em uma sala pobre. Uma mulher em desenvolvimento que já intui a presença e o poder de sua beleza, pois conscientemente se põe ante o espelho, aparato cuja imagem apresenta a posição oposta do de um objeto refletido, questionando o estatuto de veracidade total do exame: será que o que se vê corresponde fielmente a um modelo ou toda contemplação pressupõe uma construção, relacionando o ver ao agir? O desenvolvimento da ação dramática demonstrará que a jovem apresenta várias faces. A moça aparece ora como sensual, livre, voltada à satisfação dos desejos do corpo, altamente relacionada aos sentidos, ora como culpada, separando rigidamente razão e emoção e desejando apagar, (d)esse mesmo corpo, os vestígios do seu passado, de sua liberdade de escolha, compreendida como inconsequente. Portanto, percebe-se que interpretações unilaterais a respeito da protagonista de *As Asas de um Anjo* podem ser problemáticas:

CAROLINA – Ao contrário estou contente! A vista destas luzes, destas flores, desta mesa, destes preparativos de ceia, me alegrou. É assim que eu compreendo o amor e a vida. Na companhia de alguns amigos, vendo o vinho espumar nos copos e sentindo o sangue ferver nas veias. Os olhares queimam como fogo; os seios palpitam, a alma bebe o prazer por todos os poros; pelos olhos, pelos sorrisos, nos perfumes, e nas palavras que se trocam! (ALENCAR, 1959b, p.233. Ato I, cena III).

CAROLINA – Oh! Não me defendo. A culpa é minha: o mal estava aqui (*leva a mão à frente*). Tinha sede de prazer e precisava saciar-me; entretanto, creio que também havia alguma coisa aqui (*leva a mão ao coração*), porque depois das minhas loucuras sentia um remorso do que tinha feito; e me parecia que me afastava cada vez mais daquele de quem desejava aproximar-me. E, coisa singular! Era justamente este remorso que me irritava mais, que me lançava em algum novo escândalo, e me fazia olhar comum soberbo desprezo para essa sociedade que me repeliu, e para todas essas mulheres virtuosas que ele podia amar (ALENCAR, 1959b, p.266-267, grifo do autor. Ato III, cena VIII).

Se para Joana, a morte física “solucionou” as contradições que a dividiam, para Carolina, a “morte”, o apagamento de sua parcela impura, trazido pelo casamento lhe restituirá certo respeito social, mas dados os preconceitos dessa mesma sociedade, a harmonia e a felicidade serão incompletas e envoltas pelo medo de que o passado ressurgja. Como dar amor, plenamente, sem culpa, de forma santificada, ao que já foi transgressor, sem o risco de, no contexto romântico, macular a si e ao ser amado?

Eis o questionamento que dinamiza a comédia *A expiação* (1868), escrita como resposta às *Asas de um anjo*, visto que parte do público da época não aceitou o fato de a “pecadora” Carolina cometer erros e, ainda assim, ser premiada pela felicidade matrimonial. Nesse texto, o contrário da alegria acontece, pois a dubiedade também se presentifica: Carolina só, agora mãe, é submetida ao “tantalismo de um amor partilhado e não satisfeito”

(ALENCAR, 1959bb, p. 415) posta na encruzilhada entre o dever de expiar o passado, silenciando os desejos do corpo e o anseio de ser plenamente feliz no lar conquistado. O impasse também atinge e confunde Luis que, diante da lacuna em seu casamento, pensa estar apaixonado por outra mulher.

A situação se pacifica por um lance dramático: a protagonista, ainda na primeira comédia, tem uma filha de seu antigo amante –Lina –, perfilhada por Luis. Treze anos após a formação da família, Lina acaba por se apaixonar e ser correspondida por Frederico, filho do homem que seduzira sua mãe. A princípio, a possibilidade de incesto separa o casal, porém, o jovem descobre que foi adotado e revela a verdade à moça; apesar disso, ela decide calar seus sentimentos a fim de não ser responsável por recordar os erros do passado de Carolina.

Ao descobrir o sacrifício, Carolina, já aceita socialmente, pelas posições de mãe e esposa, completa sua expiação através do perdão de Lina, responsável por revelar as “verdades” que destroem as dissimulações assumidas até então, repelindo o agente do pecado de sua mãe (o pai biológico) e resgatando, simbolicamente, nela mesma, a pureza perdida pelo anjo sem asas. Decaídas as máscaras, reassumidas as personalidades primeiras, o ciclo e as cortinas se fecham:

LINA – Mamãe!

CAROLINA – Minha filha!... Tu sacrificavas a tua felicidade ao sossego de tua mãe!...

LINA (*voltando-se para FREDERICO*) – Nunca mais!... Eu o jurei!...

FREDERICO – Perdão!

CAROLINA – Ainda me amas, Lina?

LINA – Agora, mil vezes mais, porque sei quanto mamãe tem sofrido!

CAROLINA – Abençoada por minha filha!... Então posso viver, meu Deus... Viverei para ser testemunha de tua felicidade. Seremos agora três para te amar...

RIBEIRO – Três!

CAROLINA – E ele também!

LUÍS – Sim!

LINA (*com terror*) – Não, mamãe. Esse homem não!

RIBEIRO – Meu castigo! Adeus, Frederico, sê feliz (*sai*).

LINA (*atirando-se nos braços de LUÍS*) – Meu pai!...

LUÍS – Anjo!

MENESES – Anjo, sim... (A CAROLINA) de perdão para a vítima, de maldição para o culpado (ALENCAR, 1959d, p. 476. Ato IV, cena XI).

Prado (2005, p. 302, grifo nosso) resume as características das obras teatrais alencarianas da seguinte maneira: “Dois autores fundamentais: Molière e Dumas Filho. Duas escolas: a clássica e a realista. Dois objetivos: *a naturalidade e a moralidade*”. Perceba-se que esses dois eixos podem ser encontrados nos *Perfis de Mulher* e dialogam com a tônica do Romance de Formação, que desnuda a trajetória formativa de uma personagem e, conseqüentemente, “educa” o leitor. A partir dessas bases, naturalidade e moralidade, o autor teceria seus textos, conferindo-lhes uma dinâmica próxima a situações reais, naturais, vividas pelo espectador:

Em substituição ao arrebatamento romântico, com seus espetaculosos *coups de théâtre*, propunha-se um novo ideal, feito de bom senso e fidelidade à realidade cotidiana. [Declara Alencar]: ‘É fácil escrever belas palavras de imaginação, mas é difícil fazer que oito ou dez personagens criados pelo nosso pensamento vivam no teatro como se fossem criaturas reais, habitando uma das casas do Rio de Janeiro’(PRADO, 2005, p. 316-317).

Assim, o teatro alencariano, em sua constituição e temas, aproxima-se mais da escola realista que da romântica, ao repudiar os exageros dramáticos desta¹⁰². Segundo palavras do próprio escritor, seu ingresso no universo da produção teatral se deu por razões didáticas e moralizantes – a criação de obras que provocassem riso ou comoção sem ser constrangedoras para o público. Eis parte da dedicatória presente em *O Rio de Janeiro: Verso e reverso*, que contém a motivação de escrita:

A ***

Uma noite via-a no Ginásio; representava-se uma comédia um pouco livre. Veio-me o desejo de fazê-la sorrir sem obrigá-la a corar. Conservei algum tempo essa impressão fugitiva; um dia ela correu aos bicos de pena e cristalizou-se (ALENCAR, 1959ee, p.47).

Seguindo um viés conservador e procurando construir uma escrita que primava pela qualidade estética em detrimento a pouca qualidade e à popularidade rasa, Alencar pretendeu dar ao teatro, assim como ao romance, uma roupagem nacional. De modo bastante genérico, visto que o exclusivo exame dessas obras do não é o fulcro deste trabalho, pode-se dizer que tal inclinação foi executada através de dois aspectos: o emprego de uma linguagem que se aproximasse o máximo possível da prosódia brasileira, rejeitando os padrões lusitanos, e uma dinâmica cênica em que os problemas próximos ao espectador fossem dramatizados. No

¹⁰² Prado (2005, p. 321) considera que no teatro de Alencar: “O eixo de interesse deslocou-se do amor, força irracional capaz de reduzir a nada as convenções humanas, para a instituição essencialmente doméstica do casamento”.

prefácio de *A expiação*, Alencar, de maneira clara (1959d, p. 414), posiciona-se a esse respeito: “O drama não é como por aí o fazem às vezes, uma série de quadros ou painéis brilhantes, poeticamente dialogados, mas uma página da vida humana que a lógica inflexível das paixões não permite trincar”. É sobre a complexidade das relações humanas e sociais e sua “lógica inflexível”, que versam algumas de suas peças; os romances, por seu turno, captarão alguns traços daquelas para mimeticamente tratar de questões semelhantes

Portanto, se é cabível considerar o material literário como um todo verbal que se comunica com outros textos, a partir da perspectiva da produção, citando-os direta ou indiretamente, pois a “leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o” (COMPAGNON, 2007, p. 13), pode-se dizer que na constituição de *Lucíola* é possível perceber uma comunicação com outros romances alencarianos, bem como com o seu material teatral. O dúbio, duplo, ambíguo, verificáveis em *algumas* personagens e situações de outros livros, no primeiro *Perfil de Mulher*, não são apenas um das questões contidas na diegese, mas sim, são traços condicionantes da existência escrita da protagonista e mola que dinamiza a narrativa.

Tal duplicidade existe dada a ausência de uma correspondência biunívoca entre os anseios das personagens e o que a realidade lhes apresenta, entre a instância de sua intimidade e o entorno social ao que pertencem. Diante desse descompasso, que separa corpo e alma; público, privado; desejo e real; há o espaço espetacular onde as personagens agirão segundo uma atmosfera de representação. Essa consciente dinâmica mascarada, teatral, reforçada na narrativa por inúmeras referências descritivas a figurinos, óperas, cenários tem suas raízes na produção teatral alencariana. De modo que não parece inverídico afirmar que *Lucíola* (assim como os demais *Perfis*) apresenta pontos de contato com as produções romanescas e teatrais alencarianas, e que esse intercâmbio enriquece sua urdidura textual.

No que tange aos escritos dramáticos, percebe-se que o primeiro *Perfil de Mulher* alencariano se aproxima tanto de *As Asas de um Anjo* quanto de *A expiação*, não somente pelo tema da prostituta que deseja se redimir, mas pelo modo como este é mimetizado: nos três casos, vêm-se mulheres que amadurecem ante as vicissitudes. Da Carolina da primeira peça Lúcia herda, como adiante se verá, a sedução, a ambiguidade; da protagonista da comédia posterior, há em Lúcia o desejo de alcançar um estado de harmonia, constantemente negado pelos erros cometidos. O que resulta da soma? Um romance marcado pela multiplicidade em que a *morte do corpo* – total (*Mãe*) ou parcial¹⁰³ (*As Asas de um Anjo*, *A expiação*) –,

¹⁰³ Considera-se que em *As asas de um Anjo* e *A expiação* há a morte parcial do corpo porque embora a personagem não defina fisicamente, como ocorre em *Mãe* e *Lucíola*, o corpo de Carolina “morre” parcialmente

resultado de sucessivas mudanças, não serve apenas para resolver os conflitos internos da trama ou pode vir a negar a harmonia buscada pela protagonista, mas sim revela ser o ápice da harmonização, na medida em que sob o processo de transformação e apagamento da Lúcia-mulher e cortesã surgirá, aos olhos do leitor, a Lúcia-narrativa, mediada por Paulo, a partir da qual o leitor adquire conhecimento e a literatura nacional ganha força.

Isso posto, dada a recorrência de personagens ambíguas, que passam por modificações, associadas ao interesse amoroso, este, relacionado a impedimentos de ordem social, parece legítima a associação da tríade alencariana com a chamada *Formação Especular*, por meio da qual tentar-se-á demonstrar que de alguma maneira os *Perfis de Mulher* se comunicam com algumas das características do *Romance de Formação* (*Bildungsroman*) tanto no que se refere ao desenvolvimento dos protagonistas, mediado pela vida social, quanto pelo caráter formativo dos leitores.

4.3 A formação da escrita: abre-se *Lucíola*

Uma característica que pode vir a chamar a atenção dos leitores num primeiro contato com os *Perfis de Mulher* é que os três são iniciados com *prefácios* anteriores ao início dos capítulos. O prefácio nada mais é do que um veículo de apresentação e esclarecimento quanto a algum aspecto da obra que se segue. Inserida no contexto do *Romantismo*, a opção por prefaciá-lo, oferece dois vieses interpretativos: o primeiro diz respeito ao atendimento a uma característica de algumas composições românticas, de acordo com a qual as produções sinalizam procedimentos composicionais, sendo uma sessão “informativa” específica, um modo pertinente de fazê-lo; o segundo se refere à conferência de uma veracidade ao material narrado, relacionada a uma iniciativa de angariação da simpatia e confiança do público leitor. Em ambos os casos, uma leitura atenta desse escrito pode fornecer pistas sobre o tom, os rumos e as discussões presentes no romance.

Dentro da perspectiva aqui adotada – de que, entre os *Perfis*, sob o delineamento da formação dos protagonistas, haveria um processo de escrita literária que excluiria os textos das colocações dicotômicas de “maior”, “menor”, “melhor” ou pior livro –, os prefácios têm grande importância, pois podem vir a aguçar o olhar dos leitores, preparando-os para o que está por vir. O ponto de vista processual (imagens ou situações que são apresentadas, retomadas e reforçadas) a ser mais bem evidenciado no capítulo seguinte, é perceptível desde os títulos das advertências:

porque a liberdade total de utilizá-lo é cerceada, uma vez que o conhecimento e o prazer por vias corporais deve estar em acordo com os valores da castidade e do matrimônio.

- a. *Lucíola*: Ao autor;
- b. *Diva*: A G.M.;
- c. *Senhora*: Ao Leitor (ALENCAR, 1959snff, p. 309,461, 951).

Atente-se para o fato de que, quando postos em sequência, os títulos dos prefácios parecem formar círculo ou uma unidade que abrange as três instâncias que permeiam a existência do texto literário: a produção (ao autor); a circulação (G.M. é uma espécie de personagem que edita e publica os dois primeiros romances); e a recepção (ao leitor).

No primeiro caso, G. M. escreve a Paulo para prestar-lhe contas quanto às opções de arranjo composicional utilizadas na “edição” de *Lucíola*; no segundo, é Paulo que se dirige à amiga para apresentar e contextualizar a narrativa que partiu de uma figura até então desconhecida – Augusto Amaral, sentimentalmente ligado à enigmática Emília Duarte –, pedindo àquela que uma vez mais dê uma forma legível ao perfil obscuro que lhe envia. Finalmente, no terceiro caso, Alencar constroi uma voz narrativa homônima para se dirigir diretamente ao leitor, esclarecendo-lhe aspectos de sua escrita.

Há, portanto, uma sofisticação crescente: de dois *autores experimentais* (narradores em primeira pessoa, cujas visões são parciais e carregadas de subjetividade e supostos lapsos e falhas), chega-se a voz de um *autor proficiente e consagrado* (narrador em terceira pessoa, onisciente, que apresenta o máximo de nuances possível da narrativa, que recebeu de fonte direta, marcada pelo diálogo com o universo teatral).

Da *carta*, de tom confessional, íntimo e livre, para expurgar a dor de Paulo, passa-se ao *manuscrito* de Augusto –, que atende a uma *necessidade de resposta* pedida pelo narrador de *Lucíola* devido ao silenciamento do amigo e, por essa razão, seria escrita com maior tempo e cuidado –, e, finalmente, tem-se acesso a um *escrito*, deliberado e explicativo sobre os critérios que norteiam a feitura da obra *Senhora*:

Reuni as suas cartas e fiz um livro (ALENCAR, 1959s, p. 309, grifo do autor).
 [...] Um belo dia recebi pelo seguro uma carta de Amaral; envolvia um volumoso manuscrito, e dizia:
 "Há tempos me escreveste, pedindo-me notícias de minha vida íntima: desde então comecei a resposta, que só agora concluí: é a minha história numa carta..." (ALENCAR, 1959n, p. 461).
 [...] O suposto autor não passa rigorosamente de editor. É certo que tomando a si o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário, de algum modo apropriava-se não a obra, mas o livro (ALENCAR, 1959ff, p. 951).

Se nos dois primeiros casos sinaliza-se, sutil e indiretamente, ao lado da formação das personagens protagonistas, o desenvolvimento da narrativa, enquanto *corpus* artístico, e do

leitor, no último prefácio, a necessidade do processo formativo dos legentes, e de sua participação na compreensão da narração, é visivelmente colocada através de períodos interrogativos que podem ser respondidos na/ pela leitura. Observemos, pois, os trechos seguintes, retirados das mesmas páginas das citações imediatamente anteriores:

[...] Demais, se o livro cair nas mãos de alguma das poucas mulheres que leem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha da figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre (ALENCAR, 1959s, p. 309).

[...] Envio-lhe outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro. Deste, a senhora pode sem escrúpulo permitir a leitura à sua neta (ALENCAR, 1959n, p. 459).

[...] Mas devia eu sacrificar a alguns cabelos grisalhos esses caprichos artísticos de estilo, que talvez sejam para os finos cultores da estética, o mais delicado matiz do livro?

E será unicamente fantasia de colorista e adorno de forma, o relevo daquelas cenas, ou antes de tudo serve de contraste ao fino quilate de um caráter? (ALENCAR, 1959ff, p. 951).

Nos três casos, a abordagem sobre a feitura e a recepção do objeto literário existe e pode ser verificada; a forma como são apresentadas essas questões – passando da sutileza de uma comparação e da retomada de uma imagem, anteriormente citada, ao questionamento direto –, aponta para o fato de que, como num espelho, os papeis do autor/narrador e daquele que lê devem estar interligadas para que a narrativa sobreviva ao tempo e continue a ser ressignificada.

Pontuaram-se as observações acima para demonstrar que os prefácios dos textos alencarianos em questão vão além de uma conotação puramente informativa, possuindo qualidade estética e um relacionamento importante com os demais elementos do todo literário. Cada um deles será examinado mais detidamente neste e nos próximos capítulos. Inicie-se, pois, a leitura investigativa com o primeiro, *Ao autor*:

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.

Lucíola é o lampro 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?

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 alguma das poucas mulheres que leem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça,

nem a folha da figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre.

Novembro de 1861.

G.M

(ALENCAR, 1959s, p. 309, grifo do autor).

G.M., a personagem-editora dos escritos de Paulo, aparece antes do início da narrativa romanesca para apresentar ao autor dessa espécie de “projeto-piloto” de escrita, o resultado de suas escolhas na organização de produto literário final. Primeiramente, percebe-se que ela se preocupa com o tipo de suporte textual que tornará a fonte atrativa e legível, para além de um círculo restrito: há a passagem de uma linguagem e organização próprias às cartas, ao registro comum, aos livros (romance > mimesis > literatura).

Segundo Hamburger (apud ANGELIDES, 2001, p. 19), as cartas têm a particularidade de serem um “documento histórico que testemunha sobre uma pessoa individual”, marcada, portanto, por uma significativa conotação de intimidade, confissão e privacidade. Apesar disso, por se constituírem enquanto um objeto formado a partir da linguagem também podem se revelar um “campo para o exercício da linguagem viva e sonora” (ANGELIDES, 2001, p. 22), prova disso é que existe uma longa tradição escrita de romances epistolares em várias épocas, inclusive no Romantismo, e em diversas partes do mundo.

Parece que G.M. reconhece esse potencial experimental na escrita epistolar de Paulo, pois opta por *reunir* as cartas (o verbo de ação foi grifado pelo próprio autor), e *fazer*, montar, lapidá-las em forma de livro, isto é, ao reunir as impressões pessoais começa a dar uma unidade significativa e atraente ao antes disperso no domínio da memória e da subjetividade predominante, fazendo com que o produto final desse processo de aperfeiçoamento tanto tenha características do antigo suporte – a carta, vide as digressões de Paulo dirigidas à senhora –, como do novo veículo de expressão, a literatura, revelando-se um todo híbrido carregado de camadas de significação.

Eis, pois, o primeiro indício da formação da escrita romanesca. A busca por um grau de coerência, harmonia e perfectibilidade se deixa perceber pelo amadurecimento, a partir da leitura, de um processo de composição: através da mediação da personagem leitora e editora, passa-se do âmbito do registro pessoal, privado, para o social, por meio de uma linguagem e organização consagradas que promovam a legibilidade, a verossimilhança e a aceitação do texto, tornado literário, junto ao público. Nessa mudança de registro, pode-se ler o início mimetização que gestará o narrador e a protagonista enquanto *escritura* que retoma fontes e revisa conceitos, num movimento de construção de conhecimentos capaz de ampliar os

saberes dos leitores, formando-os, no sentido de, através do texto alencariano, haver o contato com referências a outras obras e estéticas artísticas.

A partir do momento que a opção pelo literário é anunciada, e o privado, passará a ser público – das epístolas ao livro –, entra em cena o domínio da mimesis da metáfora da teatralização¹⁰⁴: anuncia-se que o *perfil* (parte de um todo não apreendido em sua totalidade) foi desenhado com “*esmero*”, cuidado, requinte, e a protagonista ganha um nome *social*, *figurado*, já que não é o seu (o de batismo é Maria da Glória), ligado ao desempenho de uma função, um papel na comunidade, relacionado à sua dubiedade e capacidade encantatória de sedução, considerando-se que “o nome [...] é escolhido segundo uma certa adequação àquele que é nomeado, para exprimir aquilo que lhe é próprio enquanto indivíduo, aquilo que não é comum a toda a espécie” (MACHADO, 2013, p. 114). Nesse sentido, os nomes sobrepostos – Lúcia para Paulo, Lucíola para G.M e os demais leitores já apontariam as muitas camadas significativas que a protagonista apresenta: mulher, “atriz”, texto –, afastando-a de um simples tipo e a enquadrando, de maneira bastante apropriada ao *perfil*, incaptável em seu todo e, por isso, em contínua construção.

É curioso perceber que se os nomes de Maria da Glória carregam consigo a ideia de grandiloquência, do brilho ofuscante, da sobreposição e manutenção de máscaras que conferem mistério, singularização e não fechamento interpretativo em relação à protagonista, a escolha do nome Paulo remeteria à simplicidade e a uma contínua desconstrução. Se Lúcia lembra luz ou aquela que tem luz, é iluminada e, por esta razão, não apreensível em sua totalidade, Paulo¹⁰⁵ significa “pouco”, “pequeno” retomando o domínio do terreno, do palpável em oposição ao místico, celeste que o instigará, completando suas lacunas.

Recorde-se que na Bíblia (Atos 9, 1-30) Saulo de Tarso, cujo primeiro nome significa “aquele que foi muito desejado”, profundo conhecedor das escrituras sagradas, da lei em voga e perseguidor dos cristãos, converte-se e se torna *Paulo*, depois de ser confrontado e, literalmente, derrubado pela “luz resplandecente” (At 9, 3) de Cristo e a clareza da Verdade e renovação que ela representa. Estas, entretanto, não mais lhe surgem como algo pronto, facilmente dedutível, mas se revelam por meio de um *questionamento* que o desestabiliza: “Saulo, Saulo, por que me persegues?” (At 9, 4). Descobrimo-nos, assim, ínfimo ante um novo conhecimento e iluminação tão vastos e contundentes, o futuro apóstolo se deixa moldar e

¹⁰⁴ Os termos *teatralidade* e *teatralização* foram tomados de empréstimo de Muecke (1995, p. 89) e são empregados no sentido de aproveitamento de recursos provenientes do universo teatral/dramático dentro do texto romanesco, como também dizem respeito à atmosfera de encenação e artificialidade que o emprego desses meios confere a determinadas situações inseridas na dinâmica romanesca.

¹⁰⁵ As informações sobre os nomes próprios foram feitas a partir da consulta ao *Dicionário de Nomes*, de Alfredo Scottini (1999).

assume sua condição de aprendiz, a começar pela forma como passa a ser chamado: “Paulo, servo de Jesus Cristo, *escolhido* para ser apóstolo” (Rom 1,1); “[...] eu sou o *menor* dos apóstolos, e não sou digno de ser chamado apóstolo, porque persegui a igreja de Deus (I Cor 15, 9).

A leitura do primeiro dos três *Perfis* demonstra que há um pouco dessa dinâmica na personagem masculina homônima à figura do texto bíblico: Paulo se apoia em noções consagradas para compreender os fatos, mas essas são questionadas pela multiplicidade presente na tríade Lúcia/ Maria da Glória e Lucíola, repleta de novas “luzes” que ele não consegue absorver segundo seus padrões simplificados. Dessa forma, analogamente a Saulo, de homem detentor de saberes (estudante, advogado, futuro gestor de um lar), passa a ser questionado e lapidado, revelando-se “pequeno”, ante os horizontes interpretativos que a mulher amada lhe oferece, num caminho tortuoso, de contínuas “quedas”, que mescla referências ao cristianismo e aos impulsos humanos mais primários. Logo, o nome de Paulo também não parece escolhido irrefletidamente: ele leva a cortesã à simplicidade primeira de *Maria da Glória*, por sua vez, ela lhe apresenta a um universo complexo que ora desconstroio, ora amplia os seus saberes. No duplo Paulo/ Lúcia, é possível ler o jogo entre espelho e imagem, ambos crescem em Formação Especular.

O nome *Lucíola*, que evoca o título do romance, bem como as demais escolhas designativas, pode comunicar mais do que o aparentemente posto. Atente-se, portanto, que no espaço da mimesis nada só e meramente informativo, mas apresenta chaves de significação interligadas e dispostas segundo um trabalho consciente e motivado.

G.M. afirma que o substantivo próprio Lúcia, lhe recordou o inseto *luciole* (do qual se origina *Lucíola*), termo francês que, de acordo com o dicionário dessa língua designa “um inseto pertencente à família dos besouros que tem a particularidade de emitir luz com seu abdome”¹⁰⁶. Ora, anteriormente postulou-se que o nome da protagonista tem uma conotação social, então, porque uma referência ao mundo natural na composição de uma figura que foi levada a atuar, silenciar sua essência, e assumir uma máscara?

O aparente paradoxo é o primeiro indício das tensões e dualidades que estruturam a narrativa e a protagonista, gerando uma busca por um equilíbrio harmônico, a partir da qual se terá acesso às formações de Paulo e Lúcia: “*Lucíola* é o lamprino noturno que brilha de uma

¹⁰⁶Tradução nossa do verbete *Luciole* (nom féminin sens 1, zoologie): “Insecte appartenant à la famille des coléoptères qui a la particularité d’émettre de la lumière avec son abdomen”. Texto disponível em: <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/luciole/>.

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?"

Após a definição do título, dúbio por si só, uma vez que está ligado ao seu correlato advindo da natureza, – a um animal que brilha, embora esteja na treva e beirando águas estagnadas e imundas –, aprofunda-se a imagem contraditória por meio de dois extremos, “o *abismo* da perdição” (conspuração do corpo, inferno) e a “pureza d'alma”(valorização da integridade anímica, céu).

Entretanto, se no início do período há uma oração afirmativa, traduzindo o acerto quanto à escolha do título, a segunda oração é interrogativa, parecendo, concomitantemente, questionar os parâmetros e conhecimentos do interlocutor, Paulo, e solicitar a intervenção do leitor sobre um texto que não traz conclusões definitivas, mas uma série de possibilidades interpretativas, visto que é um *perfil*, construído a partir da subjetividade do narrador (presente nas cartas) e não uma representação totalizante, com pretensões a uma objetividade estrita e pura. Portanto, a presença da interrogação poderia ser lida como uma via de acesso indireto ao perfil, indicativo de perguntas que permearão o processo formativo do leitor: quem é esta mulher? Que livro é este? Para onde irá enquanto leitura?

Assim, já no prólogo, são sugeridos os extremos tensionais, responsáveis pela formação dos protagonistas e do leitor, dada a natureza mimética de sua construção, organização e apresentação:

- Natureza x Sociedade;
- Oralidade x Escrita;
- Público x Privado;
- Clássico/ modelar x Romântico;
- Romantismo inicial (basilar) x Romantismo renovado;
- Narrativa pouco circulante, de caráter íntimo (cartas) x Texto questionador quanto ao processo composicional (produção literária).

Desse modo, um exame sobre *Ao Autor* aponta a presença de várias imagens contrastantes: luz/ trevas; perdição/ pureza; vestal/ musa cristã; pó (terra)/céu; pecado/virtude; Olimpo/ Paraíso. Perceba-se que dentre esses termos duais, é possível localizar referências à Antiguidade Clássica e à Era Cristã. Segundo Hugo (1977, p. 18), na primeira há uma unidade na qual “tudo é simples, tudo é épico. A poesia é religião, a religião é lei [...]; [existe] uma espécie de solene gravidade”. Em contrapartida, a segunda, na qual se insere a modernidade, é

marcada pelo “gênio da melancolia e da meditação, o demônio da análise e da controvérsia” (HUGO, 1977, p. 25).

G.M. apresenta os contrários, relacionando a personagem à luminosidade, à inocência, à luz e a Críandade (Lúcia/ Lúifer) ainda que o leitor possa identificar na personagem os outros traços apontados: “[...] verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha de figueira, símbolos do Pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre”.

Logo, situa-se o texto na modernidade e, pela presença de várias vozes que o compõem, tanto clássicas quanto contemporâneas à sua época de escrita, pode-se dizer que ele não é um objeto pronto, definitivo, concluído, mas está aberto a interpretações que podem complementar ou refutar análises anteriores, pois

o romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está acabado [...]. Por isso quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem o seu caráter acabado (BAKHTIN, 1988, p. 428).

Nesse sentido, o conteúdo do prólogo parece sugerir que o romance *Lucíola* apresenta uma nova luz sobre antigas fontes. É uma narrativa que traz em si referências a períodos clássicos– “vestal”, “quadros de mitologia” –, ou pertencentes à literatura romântica consagrada, modelar: a presença de trevas e charcos podem vir a lembrar a atmosfera sombria presente em alguns textos canônicos, como por exemplo, os de Walter Scott (1771-1832) ou mesmo de *O morro dos ventos uivantes* (1848) de Emily Brontë (1818-1848).¹⁰⁷ Contudo, não se trata de uma simples citação, mas de um aproveitamento crítico, de uma renovação de fontes dentro do romance, fazendo com que a personagem-título seja um híbrido de referências novas e antigas: a musa cristã, de alma entristecida, que também é bacante; a

¹⁰⁷ Em *A noiva de Lammermor* (1819), o narrador criado por Walter Scott descreve duas das propriedades da família Ravenswood da seguinte forma: “*En un montañoso desfiladero, que va elevándose y estrechándose desde las fértiles llanuras de East Lothian, levantábase en tiempos pasados un espacioso castillo, del cual sólo quedan ruinas [...], el último propietario del castillo de Ravenswood se vio forzado a abandonar la antigua mansión familiar y trasladarse a una torre solitaria y batida por las olas – situada en la lúgubre playa [...] –, frente al tempestuoso mar del Norte. Su nueva residencia estaba rodeada por una agreste tierra de pastos, resto de su propiedad*” (SCOTT, 2008, p. 17).

Por seu turno, em *O morro dos ventos uivantes*, os domínios de Heathcliff assim se apresentam ao leitor: “*Wuthering Heights é o nome da residência do Sr. Heathcliff. ‘Wuthering’ é um provincianismo que descreve o tumulto atmosférico a que este local está sujeito em época de tempestades. E, com efeito, ali em cima deve haver em qualquer tempo, ventilação pura e salubre. Pode-se fazer ideia da força do vento norte naquelas alturas pela curvatura excessiva dos poucos e raquíticos abetos no fundo da casa e por uma fila de magros espinheiros de ramos estirados para um lado só, como se implorassem uma esmola do sol. Felizmente o arquiteto, prevendo as ventanias, fizera obra segura: as janelas estreitas ficavam profundamente enterradas na parede e os cantos eram protegidos por amplos cunhais de pedra.*

[...] *Ontem, a tarde iniciou-se nebulosa e fria. Eu antes quisera ficar junto ao fogo, no meu escritório, em vez de sair patinhando na lama e tropeçando nas urzes, a caminho de Wuthering Heights [...]. Naquele morro nu, a terra endurecera sob uma geada negra e o vento me fazia tiritar dos pés à cabeça*” (BRONTË, 2010, p.10-11, 16).

mulher sedutora, com traços virginais, apresentada ao público não num ambiente distante e lúgubre, mas na efervescente sociedade fluminense.

Prova disso é que a própria escolha titular apresenta diversas camadas significativas interligadas, sem apontar para uma única direção: *Lucíola* sinaliza a mudança de código, da carta ao literário; os elementos naturais, postos entre luz e trevas; o nome social, as máscaras e papéis da protagonista, Lúcia, cortesã; e o ideal almejado por ela: voltar a ser somente Maria da Glória. No âmbito do prólogo, a renovação e mobilidade se presentificam por meio de remissões à protagonista: “perdição” e “pureza d’alma” fazem parte do mesmo corpo; imagem e verdade são colocadas juntas, como num espelho, ainda que no plano do questionamento: “Não será a imagem verdadeira da mulher?”.

Existiria tal verdade ou a imagem é parte de um “espetáculo”, uma máscara, um objeto construído a partir dos pontos de vista de outrem (Paulo, G.M., leitores)? A multidimensionalidade do título já indicaria esta possibilidade, apontando para a riqueza composicional da obra como um todo. Por conseguinte, a arquitetura do texto que antecede a narrativa demonstra que, no domínio do romanesco, não há verdades cerradas, absolutas e acabadas como, por exemplo, na epopeia¹⁰⁸ e, além disso, o cruzamento de remissões ao atual e o antigo, faz com que o leitor, acompanhando o percurso formativo das personagens também passe por um processo de formação, podendo buscar e ler as referências citadas no romance, aprendendo, ampliando seus horizontes interpretativos.

É, aliás, sobre a recepção, os leitores, que se dirige a temática do segundo quadro do prólogo. Depois de falar sobre o título, entra-se na questão da leitura, através de um parágrafo composto por uma única oração: “Deixem que raivem os moralistas”. É sabido que dentro do cânon alencariano existe um texto com a temática próxima à *Lucíola – As asas de um Anjo* –, duramente criticado na época tanto por questões morais quanto composicionais (discussão citada no capítulo anterior); na *Advertência e Prólogo da 1ª. Edição* Alencar responde diretamente às principais críticas.

Em *Ao Autor*, a resposta é indireta, mimetizam-se as possíveis recepções do material escrito, de modo que o termo *moralistas* não parece se referir somente à quebra e/ou

¹⁰⁸ Atente-se, por exemplo, para o início da *Ilíada*, de Homero (2010, p. 45). Há um caráter de acabamento e de grandiosidade, pertencentes a um passado distante, concluído e modelar (pertinentemente, os verbos que compõem os versos abaixo estão no imperativo afirmativo e no pretérito perfeito, indicandou tempo fechado):
 “Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles
 A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos,
 Verdes no Orco lançou mil fortes almas,
 Corpos de heróis a cães e abutres pasto:
 Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem
 O de homens chefe e o Mirmidon divino..”

questionamento de condutas morais apreciadas pela sociedade, mas pode remeter também a uma corrente de leitura e crítica tradicional, que espera, no romance, a repetição de modelos consagrados (principalmente franceses e lusitanos), no que tange à gramática, à prosódia e à construção das personagens: “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*”.

Contrário a essa linha de pensamento, de certo modo engessada, Alencar, com a habilidade persuasiva própria da escrita de seus textos, coloca num mesmo plano, como elementos constituintes da narrativa e da protagonista, Classicismo e Romantismo; Paganismo e Cristianismo, antigo e moderno; essência e aparência, evidenciando a dinamicidade e inconclusividade de sua obra. Cabe ressaltar que os primeiros elementos dos pares opostos (*vestal*, *pó*, *roupagem*) apontam para o corpo, o terreno, o mundo do capital, para o papel social, opressor e teatralizado que Lúcia desempenha; por seu turno, os vocábulos do segundo grupo (*cristã*, *céu*, *virtude*, esta uma grandeza isolada pelos dois pontos) indicam o cerne, a harmonia e o grau de perfectibilidade almejados pela protagonista.

Diante de uma possível incompreensão quanto à forma como o trabalho mimético está posto, há uma irônica referência ao público leitor; uma crítica à estreiteza no olhar deste (que precisaria ler mais e com maior atenção), que enxergaria apenas a superfície do escrito; e a apresentação de uma rede de referências bastante conhecidas pelo público, que, como já foi visto, se lidas para além dos primeiros sentidos – da significação conotativa dos termos – revelarão muito mais do que aparentam, uma vez que as imagens apresentadas vão além de uma fotografia ou de simples retomadas ao pecado, à culpa e à punição: “[...] Demais, se o livro cair nas mãos de alguma das poucas mulheres que leem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha da figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre”.

A narrativa se organizaria, pois, a partir da presença dos pólos tensionais, aparentemente confusos, cuja complexidade estaria distante dos padrões aos quais leitores (e leitoras) da época teriam acesso. No momento em que se aponta, lado a lado, essa rede de referências que são aparentemente díspares, parece-se querer instigar o leitor a sair de sua zona de conforto, da posição das respostas prontas, que o faz “satisfeito de si” (BANDEIRA, 2003, p. 230), para levá-lo ao “desespero” do questionamento de seus conhecimentos prévios. Logo, sob a aprendizagem de Paulo e Lúcia desnudam-se aspectos composicionais do texto e, a partir dos lances da trama e da urdidura, os receptores poderão ampliar sua gama de saberes.

4.4 A formação de Paulo: Rumo à autoria

Após o prólogo, sabe-se que a protagonista da narrativa é uma personagem feminina, cuja natureza é tão complexa e misteriosa, que levou a personagem masculina a lançar mão da escrita a fim de construir sentidos acerca de tudo que vivenciou. Primeiramente, sinaliza-se essa produção através de cartas, materiais geralmente marcados pelo caráter íntimo, privado; por uma linguagem que traz em si traços de oralidade e que, no caso do romance, surgiram a partir da necessidade de resposta a uma conversa sobre um tema nevrálgico – a prostituição: “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”(ALENCAR, 1959s, p. 311).

Paulo, narrador- personagem de *Lucíola* dispõe, pois, de um tema que não só conhece, mas que *o afetou*, e de uma necessidade de comunicar, responder à sua interlocutora – mulher de “tato sutil e esquisito [...] para julgar uma questão de sentimento” (ALENCAR, 1959s, p. 311). Eis o cenário perfeito para o desvendamento discreto de dores íntimas, a troca de experiências, o amadurecimento dos sentimentos e a construção dos sentidos. Entretanto, o narrador está fora do círculo familiar, logo, o ambiente de intimidade total é fragilizado por uma terceira instância – a do público:

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 (ALENCAR, 1959s, p. 311).

A figura da moça de 16 anos, “gentil menina”, “flor cândida e suave” aparece como símbolo de uma “pureza celestial idealizada” (TOLSTÓI, 2015 p. 13), sendo vista enquanto modelo feminino socialmente aceito, consagrado e imaculado (vide a adjetivação que mistura referências à natureza e à inocência). Nela se identifica uma provável representação metonímica de uma parcela do público-leitor do romance, uma espécie de plateia em formação para a qual a informalidade e não-linearidade de uma conversa oral, associadas à temática delicada, poderiam gerar constrangimento e não compreensão, tornando a obra pouco aceita.

Note-se, além disso, que embora Paulo levante possibilidades interpretativas, não consegue prever o alcance ou a totalidade dessas, submetendo-as à imprevisibilidade e à

interrogação (*quem sabe?*); daí a preocupação com uma linguagem metafórica, lapidada que atraia os leitores ao texto, ao invés de afastá-los.

Por conseguinte, diante do que é preciso ser dito e da presença de um possível público, há um impasse: como dizer, (in)formar, tentar conscientizar, sem que a avaliação da questão se resume aos estreitos e superficiais limites do julgamento moral? Como fazer com que, contrariamente a visões rasas, a organização do dito seja capaz de ampliar os horizontes de interpretação e leitura, garantindo a perenidade do texto?

No romance, esses questionamentos são mimetizados pelas duas possibilidades composicionais identificadas por Paulo: a oralidade da “palavra viva, rápida e impressionável” ou “a pena calma e refletida” da escrita literária que, utilizando-se de jogos sintáticos, semânticos e simbólicos é capaz de, sem se esgotar em si mesma, provocar reflexões e discussões profícuas, produzidas pelo exercício da leitura.

O registro literário parece, segundo o contexto do personagem, ser mais adequado à complexidade de seu relato, pontuado de “mistérios” a perscrutar, repleto de subjetividade, trazida à tona pela memória/ lembrança/ recordação, mecanismos correlatos, capazes de “acordar emoções” e também produzir ou elucidar sentidos, contribuindo para o amadurecimento, a formação de Paulo, na medida em que “lembrar não é reviver, mas refazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reaparição do feito e do ido, não sua mera repetição” (BOSI, 2003, p. 20).

Dessa forma, no duelo entre oralidade sem critérios (“indecente nudez”) e escrita cuidadosa (“fina educação” envolvendo as ideias), o narrador escolhe comunicar com artisticidade, a partir de um trabalho produtivo de/com a linguagem, no qual seleciona e combina elementos, formando um conjunto harmônico, que embora possa apresentar contornos pouco aprazíveis, endurecidos e difíceis, seja verossímil e convincente aos olhos do leitor, devido à forma como foi arquitetado¹⁰⁹:

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

¹⁰⁹ Perceba-se que a consideração de Paulo sobre a escrita, concomitantemente carregada de camadas significativas, elegante, bela, mas também incisiva, retoma um posicionamento de Alencar sobre a composição do texto literário (apontado no capítulo anterior): “*Se disseram que alguma vez copiam-se da natureza e da vida cenas repulsivas, que a decência, o gosto e a delicadeza não toleram, concordo. Mas ai o defeito não está na literatura, e sim no literato; não é a arte que renega o belo; é o artista que não soube dar ao quadro esses toques divinos que doiram as trevas mais espessas da corrupção e da miséria*” (ALENCAR, 1959c, p. 922). É possível, ainda, relacionar a opção pelo registro literário, presente no primeiro capítulo de *Lucíola* ao posicionamento aristotélico, segundo o qual “[...] das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres” (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1997, p. 22).

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 (ALENCAR, 1959s, p. 311).

A leitura dos seis parágrafos que compõem o primeiro capítulo de *Lucíola* parece evidenciar que este é um complemento do prólogo, uma vez que, se no texto antecedente há a exposição dos procedimentos técnicos de “edição” do material literário, além das possíveis significações que uma primeira leitura provocou, no subsequente, existem informações acerca do estabelecimento do registro de escritura; da voz narradora – composta por um misto oralidade, escrita e memória –, e das personagens protagonistas: homem afetado pela ausência de respostas definitivas, por isso, incompleto; e mulher multidimensional, pouco compreensível em sua totalidade.

Do amálgama entre todos esses elementos, complexos, inconclusos, nasce uma narrativa rica em nuances, inacabada, aberta a descobertas. O próprio Paulo evidencia essas características: ante a impotência de abranger as particularidades de seu mundo, das figuras e situações nele contidas, sinaliza a inconclusividade, adotando a dinâmica mimética para ressignificar o que é e o que viu. Opta, assim, por *construir uma imagem*, a partir dos retalhos subjetivos e memorialísticos a que tem acesso; depois de explanar as suas escolhas estéticas, classifica-a:

Escrevi essas páginas que lhe envio, às quais a senhora dará um título e o destino que merecerem. É um *perfil de mulher* apenas esboçado.
[...] De resto, a senhora sabe que não é possível pintar sem que a luz projete claros e escuros. As sombras do meu quadro se esfumam traços carregados, contrastam debuxando o relevo colorido de límpidos contornos (ALENCAR, 1959s, p. 311-312).

É possível perceber, já no início de *Lucíola*, sinais da Formação Especular: Lúcia aparece na narrativa gestada, a princípio, a partir da voz e do olhar de Paulo, ele *escreveu* as páginas. Através do amor entre ambos, ela alcançará seu desejo de harmonia. O narrador amadurece, social e intimamente, devido à existência da jovem, que o impulsionou a esboçar um *perfil de mulher*, delineamento marcado pelo confronto entre os “Paulos” que existiam, antes e depois de Lúcia, e associado ao sofrimento, na medida em que “narrar é também sofrer quando aquele que registra a narrativa não opera a *ruptura* entre sujeito e objeto” (BARBOSA, 2003, p. 13, grifo nosso).

Logo, não existe ruptura, independência entre os componentes do par, mas um movimento de complementação, que dinamiza o romance, ao qual os leitores, participantes

ativos, têm acesso: G.M., primeira “leitora” de Paulo, é responsável por *nomear a obra*, difundi-la e apontar possíveis primeiras chaves de interpretação para o material lido¹¹⁰.

A ficcionalização dessa figura aponta para a importância da leitura enquanto mecanismo que garante a perenidade do escrito, como também para o processo de formação daqueles que o leem, tendo em vista que nada na narrativa é simplesmente dado, mas construído, “pintado”, num todo capaz de congregiar expedientes aparentemente antagônicos: um quadro feito de sombras, mas que contém “claros e escuros”; traços carregados e contrastantes capazes de delinear “o relevo e o colorido de límpidos contornos”.

Portanto, a própria combinação de elementos linguísticos aponta para o caráter múltiplo e não definitivo do romance: através dele os leitores poderão, caso atentem e desejem, assim como G.M., perceber o questionamento de padrões, o resgate e a renovação de fontes, tendo a possibilidade de ampliar, desse modo, seu repertório de conhecimentos, de compreensão e fruição do texto literário.

Após o prólogo e o capítulo inicial, que de certa maneira possuem uma atmosfera técnica, por tentarem evidenciar os critérios da composição, os leitores são convidados a, seguindo os passos, a voz e o ponto de vista de Paulo, adentrarem em seu mundo. Às primeiras linhas do segundo capítulo, já é possível conhecer os traços que o constituem: é “um provinciano recém-chegado à corte” (ALENCAR, 1959s, p. 312) (em 1855), há cinco anos estudante em Olinda, buscando, através da viagem ao Rio de Janeiro uma oportunidade de aperfeiçoar os conhecimentos acadêmicos adquiridos e se firmar, pessoal e profissionalmente:

Era bem pobre; mas estava independente, formado, no ardor da mocidade e sem encargos de família. Já tinha a intenção de estabelecer-me aqui; e antes de começar a vida árida e o trabalho sério do homem que visa ao futuro, queria dar um último e esplêndido banquete às extravagâncias da juventude (ALENCAR, 1959s, p. 357).

Perceba-se que a caracterização de Paulo está pautada em uma ideia de fixidez, estabilidade. Embora pobre, é filho de uma família tradicional, retomada por suas lembranças de “[...] minha casa, e das tardes em que passeava assim por aqueles sítios com minha mãe e minha irmã” (ALENCAR, 1959s, p. 322, grifo nosso). Amparado por essa base sólida, ele crê que alcançará muito naturalmente, mediante o exercício da profissão, a posição de homem socialmente aceito que, após o período de “extravagâncias da juventude”, certamente galgará

¹¹⁰ Em *Escabiosa/Sensitiva* (O. C. V 1, 1959, p. 1325), a personagem Paulo, também narrador, reconhece a importância do papel e da leitura de G.M. para a composição da “versão” oficial e final de *Lucíola*: “[...] Foi a senhora quem deu corpo às minhas recordações e tirou-as à luz da sombra em que a saudade as recatara. Foi ainda a senhora que as bafejou com as auras do mundo, que murcham tanta rosa e viçam tanto cardo. Eu fiz uma confidência; a senhora fez o livro”.

o amor mútuo e o seguro *status* de homem respeitável, que poderá vir a constituir família, caso deseje, sendo esta sua meta suprema, *seu desejo de harmonia*, expresso por meio de signos que apontam para a ideia de união perfeita, “mística” entre carne e espírito, aparentemente não afetada por impasses externos:

Não Sou dos felizes, que conservam a *virgindade d'alma*, e levam à *santa comunhão do casamento a pureza e castidade das emoções*. Bem cedo ainda senti murchar a bonina delicado coração; e afoguei a minha ignorância nos gozos rapidamente fruídos e brevemente olvidados.

Há porém na febre dos sentidos *uma união íntima da matéria*, unissonância de desejos e repercussão instantânea do prazer, que opera a *transfusão mística da palavra santa*. O homem e a mulher são a *possessão mútua – uma caro*, a carne única, onde vivem *duas almas que nada vêem*, porque só vêem a si. (ALENCAR, 1959s, p. 351, grifo nosso).

Dentro desse quadro, quase ausente de complexidade, a concepção sentimental, subjetiva e estética do personagem segue a mesma perspectiva linear, que ainda não compreende a mistura de traços (ou a rede de significados ocultos sob eles), mas sim, parece enxergá-los apenas isoladamente: “[...] quando admiro uma mulher bonita, a impressão que ela produz em mim não me deixa ver mais que sua beleza” (ALENCAR, 1959s, p. 325). Nesse sentido, parece pertinente afirmar que as concepções de Paulo a respeito de lar, família, amor e, de certa forma, arte, além de estarem em conformidade com as normas sociais, são orientadas por ideias de estabilidade, idealização, relacionadas a uma atmosfera idílica, isto é, em conformidade com a imagem de “um paraíso perdido, [com] uma suave brisa de idealismo e nostalgia” (MOISÉS, 2005, p. 232).

Tudo muda quando, *ausentando-se da casa paterna* – correlato da província, do sonho, do estreito, do cômodo –, e *viajando a Corte* (ambos, deslocamentos típicos dos *Bildungsromane*), a fim de construir carreira, Paulo entra em contato com a sociedade de uma grande urbe, espaço em que o pacífico e o previsível dão lugar a “cidade descentrada, labiríntica, babélica – da desorientação dos sentidos –, que não se deixa ler” (GOMES, 1994, p. 54); trazendo à tona um ambiente de diversidade e hostilidade, onde, ao invés de vínculos unificados, “diluíram-se as redes de relações”. Dessa forma, a agitação, os interesses e as múltiplas vozes do espaço urbano começarão a colocar em xeque os saberes constituídos pelo jovem:

Poucos dias depois da minha chegada, um amigo e companheiro de infância, o Dr. Sá, levou-me à festa da Glória; uma das poucas festas populares da corte. Conforme o costume, a grande romaria desfilando pela Rua da Lapa e ao longo do cais, serpejava nas faldas do outeiro e apinhava-se em torno da poética ermida, cujo âmbito regurgitava com a multidão do povo.

Era *ave-maria* quando chegamos ao adro; perdida a esperança de romper a mole de gente que murava cada uma das portas da igreja, nos resignamos a gozar da fresca viração que vinha do mar, contemplando o delicioso panorama da baía e admirando ou criticando as devotas que também tinham chegado tarde e pareciam satisfeitas com a exibição de seus adornos.

Enquanto Sá era disputado pelos numerosos amigos e conhecidos, gozava eu da minha tranqüila e independente obscuridade, sentado comodamente sobre a pequena muralha e resolvido a estabelecer ali o meu observatório. Para um provinciano recém-chegado à corte, que melhor festa do que ver passar-lhe pelos olhos, à doce luz da tarde, uma parte da população desta grande cidade, com os seus vários matizes e infinitas gradações?

Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha. (ALENCAR, 1959s, p. 312-313, grifo do autor).

Perceba-se que, ao contrário das estáticas concepções e imagens idílicas desejadas pelo protagonista, a sua inserção dentro do espaço da metrópole é marcada pelo movimento, contraste de cores e matizes: a “poética ermida”, o mar e a baía são postos num mesmo plano que “multidão do povo”, composta por “todas as raças”. É hora da “ave-maria” (18 horas, divisão entre o dia e a noite), ainda é possível ver a claridade solar, mas já “a lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras”. Nesse quadro de duplicidade, entre a urbe e o campo; riqueza e pobreza; entre a agitação e a calma, poética e sentimental (vejam-se as referências às montanhas, “à doce luz da tarde”, o mar, “a grande romaria desfilando”), Paulo vê Lúcia pela primeira vez:

A lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras; descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas sobre o céu azul e estrelado. Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e serena na mimosa aparição (ALENCAR, 1959s, p. 313).

Diante da beleza da desconhecida, Paulo a contempla, isto é, olha-a, interpretando-a. Pelos traços visíveis, a imagem que constroi parece caber em seu ideal que não vê nada além de beleza e poeticidade, potencializadas pelo ambiente no qual os dois se encontram: a lua nasce; a jovem contempla um lindo céu estrelado e com nuvens brancas e tem as vestes cinzentas e melancólicas como o ambiente que observa, elucidando, na descrição romântica, a percepção do sujeito Paulo sobre a natureza, tão pura como a aparência que ele arquiteta acerca da “linda moça” sem nome. A fusão aparentemente perfeita entre o eu e o ambiente

natural, o estático, domínio conhecido, apreciado e desejado pela personagem masculina, imperam na cena – a jovem está parada, contempla o horizonte e o céu imóvel tem estrelas que brilham – de modo que, apesar de afirmar: “Aprendi mais naquela meia hora de observação do que nos cinco anos que acabava de desperdiçar em Olinda com uma prodigalidade verdadeiramente brasileira” (ALENCAR, 1959s, p. 313), essa “aprendizagem” se revela superficial e passageira, já que o que prende a atenção e a desperta o raciocínio do rapaz não é pluralidade da multidão, mas um “quadro” imóvel e idealizado.

Logo, o cruzamento entre o que Paulo vê, acredita e espera, aparentemente lhe demonstra que a moça misteriosa, *a quem ainda não foi dada voz*, encaixa-se perfeitamente ao seu modelo feminino, familiar, uno, idílico e harmônico, revelando-se uma “mimosa aparição”: a moça é jovem, o talhe é elegante, o vestido é cinzento e castanho, coadunando-se com a penumbra noturna; o rosto é “suave, puro e diáfano”. Paulo a avalia, pois, de acordo com os critérios externos por ele conhecidos: a castidade, retomada pelas ideias de pureza, fragilidade e melancolia; e as referências a construções românticas primeiras, ingênuas, modelares, que delineiam figuras femininas frágeis, inocentes e incorruptíveis¹¹¹. Dentro desse viés, situa o esperado e único possível papel da moça na sociedade – “senhora” –:

— Quem é esta senhora? perguntei a Sá.

A resposta foi o sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sociais.

— Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la? . . .

Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade (ALENCAR, 1959s, p. 313).

Sá, amigo de Paulo, tão integrado, às “banalidades sociais”, à dinâmica e as máscaras desse universo, que em nenhum momento da narrativa tem seu primeiro nome mencionado, coloca o protagonista no seio da sociedade superficial, do prazer, do corpo, da aparência, do espetáculo, enquanto expedientes falseados em que o indivíduo está de tal forma imerso numa

¹¹¹ Cita-se como exemplo desses moldes femininos imaculados um trecho, do romance epistolar *Pamela ou a virtude recompensada* (1740), do romancista inglês Samuel Richardson (1689-1761), em que conselhos dos pais da personagem-título lhe são dirigidos:

“[...] a perda da virtude de nossa criança seria uma dor que não suportaríamos, e levaria nossos corpos já cansados ao túmulo de uma vez.

Se, portanto, ama-nos, se você deseja a benção de Deus e sua própria felicidade futura, nós queremos que mantenha sua guarda, e, se achar que alguma ameaça esteja sendo feita contra sua virtude, tenha certeza de deixar tudo para trás e vir até nós; porque preferimos vê-la coberta em trapos, e até acompanhá-la ao túmulo, do que ouvir que uma filha nossa prefira todas as comodidades do mundo à sua virtude” (RICHARDSON, 2016, p. 9).

“representação” que é capaz de carregar em si mesmo, de maneira que lhe parece bastante natural, a força do papel que representa.

Nesse sentido, Sá funciona como uma espécie de anti-mentor de Paulo. Reconhecendo a Corte como um mundo de prazeres e devassidão ou “um país onde se envelhece depressa” (ALENCAR, 1959s, p. 365) e, além disso, compreendendo Lúcia somente de acordo com os estereótipos do espetáculo – ganância, luxúria, abjeção e satisfação de desejos –, orienta o amigo em direção às impressões superficiais, ao caminho inverso de uma aprendizagem mais complexa, rumo à harmonia buscada.

À guisa de exemplo, observe-se nos trechos abaixo que os posicionamentos de Sá são contrários às crenças do protagonista e leem a jovem apenas como uma cortesã, exaltando o corpo e rebaixando o amor, a atmosfera idílica e a natureza ao colocá-los no mesmo nível da mercadoria, esta tida como parte do “espetáculo”, no qual a sensibilidade é substituída por imagens ilusórias, socialmente naturalizadas e aceitas:

[...] Andas no mundo da lua, Paulo. Queres saber como se faz a corte à Lúcia?... Dando-lhe uma pulseira de brilhante, ou abrindo-lhe um crédito no Wallerstein.

— Por que lhe falaste nesse tom? Naturalmente a trataste por senhora como da primeira vez; e lhe fizeste duas ou três barretadas. Essas borboletas são como as outras, Paulo; quando lhes dão asas, voam, e é bem difícil então apanhá-las. O verdadeiro, acredita-me, é deixá-las arrastarem-se pelo chão no estado de larvas. A Lúcia é a mais alegre companheira que pode haver para uma noite, ou mesmo alguns dias de extravagância.

[...] — Com Lúcia, já se sabe! Ainda estás muito atrasado, Paulo. Tens o amor no meio de uma claridade esplêndida, em volta de uma mesa bem servida, sobre macios tapetes; e preferes o amor bucólico ao relento e sobre a relva!.. (ALENCAR, 1959s, p. 323, 364).

Ademais, também parece cabível destacar dois elementos de modificação e sofisticação de *Lucíola* em relação ao texto antecedente *As asas de um Anjo*: enquanto neste o desenvolvimento de Carolina, tão sedutora e intrigante quanto Lúcia, é apresentado em ordem cronológica, o romance apresenta a protagonista já no seio do social, sem revelar imediatamente suas origens (dinâmica que aparecerá em *Diva e terá importância considerável em Senhora*). Além, disso a voz de Luís, uma espécie de *raisonneur*¹¹², versado nas dinâmicas sociais, aparece para orientá-la, enquanto a de Sá, extremamente marcada pelas necessidades mundanas, desorienta o protagonista, residindo nessa inversão uma possível crítica ao conhecimento raso, que não equilibra a razão e a emoção:

¹¹² De acordo com Pavis (1999, p. 323), trata-se de uma personagem “que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregada de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão ‘objetiva’ ou ‘autoral’ da situação”.

LUÍS – Todos nós, Carolina, homens ou mulheres, velhos ou moços, todos, sem exceção, temos faltas em nossa vida; todos estamos sujeitos a cometer um erro e a praticar uma ação má. Uns, porém, cegam-se ao ponto de não verem o caminho que seguem; outros se arrependem a tempo. Para estes o mal não é senão um exemplo e uma lição: ensina a apreciar a virtude que se desprezou em um momento de desvario. Estes merecem, não só o perdão, porém, muitas vezes a admiração que excita a sua coragem. (ALENCAR, 1959b, p. 251).

[Sá se dirige a Paulo]:

— Sabes que terrível coisa é uma cortesã, quando lhe vem o capricho de apaixonar-se por um homem! Agarra-se a ele como os vermes, que roem o corpo dos pássaros, e não os deixam nem mesmo depois de mortos. Como não tem amor, e não pode ter, como a sua inclinação é apenas uma paixão de cabeça e uma excitação dos sentidos, orgulho de anjo decaído mesclado de sensualidade brutal, não se importa de humilhar seu amante. Ao contrário sente um prazer novo, obrigando-o a sacrificarlhe a honra, a dignidade, o sossego, bens que ela não possui. São seus triunfos. Fá-lo instrumento da vingança ridícula, que todas essas mulheres prosseguem surdamente contra a boa sociedade, porque não as aplaude. O seu ciúme é fome apenas; se o amante tem alguma afeição honesta, ela torna-se confidente de seus amores, encoraja-o, serve-o mesmo, para ter o gosto de mais tarde disputar a presa. Então não há excesso que não cometa. Se for necessário aviltar o homem, ela o fará, à semelhança desses torpes glutões que cospem no prato para que os outros não se animem a tocá-lo (ALENCAR, 1959s, p. 366).

Por conseguinte, afetado pelo olhar de Sá, Paulo, pejorativamente, avalia Lúcia, num contexto de lacunas, ausências daquilo que seria necessário à boa convivência comum, na sociedade do século XIX – um pai, um marido, um irmão, representantes da voz de autoridade e dominação masculina –, inserindo-a numa condição marginal, usuária da “máscara hipócrita do vício”, que dentro da concepção unilateral e linear da personagem é tomada como “verdade”. Por intermédio de Sá, embota-se a perspectiva espiritual e grandiloquente do amor para Paulo (que não mais enxerga traços de suas aspirações na jovem), dando lugar a um desejo de prazer, associado à ideia de espetáculo, atuação, dissimulação:

— Acabemos com isso, Lúcia. Sabes o que me traz à tua casa: se te desagradar 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 a 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. (ALENCAR, 1959s, p. 326, grifo nosso).

Entretanto, mesmo apresentado ao mundo das aparências, ratificado pela própria Lúcia, ao afirmar que “as aparências enganam tantas vezes! Não é verdade?” (ALENCAR, 1959s, p. 315), Paulo é, aos poucos retirado da sua zona de conforto e campo unilateral de visão. O contato com a cortesã devota, a “senhora” e “mulher bonita”, o expõem “a diversas circunstâncias que me tiravam do meu natural”(ALENCAR, 1959s, p. 315), fazendo-o passar por uma trajetória de dúvidas e enganos conscientes (ou não) (outro traço do *Bildungsroman*), levando-o a confrontar concepções que antes pareciam fixas e imutáveis:

Quando me lembrava das palavras que lhe tinha ouvido na Glória, do modo por que Sá a tratara e de outras circunstâncias, como do seu isolamento a par do luxo que ostentava, tudo me parecia claro; mas se me voltava para aquela fisionomia doce e calma, perfumada com uns longes de melancolia; se encontrava o seu olhar límpido e sereno; se via o gesto quase infantil, o sorriso meigo e a atitude singela e modesta, o meu pensamento impregnado de desejos lascivos se depurava de repente, como o ar se depura com as brisas do mar que lavam as exalações da terra (ALENCAR, 1959s, p. 320).

Nesse percurso de interrogação e aprendizagem estamos diante de dois Paulos. O primeiro é narrador do tempo da narrativa, que parece saber sobre Lúcia proporcionalmente ao contar da história:

Era outra mulher.

O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente: tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava.

Os lábios finos e delicados pareciam túmidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes da narina que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra.

A suave fluidez do gesto meigo sucedeu a veemência e a energia dos movimentos. O talhe perdera a ligeira flexão que de ordinário o curvava, como uma haste delicada ao sopro das auras; e agora arqueava enfunando a rija carnação de um colo soberbo, e traíndo as ondulações felinas num espreguiçamento voluptuoso. Às vezes um tremor espasmódico percorria-lhe todo o corpo, e as espáduas se conchegavam como se um frio de gelo a invadira de súbito; mas breve sucedia a reação, e o sangue abrasando-lhe as veias, dava à branca epiderme reflexos de nácar e às formas uma exuberância de seiva e de vida, que realçavam a radiante beleza.

Era uma transfiguração completa.

Enquanto a admirava, a sua mão ágil e sôfrega desfazia ou antes despedaçava os frágeis laços que prendiam-lhe as vestes. A mais leve resistência dobrava-se sobre si mesma como uma cobra, e os dentes de pérola talhavam mais rápidos do que a tesoura o cadarço de seda que lhe opunha obstáculos. Até que o penteador de veludo voou pelos ares, as tranças luxuriosas dos cabelos negros rolaram pelos ombros arrufando ao contato a pele melindrosa, uma nuvem de rendas e cambraias abateu-se a seus pés, e eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz, no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto.

Saí alucinado! (ALENCAR, 1959s, p. 327-328).

A cena que precede a citação acima é a seguinte: ao visitar a casa de Lúcia, Paulo percebe nela modos diferentes do estereótipo de cortesã impudica apresentado por Sá: a moça está mais calma, com gestos mais doces, tentando revelar traços de sua verdadeira personalidade ao rapaz, o que estabeleceria o contato entre almas e a relação especular, determinante para a formação de ambos. Entretanto, como a visão do jovem está contaminada por preconceitos e voltada apenas à satisfação de impulsos sexuais, ele não considera as atitudes de Lúcia dentro de seus padrões de par ideal, mas apenas como um fingimento, uma representação que fere seus brios. Nesse sentido, compreende-se que a busca pelo reconhecimento (e conseqüente aprendizagem), de si e do outro, por vias do corpo provoca

enganos e revela-se infrutífera: “– Não seja injusto! Em que lhe pareço fingida? Já me perguntou alguma coisa que eu lhe negasse? Já recusei a um pedido seu?” (ALENCAR, 1959s, p. 126). Só quando a esfera corporal é silenciada, percebe-se a identificação entre o par.

Jocosos, Paulo deixa claro que não está ali para fazer-lhe a corte, pois “Seria soberanamente ridículo para nós ambos” (ALENCAR, 1959s, p. 327). Diante da exposição humilhante, Lúcia assume a máscara de cortesã: abandona a luz natural, “a doce claridade da lua”, colocando-se no centro do aposento, iluminado artificialmente; todos os signos da mulher-modelo de Paulo, antes mostrados com sincera simplicidade – “o rosto cândido e diáfano”; os “lábios finos e delicados”; “a suave fluidez do gesto”; a “ligeira flexão do talhe” –, cedem espaço a uma gana desenfreada por prazer puramente físico, entrando em cena o corpo encantatório, isto é a incorporação física de elementos do universo teatral, cênico, com o objetivo de seduzir: a luz do aposento é artificial, a “atriz” se despe de um figurino a fim de provocar efeitos em quem a observa.

Enquanto, no primeiro momento, as descrições, compostas por vocábulos com muitas vogais abertas, luminosas (á/é), indicam uma perspectiva de leveza, idealização e sonho, neste, acontece o contrário; há o império de imagens sensuais e de movimentos frenéticos e calculados, com um certo toque sombrio: “toques ardentes”; “fulgor estranho”, “lábios tímidos de desejos que incubavam”; “abismo de sensualidade”; “fogos surdos”; “energia dos movimentos”; “espreguiçamento voluptuoso”.

A representação de um papel sufoca a essência, exposta livremente. Antes havia vida natural, agora, uma dilaceração do corpo, uma espécie de morte imposta; prova disso é que as expressões que designam a mudança, compostas por uma sonoridade fechada, escura, poderiam ser facilmente encaixadas nos campos semânticos do suplício físico e da dor: o talhe “arqueava”, com “ondulações felinas”; o corpo sofria um “tremor espasmódico”, numa mistura de “frio de gelo” e “sangue abrasando-lhe as veias”. A beleza da Lúcia cortesã não mais segue um padrão linear, correto, “clássico”, regular, mas é uma mistura de vermelho e branco, morte e vida que a machuca: “a sua mão ágil e sôfrega *desfazia* ou antes *despedaçava* os frágeis laços que prendiam-lhe as vestes. [...] *dobrava-se sobre si mesma como uma cobra*, e os dentes de pérola *talhavam* mais rápidos do que a tesoura o cadarço de seda que lhe opunha obstáculos” (ALENCAR, 1959s, p. 328, grifo nosso).

A perplexidade de Paulo ante a “outra mulher” faz com que ele sintetize as contradições observadas por meio de uma única oração: “Era uma *transfiguração* completa”. O emprego do substantivo *transfiguração* é interessante: geralmente, ele é associado à

narrativa Bíblica, ao momento, em que numa alta montanha, acompanhado pelos discípulos Pedro, Tiago e João, Jesus “se transfigurou na presença deles: seu rosto brilhou como o sol, suas vestes tornaram-se resplandecentes de brancura” (Evangelho de São Mateus 17, 2). No romance, contudo, o transfigurar aparece subvertido, acrescido de mais um significado, dada a surpresa de Paulo, posto frente a um quadro que foge a todas as suas concepções lineares.

Portanto, embora o corpo de Lúcia desfira luminosidade, assim como o de Cristo, não é somente a perspectiva do espírito que se destaca, mas também, e principalmente, o culto ao corpo: “e eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz, no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto”.

Em busca de um eixo de compreensão para a mulher enigmática, a transfiguração é associada a um expediente terreno, humano, carnal, embora belo e encantador; uma referência antiga e modelar é atualizada e incorporada à Cristandade/ modernidade: Lúcia (cujo nome verdadeiro é *Maria da Glória*) aparece esmagando algo com o pé, assim como, na tradição Católica, a Santíssima Virgem é representada pisando a cabeça da serpente, isto é, negando-se a compactuar com o mal, vencendo as iniquidades. Neste caso, porém “a sultana de ouro”, embora estabeleça pontos de contato com a figura marial – beleza, sofrimento e pureza (dormente) – não aparece como imaculada, mas sim enquanto símbolo do pecado e do desejo; nela, a imagem, que remonta à Antiguidade, “da formosa bacante” macerando as uvas de Corinto ressurgem renovada e mais complexa, já que não está totalmente separada das ideias de pureza e retidão, pois Lúcia também tem essas facetas.

A chave de leitura aqui exposta abrange interpretações em dois níveis. No nível da história, percebe-se que a configuração de Lúcia como ambígua leva Paulo a rever seus eixos de sentido, antes claros e diretos: ao invés de apreender e significar amplamente o observado vivido, o protagonista simplesmente declara: “Saí alucinado”, isto é, fora de si, com as percepções alteradas; este não saber, leva-o, paulatinamente à indagação, à reflexão, ao aprendizado, à formação: “[...] 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...” (ALENCAR, 1959s, p. 330, grifo nosso).

Por sua vez, no nível do enredo, na medida em que a construção da personagem-título se faz através de uma combinação harmônica entre realidades aparentemente díspares, mas altamente motivadas e significativas – essência pura/ representação espetacular; inocência idílica/ fingimento consciente; Cristandade/ Paganismo; Antiguidade/ modernidade – , revela-

se, na urdidura textual, a complexidade da escrita, capaz de recorrer à diversas fontes para comunicar. Os leitores são postos, portanto, diante de um clássico, ou em outros termos, de um livro não acabado, “que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2009, p. 18); isso significa que eles se confrontam com um escrito do qual podem ser participantes ativos, pois, aprendendo, sendo formados com/ por ele, são capazes de lhe atribuir sentidos:

Conto-lhe estes fatos, como se escrevesse no dia em que eles sucederam, ignorando o seu futuro; entretanto, talvez que, apesar disto, compreenda as palavras equívocas e as causas ocultas que naquela ocasião resistiram à minha perspicácia. Mas a senhora lê e eu vivia; no livro da vida não se volta, quando se quer, a página já lida, para melhor entendê-la; nem pode-se fazer a pausa necessária à reflexão. Os acontecimentos nos tomam e nos arrebatam às vezes tão rapidamente que nem deixam volver um olhar ao caminho percorrido (ALENCAR, 1959s, p. 329, grifo nosso, S).

O olhar sobre o enredo dá acesso ao segundo Paulo: o revisor do tempo na narração, experimentador e construtor da escrita que incapaz de abranger a complexidade do que desnuda por meio das palavras, repletas de equívocos e “causas ocultas”, revela-a ao leitor, problematizando sobre a abertura e inconclusividade do texto; o trabalho mimético de/ com a linguagem que o concretiza; o público e a crítica que o recebem. Nos trechos abaixo, por exemplo, o narrador, valendo-se do significado das reticências, discorre sobre a necessidade de silenciamento de algumas partes do livro, segundo três perspectivas – a do autor, dos leitores e da crítica –; para o primeiro, a presença ou ausência das omissões estaria ligada à seleção e combinação de elementos necessários à produção textual; para o segundo, poderia estar relacionada à interpretação e/ou ao aguçamento da curiosidade; finalmente, no terceiro caso, reticências serviriam como um instrumento de controle e censura:

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 ai justamente está o meu embaraço, porque há episódios[...] , que eu desejava bem poder deixar nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro.

[...] A minha história é imoral; portanto não admite reticências; mas tenho um desvanecimento, pouco modesto, confesso. Caso a senhora cometesse a indiscrição de ler estas páginas a alguma menina inocente, talvez chegassem ao fim sem uma única pergunta...

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 (ALENCAR, 1959s, p.345-346).

Atente-se, além disso, para o fato que os posicionamentos acerca do leitor e da crítica se coadunam com uma das faces da produção e recepção literárias brasileira da época, discutidas por Alencar nos textos teóricos e jornalísticos, em que alguns legentes, comuns ou especializados, apenas enxergariam as camadas superficiais do escrito e/ou as condutas morais por ele reproduzidas e defendidas, repelindo-o, ademais, ou por parecerem meras cópias de obras estrangeiras ou por abordarem temas constrangedores, apesar de famosos livros de outros países, já tocarem em temáticas semelhantes e, apesar disso, serem considerados como consagrados e modelares. Sob o processo de formação dos protagonistas, pode ser lida – presente, diluída e disfarçada na voz narrativa –, uma reflexão e uma reivindicação quanto à valorização e autonomia da literatura nacional, capaz de problematizar temas *universais*, usando expedientes e cores locais.

No que tange à construção de Lúcia, pode-se afirmar que a personagem – não uma mera cópia, mas arquitetada de acordo com uma combinação estratégica de referências –, não parece servir apenas como exemplo da possível riqueza de nuances do texto literário, mas inscreve no seu próprio ser esses traços complexos, na medida em que não é uma ou outra, mas pode ser uma e outra, de acordo com a necessidade e o olhar do observador. Paulo a vê como um espelho de seus desejos e modelos internalizados (a castidade e a inacessibilidade), mas ela apresenta-lhe uma imagem contrária, ainda que próxima do objetivo e do objeto por ele perseguido, por não ser unidimensional, mas uma mistura de pureza e luxúria:

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 a 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.

Não fui eu que possuí essa mulher; e sim ela que me possuiu todo, e tanto, que não me resta daquela noite mais do que uma longa sensação de imenso deleite, na qual me sentia afogar num mar de volúpia.

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 fronte.

Incompreensível mulher! (ALENCAR, 1959s, p. 345,356).

Nesse movimento de contrastes, binarismos, entre ser e parecer; público e privado; máscara e rosto; corpo e alma; essência e aparência; sociedade e natureza, as personagens se complementam, como espelho e imagem, formando uma a outra, pois um componente do par tem o que o outro precisa, isto é, Lúcia conduz Paulo a uma complexidade de sentimentos,

posicionamentos e escrita, antes pouco desenvolvida, revelando-se como narrativa a ser interpretada, construída. O jovem, aprendendo a encarar as complexidades e a amar com pureza e sinceridade, impulsiona a protagonista a buscar e revelar o seu eu, oculto pelas máscaras.

Com dificuldades de ordenar e entender os antagonismos que constituem a “incompreensível mulher”, o narrador põe-se a descrever minuciosa e explicativamente, as nuances de seu comportamento, por meio de períodos complexos, em que há a repetição do verbo ser e uma tentativa de definição precisa dos substantivos usados para designar a jovem: *serpente*, *vertigem*, *melancolia* (precedidos pelo relativo que). Apesar do esforço, algo parece escapar e, por isso, atrair o rapaz, que declara: “Não fui eu que possuí essa mulher; e sim ela que me possuiu de todo”. Tal é a ausência de apreensão total, que até mesmo os fatos vividos não são colocados no campo da concretude, mas das sensações.

Por sua vez, Paulo, depois de experimentar o complexo, torna-se *autor*, pois é visto pela moça, como a oportunidade concreta de se reescrever, reconstruir-se, alcançar um estado perfeito de harmonia. Em outras palavras, por meio do amar com a alma – uma versão espiritual da “carne única”, almejada pelo rapaz –, Lúcia espera se redimir dos pecados, silenciar o corpo, a máscara, o falseado, o cênico, voltando a ser íntegra, una, associada à natureza e à atmosfera idílica e infantil, realidades das quais a necessidade de se prostituir a retirara bruscamente:

— Paulo! Paulo... Tu bem sabes que com esta palavra me farias cometer crimes, se crimes fossem necessários para te provar que eu só vivo da vida que me dás, e me podes tirar com um sopro. Não sou eu criatura tua? Não renasci pela luz que derramaste em minha alma? Não és meu senhor, meu artista, meu pai e meu criador? [...]— Tu podes me fazer voltar à treva de que me arrancaste; podes estancar as fontes de minha existência que manam de tua alma; e não me hás de ouvir uma só queixa. A dor, como a alegria, serão sempre benditas, porque virão de ti. Mas, Paulo, a súplica do humilde não ofende. Deus a permite e exalça. Não me retires a graça e a bênção que me deste! Salva-me, Paulo! Salva-me de ti. Salva-me de mim mesma!... (ALENCAR, 1959s, p. 450).

É válido ressaltar que quando Lúcia alcança esse patamar de idealização, associada ao Romantismo inicial, modelar¹¹³, morre fisicamente, Paulo, por sua vez, chega à maturidade, sente-se preparado para assumir um papel na sociedade: “[...] Há seis anos que ela me deixou, mas eu recebi a sua alma [...]. Cumprí a vontade de minha Lúcia; tenho servido de pai a essa menina [Ana, irmã de Lúcia]” (ALENCAR, 1959s, p. 458). A morte da moça é simbólica e

¹¹³ Uma análise sobre o percurso formativo de Lúcia será apresentada na sessão seguinte.

assinala a instância da construção narrativa: a protagonista volta à origem, à suprema beleza e idealização, torna-se acabada¹¹⁴.

Não mais cabendo num contexto de movimento, efervescências, questionamento e máscaras, falece, e a ausência de uma compreensão total sobre sua natureza, faz com que Paulo a torne uma narrativa, que desnuda o complexo, antes confuso, um escrito marcado pelo múltiplo, pelo *e*, não o *ou*; pela soma de referências, novas e antigas que são lembradas e costuradas, num todo permeável a interpretações. Cabe ressaltar que o próprio Paulo assinala que não detém o controle sobre as chaves de compreensão dos fatos narrados, situando-os entre a realidade e o sonho, transfere a responsabilidade de um complemento de sentido à G.M, sua leitora, entregando-lhe algo concreto, fios de cabelo de Lúcia, como uma forma de ratificar o escrito e, talvez, sugerir as significações que lhe escaparam:

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 (ALENCAR, 1959s, p. 458, grifo nosso).

A leitura global de *Lucíola* dá a perceber que as colocações de Paulo para designar a mulher desejada e tentar compreendê-la, na maioria das vezes, fazem referência a algum tipo de escrita modelar, exemplar (como a narrativa bíblica), como foi demonstrado na remissão à transfiguração, ou de uma estética *Clássica*, marcada pelas ideias de simetria e regularidade, seja parte da Antiguidade Clássica ou pertencente ao Classicismo de maneira geral. São citados exemplos, a saber: Bacante (termo relacionado ao deus grego Baco); Vésper (Vênus); Horácio e Ovídio; Adônis; Pafos; Sardanapalo (antigo, lendário e devasso rei da Síria, de acordo com tradições clássicas); José (personagem bíblica do Antigo Testamento); Safo; Lesbos (ilha grega); Lúcifer; Serpente; Erasmo de Roterdã; Rafael e Ticiano; virgens gregas; Catão; Fábula do Leão e do Mosquito (de autoria atribuída à Esopo); Epicuro; Virgílio; Teócrito e *A divina comédia* (de Dante Alighieri).

¹¹⁴ Em *Iracema* também há a presença da morte simbólica: a protagonista, representação da natureza ainda intocada, começa a modificar sua personalidade e se aniquilar ao se envolver com Martim, o estrangeiro, o outro que lhe trouxe sofrimento; da união entre eles, nasce Moacir, símbolo de uma raça híbrida, filho da dor, fruto de uma colonização invasiva e violenta, em que os colonizados perderem ou alterarem sua identidade. Logo, assim como ocorre em *Lucíola*, a morte de Iracema origina algo maior, na medida em que seu apagamento, enquanto natureza e comunidade em estado puro, faria, dentro da perspectiva da lenda, surgir um povo múltiplo, que só se originou devido ao contato entre culturas distintas.

É importante destacar que a maioria delas aparece em situações de grande conflito, como por exemplo, cenas em que Lúcia é obrigada a assumir o papel de cortesã, o corpo encantatório, isto é a adotar em seus gestos e palavras uma postura teatralizada. Nesse contexto, imperam os expedientes de mascaramento, sendo essas referências colocadas em contraste com outras, aparentemente inconciliáveis, e questionadas a partir das ações de Lúcia. Buscando reforçar as ideias aqui desenvolvidas, como última análise desta seção, lançar-se-á o olhar sobre algumas das cenas que compõem a festa de Sá, onde ocorre a maior exposição da “sultana de ouro”. Perceba-se que Paulo é exposto a imagens e situações complexas que fogem de suas concepções lineares, por isso, buscando o máximo de precisão possível, utiliza referências a alguns aspectos de períodos Clássicos em suas digressões e descrições:

A sua casa de moço solteiro estava para isso admiravelmente situada entre jardins, no centro de uma chácara ensombrada por casuarinas e laranjeiras.

[...] A sala não é grande, mas espaçosa; cobre as paredes um papel aveludado de sombrio escarlate, sobre o qual destacam entre espelhos duas ordens de quadros representando os mistérios de *Lesbos*. Deve fazer idéia da energia e aparente vitalidade com que as linhas e colorido dos contornos se debuxavam no fundo rubro, ao trêmulo da claridade deslumbrante do gás.

[...] Os aparadores de mármore cobertos de flores, frutos e gelados, e os bufetes carregados de iguarias e vinhos, eram suspensos à parede. Não pousava o pé de um móvel na orla aveludada que cercava a mesa, e parecia abrir os braços ao homem ébrio de vinho ou de amor, convidando-o a espojar-se na macia alcatifa, como um jovem poldro nas cálidas areias da várzea natal (ALENCAR, 1959s, p. 337, grifo nosso).

Toda a atmosfera onde ocorre esse acontecimento é marcada pela dualidade: a casa mescla elementos da natureza e do universo mercantil, comprado, disposto mecanicamente que, juntos, criam um clima de espetáculo e máscara que “explodem” no escarlate das paredes, tão chamativo quanto as cortinas de um palco; o anteparo rubro não é leve como sugerem as imagens do jardim e das árvores, mas sombrio, projetando uma luminosidade artificial.

A combinação de cores, formas e objetos denotam um ambiente carregado de simulações, onde máscaras se sobrepõem: o papel cobre as paredes; os espelhos não refletem rostos vivos, mas quadros onde são representados “os mistérios de Lesbos”, (referência à Antiguidade Clássica) (ALENCAR, 1959s, p. 340); os aparadores estão cobertos por flores e são suspensos, nada toca o chão, o concreto, mas almeja-se o máximo fingimento, a tal ponto que até mesmo o tapete “parecia abrir os braços ao homem ébrio de vinho ou de amor, convidando-o a *espojar-se* como um *jovem poldro*” (ALENCAR, 1959s, p. 340, grifo nosso).

Nesse espaço a liberdade de ações é constantemente evidenciada e associada, pelo narrador, às orgias da Antiguidade Clássica, há “estouros báquicos” e “canções eróticas”, entretanto, sob essa luminosidade falsa, embora deslumbrante, pode-se ler o caráter opressor da representação de papéis na sociedade capitalista. Sá, o proprietário, é apresentado como uma “alma *obcecada* pelo trabalho, *irritada* pelas migalhas de prazer” (ALENCAR, 1959s, p. 337), que, para fugir ao tédio e cansaço oferece lautos banquetes nos quais tudo se permite. Logo, a liberdade não é posta ao lado da satisfação do intelecto e do espírito, mas sim da embriaguez e da busca pelo prazer, tão automáticas, que fazem homens parecerem animais.

Essa conotação falseada, confusa e contraditória, reforçada pela presença de uma “profusão de espelhos, que multiplicava e reproduzia ao infinito, numa confusão fantástica, os menores objetos” e as “mil faces das imagens” (ALENCAR, 1959s, p. 340), repete-se em alguns convidados do jantar; eles não aparecem como homens sérios, mas cômicos, na medida em que assumem um papel inverso ao que realmente são, mostrando-se como uma caricatura, “uma natureza falsificada mecanicamente” (BERGSON, 1993, p. 41):

Já estavam reunidos os convidados: Lúcia, três belas mulheres que eu conhecia de vista, e um senhor de cabelos e barbas brancas, vestido com esmero extremo, mas com alguma excentricidade inglesa; um desses velhos ainda verdes que se esforçam em reconstruir sobre os últimos rescaldos de fogos extintos, com o auxílio de um empertigamento cômico, uma atividade elástica e um fátuo repertório de anedotas galantes, a mocidade fictícia que só a eles próprios ilude.

Sá mo apresentou com estas palavras:

— O Sr. Couto, capitalista.

O sexto convidado era um moço de 17 anos, o Sr. Rochinha, que trazia impressa na tez amarrotada, nas profundas olheiras e na aridez dos lábios, a velhice prematura. Libertino precoce, curvado pela consunção, tinha o orgulho do vício, que estampara nas faces, receando talvez que o insultassem pondo em dúvida os seus brasões de nobreza, conquistados com o copo em punho nalguma tasca imunda. Se fosse pobre, o Sr. Rochinha teria fumaças de poeta byroniano; mas ainda era rico da herança que esbanjava, e portanto não passava de um *moço gasto!* (ALENCAR, 1959s, p. 338).

A mascarada que reina sobre o ambiente se repete em Couto e Rochinha: o primeiro reveste-se de atavios, expressões corporais e linguagem incompatíveis com a sua constituição, persegue a eterna juventude, enquanto o segundo deseja uma maturidade precoce e deslocada. Em ambos, nada é sério ou puro, mas teatralizado; até mesmo a língua e a literatura são rebaixadas e ridicularizadas: a galantaria de Couto é “enrugada” e o ar doentio de Rochinha, associado não a consumação pelo trabalho poético, mas ao amor pelo vício, de maneira que mesmo a figura do “poeta byroniano” é dessacralizada, ao servir de parâmetro para pobreza.

Ante esse quadro de ruína e inversão de sentidos, Paulo, tentando compreender o visto, chama a situação de grotesca e antevê o que pode acontecer. Em ambas as digressões existe,

novamente a referenciação ao mundo antigo: ao grotesco, estilo artístico, surgido a partir da descoberta das grutas, no século XIV, edificações romanas em cujas paredes havia desenhos; à cultura e literatura gregas. Quanto às últimas, o narrador parece querer provocar a curiosidade dos leitores, pois, ao colocá-las junto a orações condicionais, sugere que elas possam suscitar, dentro daquele contexto de modernidade, significados velados e ainda mais constrangedores para os indivíduos ingênuos. Nota-se, então, no texto romântico, um olhar renovado sobre fontes antigas, iniciativa que levaria os receptores a entrarem em contato com os modelos, numa perspectiva distinta:

Sá tinha jeito para escolher os seus convidados. O contraste do vício que apresentavam aqueles dois indivíduos: o velho galanteador, fazendo-se criança com receio de que o supusessem caduco; e o moço devasso, esforçando-se por parecer decrépito, para que não o tratassem de menino; essa antítese viva devia oferecer ao observador *cenar grotescas*. O que eu vi entrando era uma pequena amostra. [...] 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 afrodísio das virgens de Pafos, que em comemoração do nascimento da deusa iam certos dias do ano banhar-se na 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 (ALENCAR, 1959s, p. 338-339, grifo nosso).

Se o sistema de referenciação utilizado por Paulo Ihe oferece algum eixo explicativo em meio a tantos contrastes, é posto em questão quando associado à Lúcia. No jantar, o narrador, colocado ao lado da cortesã, interpreta a possível intenção de Sá, ao oferecer cadeiras em que se sentam duas pessoas, sendo os pares separados por cortinas de flores:

Esta singularidade era um símbolo da união, ou melhor, da comunhão, que o dono da casa queria que houvesse durante a ceia: não eram oito pessoas, mas quatro amigos que se divertiam em amável companhia. Acrescia que a longa separação das cadeiras, e a espessa cortina de flores, deixava a cada um plena liberdade: era ao mesmo tempo a solidão e a convivência (ALENCAR, 1959s, p. 341).

Outra imagem antiga, modelar (e bíblica) é apresentada sob um ângulo distinto; desta vez a razão central, o coração da celebração eucarística católica, é dessacralizada: a comunhão é frágil, fictícia, posta num plano de incerteza, desejo que pode ou não ser alcançado (uso do verbo queria), não um consolo para alma, mas uma satisfação do corpo que relativizaria a convivência, aprofundando a solidão. O mesmo ocorre com a bebida; longe de remeter ao sacrifício cristão, sinaliza o tempo submetido à loucura, aos “estouros báquicos”: “às duas horas em ponto, imola-se a razão no fundo das garrafas” (ALENCAR, 1959s, p. 342).

Nesse cenário, Lúcia fala pouco, reflete, numa postura que a coloca entre a figura harmônica perseguida por Paulo e a cortesã, prestes a encenar seu papel: “[...] estava visivelmente contrariada; por momentos caía em profunda distração, de que eu a tirava a

custo; depois tomava-se de um estouvamento e sofreguidão que não era natural” ALENCAR, 1959s, p. 343).

Levantando o cálice que tinha em mãos, quebrou-o, cortando-se e, sangrando, pôs o dedo na taça do companheiro. Gesto simbólico que lembra a passagem do sacrifício da inocência em nome da máscara necessária. A cena não passa despercebida a Paulo, porém, os olhos deste estão de tal forma inebriados pelo espetáculo que ele enxerga a ação como uma representação, uma aplicação intencional expediente literário, usado como clichê devido a atmosfera mascarada: “o áureo licor enrubesceu; e eu esgotei-o até a última gota *num assomo de galanteio romântico*” (ALENCAR, 1959s, p. 343, grifo nosso). Quase imperceptível aos olhos de Paulo, insurge-se a Lúcia idílica, sinalizando o seu desejo de estado perfeito, de harmonia (note-se o uso dos verbos no futuro do pretérito, a expressar tanto uma condição desejada quanto um acontecimento vindouro ainda em suspenso), além de antecipar o caminho pelo qual o alcançará, a morte:

[...] o áureo licor enrubesceu; e eu esgotei-o até a última gota num assomo de galanteio romântico. Lúcia acompanhou o meu movimento com um olhar tão cheio do que olhava, como se eu lhe bebera a própria vida nessas gotas tintas de seu sangue.
 — Se o bebesse todo!... balbuciou.
 — Tu morrias, Lúcia! respondi sorrindo.
 — Eu... viveria; e o resto seria pasto dos vermes,, como foi pasto dos homens (ALENCAR, 1959s, p. 343).

Entretanto, como, aqui, Paulo enxergou apenas a instância corporal, a oportunidade de aproximação ideal não foi totalmente percebida; porém, pode-se dizer que a personagem avança rumo à aprendizagem, pois os padrões antigos de explicação não se encaixam perfeitamente à complexidade da figura feminina, que, por meio de si mesma, questiona-lhes a fixidez, oferecendo alternativas de visão para eles e provocando, no narrador a constatação do inacabamento e da ausência de uma linearidade: “Era impossível segui-la nesse brilhante rastro de seu espírito” (ALENCAR, 1959s, p. 343).

A tensão aumenta a cada jogo de gestos de palavras: a mesma mulher, que revelou uma imagem que remonta a abnegação e o cordeiro sacrificado na ceia, é chamada de Lúcifer por Rochinha, uma das vozes externas à harmonização almejada. Vestindo a máscara do gracejo, fazendo uso do corpo encantatório, cujos gestos e palavras confundem os interlocutores, Lúcia revela sua multiplicidade ao colocar o símbolo e o estereótipo luciferino, numa indagação dúbia, que tanto questiona sua validade quanto explica e antecipa, a natureza trágica da personagem (em nenhum momento associada a expedientes mecânicos, risíveis,

mas ao movimento, à vida): “Quem não sabe que eu sou anjo de luz, que desci do céu ao inferno?” (ALENCAR, 1959s, p. 345)

Após a digressão crítico-composicional de Paulo sobre o significado das reticências (colocações já examinadas neste capítulo), Lúcia assume novamente uma postura reflexiva:

Lúcia fizera uma pausa na sua estrepitosa alegria, e caíra no costumado abatimento e distração. Eu a contemplava admirado do letargo que a tornava inteiramente estranha ao que ali se passava, quando ela voltou-se para mim com o seu sorriso de anjo decaído:

— Não lhe disse que nos havíamos de divertir muito?

— Contudo preferia estar só contigo. Todo o prazer de tão amável companhia, todo o brilho de teu espírito... (ALENCAR, 1959s, p. 346).

Paulo a contempla, isto é, olha analiticamente aquela figura em letargo, isolada, ficando exposto a outra chance de evoluir a partir dela, ir ao encontro do ideal que representa (ad- mirar, olhar/ir para), mas diante do sorriso ambíguo, entre anjo e mulher, enxerga o corpo encantatório, o desejo físico, o prazer, ainda que a perceba cada vez mais complexa, numa tentativa de interpretação não-definitiva do “brilhante rastro de seu espírito: “[...] que como o diamante faísca mais vivo quanto mais vivos são os raios da luz que o fere, nada disto faz esquecer a manhã de ontem!”(ALENCAR, 1959s, p. 340).

Depois da referência ao contato corporal em que o narrador se sente “alucinado” e a moça em estado de abatimento, expediente em que não há integração total entre o par, Lúcia assume, novamente, o prisma da indagação, relativizando e, de certa forma, questionando, o valor da identidade dentro da sociedade espetacular:

– Ora! Há tanta mulher bonita! Qualquer destas vale mais do que eu, acredite! Demais, quando tiver bebido alguns copos de clicot e sentir-se eletrizado, saberá o senhor de quem são os lábios que toca? Qual? É uma mulher! Uma presa em que ceva o apetite! Que importa o nome? Sabe porventura o nome das aves e dos animais que lhe preparam esta ceia? Conhece-os?... Nem por isso as iguarias lhe parecem menos saborosas (ALENCAR, 1959s, p. 346).

Nessa crítica, é possível identificar os eixos desejados pelas duas personagens, a mulher anseia o retorno à simplicidade e a queda das máscaras e o homem, a estabilidade, “a venda sobre os olhos” (ALENCAR, 1959s, p. 347), a mulher pura. O argumento da protagonista provoca uma impressão “cáustica e dolorosa” no narrador, que, consciente dos seus erros, sente-se privado de suas ilusões, inserido no âmbito do complexo, no momento em que a cortesã ambígua se propõe a imitar as posições eróticas das pinturas pertencentes à Sá: “[...] pouco tardaria o momento solene que o dono da casa, novo Erasmo, destinara para a inauguração da loucura” (ALENCAR, 1959s, p. 348)

O *Elogio da Loucura* é apresentado ao leitor, por uma referência indireta presente nesse recorte da cena, composta por um tom mais trágico que satírico; os pintores renascentistas, modelos consagrados, Rafael e Ticiano, são renovados e ressignificados diante de uma “arte” viva, mutável, humana, romântica e crítica, que escapa ao controle total dos sentidos:

[...] vi ontem um quadro deste gênero, que eu não trocava por todas as tuas pinturas! Era uma mulher; mas as formas palpitavam; a carne latejava sob os olhos que a devoravam; os lábios comiam de beijos a vítima que eles provocavam; e entre a cútis transparente corria o sangue, que se precipitava do coração espadanando em cascatas! (ALENCAR, 1959s, p. 348-349).

A seguinte fala de Lúcia, em resposta ao narrador, mais uma vez elucida os pólos harmônicos do par: “Eu aposto, que o Sr. Silva, como os poetas, embelezou o seu quadro. Viu o que sentia, mas não o que era” (ALENCAR, 1959s, p. 349). Em outras palavras a protagonista deseja a integridade de voltar a ser, e a voz narrativa, um estado estável e ideal. Nesse descompasso, a voz formativa, sensata, ideal da figura feminina se aproxima da cortesã; em sua nudez, fundem-se, num só corpo, híbrido e ressignificado, a estética clássica (a incorporação das virgens gregas) e romântica (o êxtase amoroso), contribuindo para a formação de Paulo e do leitor:

Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroadando-se de verbena, como as virgens gregas. Depois agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas; mas a imitar com a posição, com o gesto, com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que borbulhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso (ALENCAR, 1959s, p. 350).

Paulo avalia a multiplicidade contemplada, usando dois recursos, a expressão hipotética, seguida, por uma afirmativa: “Deviam de ser sublimes de beleza e sensualidade esses quadros vivos que se sucediam rápidos [...] Estes quadros são mais expressivos e naturais”. (ALENCAR, 1959s, p. 350-351); revelando-se, pois aprendiz em relação à Lúcia-mulher e autor da Lúcia-narrativa. Aprendiz porque a figura feminina amada e desejada por Paulo não cabe em seus modelos de compreensão, levando-o a rever seus conceitos (vide o emprego de uma hipótese); autor, uma vez que devido às lacunas no entendimento acerca de seu passado, somadas à morte da jovem, decide reelaborar as faltas, recompondo Lúcia segundo a sua visão, compreensível, mas ainda esfíngica, encantadora e multidimensional como a narrativa literária.

Perceba-se, no trecho que se segue, que, entre a razão e a saudade, Paulo, uma vez mais, tenta definir a mulher amada, segundo uma construção objetiva, por meio de comparações, traçando uma possível causa para sua existência (expressões em negrito). Contudo, nessa tentativa, a perspectiva espiritual e etérea, incaptável em sua totalidade, permanece presente de maneira significativa, fortemente relacionada à multiplicidade da personagem (marcações em itálico): “Almas **como as de Lúcia**, *Deus* não as dá duas vezes à mesma família, **nem as cria aos pares**, mas **isoladas como os grandes astros destinados a esclarecer uma esfera** (ALENCAR, 1959s, p. 458, grifo nosso).

A riqueza de nuances de Lúcia – figura posta entre o ser e o parecer, o pecado e a pureza – serviu, pois, para, enriquecendo a percepção de Paulo, aperfeiçoá-lo como jovem, narrador e homem pertencente a uma sociedade, tanto que, após os acontecimentos passados, ele assume, conscientemente, o papel de pai de Ana, irmã da antiga cortesã, amadurecendo, portanto. Nesse processo, todavia, em que sentido os abismos, isto é, as figuras aparentemente distintas, entrelaçam-se? Onde está a relação entre espelho e imagem? O que Lúcia aprende com Paulo? Pelo contato com sentimentos não-lineares, mistos de amor e desejo, a protagonista de *Lucíola* retorna ao estado de pureza desejado e perdido.

4.5 A formação de Lúcia: Rumo à narrativa

Nas exposições anteriores, defendeu-se que, de maneira geral, em um Romance de Formação, há um processo de aprendizado em que a personagem alcança um determinado estado de equilíbrio ou harmonia, que lhe é negado, ausente ou pouco desenvolvido no início do percurso. Ela vai adquirindo consciência do seu objetivo de vida conforme faz experiências, de modo que galgar certo grau de amadurecimento significa alcançar o máximo possível da meta almejada.

Referindo-se ao conceito de *Bildungsroman* (relacionando-o aos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*), Berlin (2015, p.168) aponta que no romance goethiano há o “relato de uma formação de um homem de gênio – de como um homem pode [...] pelo livre exercício de sua vontade, fazer de si mesmo alguma coisa”.

Descontadas as diferenças significativas, isto é, fala-se aqui da formação de um homem e de uma mulher, influenciados pelas mascaradas sociais, há algo na colocação do crítico que pode ser associado aos protagonistas de *Lucíola*: mesmo “sofrendo” as forças sociais, a meta, o equilíbrio e a harmonia desejados pelas personagens passam *por sua vontade*. Em outras palavras, ambos *elegem* aquilo que julgam completá-los, pacificá-los. Os

objetivos de ambos, apesar dos enganos e falhas por que se submetem, são identificáveis na narrativa. Paulo deseja a estabilidade de relações bem definidas, compreensíveis, um ideal: “[...] o homem e a mulher são possessão mútua – *una caro*, a carne única, onde vivem duas almas que nada veem, porque só veem a si” (ALENCAR, 1959s, p. 351, grifo do autor). Lúcia, por sua vez, almeja o resgate da pureza perdida: “– Sim! *Esqueça tudo*, e nem se lembre que já me visse! *Seja agora a primeira vez!... Os beijos* que lhe guardei, ninguém os teve nunca! Esses, acredite, *são puros!*” (ALENCAR, 1959s, p. 356, grifo nosso).

Embora o olhar de Paulo tenha se tornado mais complexo e refinado, ao contato com a jovem, ele alcançou seu desejo: conheceu um sentimento límpido e estável, o amor verdadeiro, que o fez aprender e amadurecer como homem. No caso da figura feminina, o abandono das máscaras e a morte do seu corpo, lhe trouxeram a pureza desejada e a possibilidade de ser imortalizada em forma de narrativa. Nesse sentido, ambos alcançaram seu patamar de harmonia.

Portanto, no contexto deste trabalho, não convém apontar, por exemplo, que o crescimento de Paulo teria sido bem sucedido porque ele se tornou homem, pai e autor, enquanto o de Lúcia fracassou, devido a sua morte, mas evidenciar de que maneira *eles alcançaram seus desejos*, as nuances do caminho de aprendizado, em que Lúcia é mentora de Paulo rumo à complexidade e Paulo é mentor de Lúcia em direção ao retorno à simplicidade, completando, dessa forma, a relação especular interdependente, entre personagens que parecem “abismos” dispares, mas que, ao fim, complementam-se, entrelaçam-se.

Em meados deste capítulo, quando se discorreu acerca da formação de Paulo, demonstrou-se que os traços que constituem suas crenças, lugares sociais e aspirações aparecem bem definidos: oriundo da província, ele deseja constituir carreira, aproveitar a mocidade e, quem sabe, amar, tudo segundo moldes bem definidos. Essa clareza, entretanto, é ausente na caracterização da figura feminina. Antes de conhecer Maria da Glória, suas particularidades, dores e impulsos, temos acesso, assim como Paulo, ao duplo, à Lúcia, à esfinge carregada por mistérios e simbologias.

Uma das ocasiões em que se percebe essa ocorrência se dá no capítulo IV. Numa manhã, Paulo decide visitar Lúcia. Ambos começam a falar do passado, de memórias e da primeira vez que se viram, num encontro casual, anos antes. A jovem tem a chance de, recompondo o traje que usava, aparecer tal qual estava na ocasião e, possivelmente despertar o coração do amado: “ – Agora lembro-me! Estou vendo-a como a vi da primeira vez!” (ALENCAR, 1959s, p. 325, grifo do autor). Entretanto, diante da resposta ao estímulo, Lúcia deixa claro o que falta na aparente imagem completa, a pureza do/ no olhar, a leitura que vá

além das aparências, enxergando a meta almejada pela moça: “Falta o que o senhor pensava e não tornará a pensar! Disse ela com a voz *pungida por dor íntima*” (ALENCAR, 1959s, p. 326, grifo nosso). A sinalização quanto ao elemento ausente no que foi apresentado é marcada pelo individual e pelo trágico – a dor *punge* e é íntima –, expedientes avessos ao espetáculo do mundo do qual a protagonista é obrigada a fazer parte. Logo, em sua fala, na lacuna apontada, percebe-se um indício de seu desejo de harmonia: voltar à pureza.

Paulo, entretanto, ainda apoiado em uma visão “classicizante”, focada na contemplação do belo, em que os elementos de explicação e entendimento estão bem explícitos e delimitados, deixa passar os possíveis sentidos ocultos na fala da moça, enxergando puramente a aparência, o superficial, a estética onde há o sentimento vivo, pulsante: “[...] Não reparo na *toilette* das moças bonitas pela mesma razão porque não se repara na moldura de um belo quadro”/ “Ah! já sei! O que eu pensava?... Mas ainda penso: acho-a tão *bonita* ou mais do que naquela tarde.” (ALENCAR, 1959s, p. 326)

Diante disso, para atraí-lo, satisfazê-lo e ter acesso a mesmo que um simulacro de sentimento, Lúcia abandona o pólo do desejo e vai à realidade crua, fazendo uso de seu corpo encantatório:

[...] Não compreendi então aquelas palavras, nem o tom com que foram proferidas; procurei-lhe o sentido, acompanhando com os olhos a Lúcia que tirava lentamente o chapéu, e fitava na sua imagem refletida pelo espelho um triste olhar. Passei-lhe o braço pela cintura e apertei-a ao peito; eu estava sentado, ela em pé; meus lábios encontraram naturalmente o seu colo e se embeberam sequiosos na covinha que formavam nascendo os dois seios modestamente ocultos pela cambraia. Com o meu primeiro movimento, Lúcia cobriu-se de ardente rubor; e deixou-se ir sem a menor resistência, com um modo de tímida resignação. Quando porém os meus lábios se colaram na tez de cetim e meu peito estreitou as formas encantadoras que debuxavam a seda, pareceu-me que o sangue lhe refluía ao coração. As palpitações eram bruscas e precipites. Estava lívida e mais branca do que o alvo colarinho do seu roupão. Duas lágrimas em fio, duas lágrimas longas e sentidas, como dizem que chora a corça expirando, pareciam cristalizadas sobre a face, de tão lentas que rolavam (ALENCAR, 1959s, p. 325-326, grifo nosso).

Note-se que Paulo procura organizar o que viu e ouviu por meios inteligíveis: tenta processar o significado das palavras, os possíveis conteúdos presentes na inflexão da voz, mas falhando o intelecto, o raciocínio lógico, passa ao domínio dos sentidos, utilizando o *olhar* como meio de investigação e mediação. Contudo, este não parece ser capaz de captar um objeto estático, acabado, mas se detém sobre um processo de transformação, sinalizado pelo gerúndio *acompanhando*. Diante de si, portanto, o jovem não consegue ver simplesmente o belo enquanto forma puramente simétrica, mas em movimento vivo e significativo: Lúcia se despe do signo do seu desejo de um corpo sem mácula – o chapéu –, correlato da menina silenciosa e admirada por Paulo; situa essa figura num passado não concluído, que ainda faz

parte dela (vide o emprego dos verbos *fitar* e *tirar* no pretérito imperfeito do indicativo), e lança ao *espelho* um olhar sofrido. Eis, pois, que diante dessa superfície refletora é possível identificar uma aglutinação entre a pureza almejada, o papel social, espetacular desempenhado e a tragicidade própria à personagem.

Assim, a figura feminina não carrega em si somente *o sentido* procurado por Paulo, mas vários: mulher, cortesã, narrativa, imagem do ideal do protagonista, revelando-se romântica por excelência, uma vez que a tônica do Romantismo é a rejeição à rigidez de regras, logo, “o Universo está em movimento não em repouso [...], é uma forma de atividade não um objeto, uma coisa, [...] é infinito, não finito, [...] constantemente variável e nunca imóvel, nunca o mesmo, [...] é uma onda constante” (BERLIN, 2015, p. 161).

Tal multiplicidade é mimetizada pela presença do espelho, símbolo de um leque de possibilidades interpretativas que a racionalidade e objetividade puras podem deixar escapar. Diante dele, há uma pessoa que se vê, um corpo refletido e um observador que olha esse conjunto, tentando estabelecer-lhe uma significação. Ao acompanhar os olhos de Lúcia, pelo espelho, Paulo tem a chance de ter contato com a complexidade que o completará, catalisando sua formação.

Despindo-se do símbolo de seu desejo, entra em cena o corpo encantatório. Lúcia assume a postura de alguém que desempenha um papel, automaticamente, em resposta aos estímulos de Paulo, seduzindo-o. De pé, porta-se como uma obra de arte fria que permite ser estudada, dissecada, o que pode ser percebido pelas construções objetivas e explicativas, presentes na fala do protagonista, separadas por ponto-e- vírgula ou a conjunção aditiva *e*, como a indicar o passo a passo seriado de uma “investigação”: Paulo abraça sua cintura e aperta-a ao peito, depois, beija, com “lábios sequiosos” seu colo, próximo aos seios.

O “figurino” serve aqui não mais como gatilho de um sonho, uma lembrança agradável, mas a um propósito bem definido, a sedução, pois, por vezes, o “vestuário permitia o sujeito exhibir-se como a estrela de um show [...], [.apresentando] uma performance espetacular...” (RODRIGUES, 2010, p. 82). A cambraia aparece para ocultar “modestamente” (leia-se: não de forma total), a parte desejada do colo; a seda desenha e realça os atraentes contornos físicos. A vestimenta potencializa, dessa forma, a beleza natural de Lúcia, que, por um instante não responde, não apresenta “resistência”, resignando-se à *função* que desempenha; o seu papel de cortesã a obriga a incorporar uma linguagem corporal teatralizada, longe de si mesma, assumindo, dessa forma o corpo encantatório que a oprime, mas a mantém próxima do ser amado por vias dos efeitos inebriantes provocados: “Fora delírio, convulsão de prazer tão viva, que através do imenso deleite, traspassava-me uma

sensação dolorosa, como se eu me revolvera no meio de um sono opiado, sobre um leito de espinhos” (ALENCAR, 1959s, p. 328).

Todavia, o jogo de estímulo-resposta e a passividade, conveniente ao protagonista por lhe propiciar compreensões simples, claras e objetivas como as colocações da citação supracitada, dão lugar ao embate entre o que Lúcia parece ser e aquilo que almeja recuperar: a falsa estabilidade cai por terra quando os lábios de Paulo lhe tocam a face!

Recorde-se que essa parcela corporal, a primeira que é objeto da atenção do jovem, é geralmente associada a uma aura de sacralidade – basta lembrar algumas representações dos olhos como “janelas da alma” ou do rosto do Cristo imolado, símbolo palpável de um sacrifício supremo, impresso no véu de Verônica. Nesse sentido, o rosto pode remeter a parcela pura da jovem mulher; uma vez acessado, o trágico, o desejo de harmonia perdida vêm à tona, desestabilizando o narrador. A sensualidade vai morrendo aos poucos, diante do crescente império da pungência, da morte: é *ardente* o rubor do rosto, o sangue volta ao coração que bate repentina e desordenadamente.

Nessas colocações, responsáveis por atordoar Paulo – que as interpreta como uma zombaria por parte da cortesã –, pode-se ler indícios do auge do desenvolvimento de Lúcia/Maria da Glória: é preciso que o corpo encantatório, cênico, morra, dando lugar ao ressurgimento da pureza advinda da alma. Atente-se que tal processo de passagem é textual: do vermelho sanguíneo e doloroso, chega-se ao branco – nas faces, no colarinho do roupão, nas lágrimas cristalizadas que caem lentamente (numa intensidade contrária à precipitação dos primeiros movimentos). Nesse contexto, a dor não mais dilacera, mas purifica, a “morte” resgata, de tal modo que Paulo a compara ao choro da *corça* quando expira.

A escolha dessa ave, trazida através da percepção de Paulo, revela, mais uma vez o habilidoso poder persuasivo do discurso alencariano, uma vez que, poeticamente, aponta para a realização suprema da protagonista, colocada, contudo, enquanto desejo máximo ainda não concretizado. No Salmo 41 (2-4), a corça aparece como comparação ao desejo magno de Davi, um encontro perfeito com o Onipotente, a partir do qual tudo se pacifica, nada mais importa, pois se encontrou a verdadeira vida, o equilíbrio:

Como a corça anseia pelas águas vivas, assim minha alma suspira por vós, ó meu Deus. Minha alma tem sede de Deus, do Deus vivo; quando irei contemplar a face de Deus? Minhas lágrimas se converteram em alimento dia e noite, enquanto me repetem sem cessar: “Teu Deus, onde está?”

Não é um retorno a esse estado pacífico, a volta às origens, que a protagonista deseja? Ora, a associação dessa meta à imagem da corça é bastante pertinente, pois indica a condição

da jovem: ela se debate entre realidades dispares (“suspira”) e, em contato com Paulo, através da lapidação de sentimentos e olhares, busca algo que existe, embora pareça inalcançável, enquanto subsistirem as máscaras.

Assim, se nos caminhos para a formação de Paulo é possível perceber uma aura de beleza e placidez, de certa forma, simples, e até mesmo superficial, na trajetória de Lúcia, como na relação especular e contrária entre objeto e imagem projetada, há a ruptura, a perda, uma história que é apresentada aos poucos, proporcionalmente à queda dos simulacros. Esse viés, oposto, ao da personagem masculina, confere-lhe o mistério e a riqueza de nuances que lhe são próprias.

Como anteriormente demonstrado, Paulo advém de uma família estruturada, cujas referências são facilmente identificadas. Sua viagem para longe da casa paterna tem o objetivo de alargar o caráter solidificado do seio familiar: “– Vim ver a Corte; e depois talvez me resolva a ficar. [...] Se achar meio de estabelecer-me [...] preciso fazer uma carreira”. (ALENCAR, 1959s, p. 321).

No caso da Lúcia-cortesã, quando separada, pelo corpo encantatório e por seu ofício, do espectro da desejada Maria da Glória –, esse tipo de vínculo afetivo lhe parece ausente e ou desnecessário. Perceba-se, na citação abaixo, que a ideia de corpo está dissociada à de dignidade, não contendo nenhuma referência positiva a algum tipo de laço (nem mesmo entre a história ou as experiências da protagonista e ela mesma), mas sim é tido como um objeto útil, ignóbil:

[Diálogo entre Paulo e Lúcia]:

— Embora! Há sempre um resto de dignidade, que impede a mulher de consentir no que acabas de fazer [despir-se em público, na festa de Sá].

— Dignidade de quem se despreza a si mesma!... O que é este corpo que lhes mostrei há pouco, e que lhes tenho mostrado tantas vezes! O que vale para mim? O mesmo, menos ainda, do que o vestido que despi; este é de seda e custou o que não custa uma de minhas noites! (ALENCAR, 1959s, p. 353-354).

Assim, a viagem à Europa, o centro do mundo, do conhecimento e do “prazer”, tem por função aperfeiçoar não o ser, mas enterrar o passado e desenvolver a máscara, apre(e)ndida a partir da falta:

[...] Morri pois para o mundo e para minha família. Foi então que aceitei agradecida o oferecimento que me fizeram de levar-me à Europa. Um ano de ausência devia quebrar os últimos laços que me prendiam. Meus pais choravam sua filha morta; mas já não se envergonhavam de sua filha prostituída.

[Diálogo entre Paulo e Lúcia]:

— Onde vinha?

— Da Europa. Apenas desembarquei, meti-me num carro, e fui passear. Vinte dias embarcada! Sabe o que é isto? *Tinha* saudade das árvores e dos campos de minha

terra, que eu não *via* há oito meses! Que passeios encantadores por aquelas quintas cobertas de mangueiras, que bordam as margens do rio! *Havia* uma sobretudo na Soledade, que me encantou: era uma casinha muito alva que *aparecia* no fundo de uma rua de arvoredos sombrio; mas tudo tão gracioso, tão bem arranjado que *parecia* uma pintura. Duas senhoras, uma já de idade, que me pareceu a mãe, e outra ainda mocinha e muito bonita, *passavam* pela quinta colhendo flores e frutas. Mandei parar o carro, e fiquei olhando com inveja para a casa e as duas senhoras, pensando na vida tranqüila e sossegada que se devia viver naquele retiro (ALENCAR, 1959s, p. 437-438, 321-322, grifo nosso).

Na primeira citação acima fica clara a separação entre Maria da Glória e Lúcia, entre o corpo puro e o encantatório. Devido ao falecimento de uma companheira de infortúnio, a protagonista assume a identidade da amiga, redimindo-se, pela suposta inexistência física, do pecado que envergonhava os seus: a necessidade de se prostituir para conseguir alimentos e remédios para os parentes doentes. Deliberadamente, assume a máscara, “renascendo” para uma vida dupla, sufocante e mortífera.

Portanto, há a ruptura consciente do estado de equilíbrio harmonioso, sintetizado pelo “mundo” e pela “família”; a remissão a esses dois núcleos reforça ainda mais a atmosfera de perda que cerca a jovem: a personagem se deixa conduzir, não mais especifica os participantes de seu novo contexto (não se sabe, ao certo, quem *a levou* à Europa), entrega-se à sua nova condição. Atente-se para a construção da fala de Lúcia sobre esse período. Não é fluida; é direta, não tem ironias ou floreios; as orações mais longas aparecem apenas fazendo referência às relações familiares. Parece uma sequência ritmada, apática, pausada, separada por pontos, num movimento semelhante a lágrimas ou dores que se avivam por meio da memória: *morri> aceitei> levar(am)-me> quebrar os laços que me prendiam> meus pais tinham me perdoado.*

Na segunda citação, presente no capítulo III, esclarecendo o contexto do primeiro encontro entre ela e Paulo, Lúcia também se refere à viagem se utilizando de uma conotação negativa, embora mais atenuada: ela associa a experiência a um quê de enclausuramento, intensificando-o sutilmente, ao se dirigir interrogativamente a Paulo, seu interlocutor: “Vinte dias *embarcada*? *Sabe* [compreende, conhece, sente] o que é isto?”

Em seguida, a falta, a ruptura também é sinalizada, mas sob as tintas da melancolia e do desejo não realizado. Identifica-se, bem desenhado e revivido, o passado perdido e almejado por Lúcia, mimetizado no texto através da construção de imagens que evocam a beleza da natureza em comunhão com o ser, numa típica descrição romântica, através da qual a personagem não apenas vê, mas percebe, tem suas sensações e sentimentos despertados a partir da percepção, de um mirar subjetivo, sobre coisas, pessoas e situações. Segundo o olhar da protagonista, a casa, o arvoredos e as duas senhoras parecem estabelecer um vínculo natural

e indissolúvel, em que tudo se completa: a habitação contrasta com as árvores sombrias, dando equilíbrio e profundidade ao ambiente; a juventude e a velhice convivem, na partilha das mesmas ações. .

O caráter faltante, incompleto, rompido e bruscamente retirado é transmitido, através da massa verbal do texto, por meio da soma entre as imagens poéticas, evocadoras de referências memorialísticas e afetivas, ao lado de usos de tempos verbais específicos, sinalizando que a dilaceração provocada por um tempo decorrido, – que não se realiza plenamente –, não acaba, pois ele está sempre presente: “*Tinha **saudade** das árvores e campos de minha terra [...] que passeios **encantadores**”*. Eis, pois, na tessitura do romance o duelo entre sonho e realidade. Os verbos estão no pretérito imperfeito do indicativo, este pode presentificar o passado, unindo, num só momento do discurso o que foi e o que é, pois, através dele, “nos transportamos mentalmente a uma época passada e descrevemos o que então era presente” (BECHARA, 2009, p. 205, grifo nosso). Logo, Lúcia sofre devido ao presente de opressão e o passado que perdeu e não consegue recompor.

Cabe ressaltar que, no recorte desse instante singularizado, sente-se o movimento que vai do geral (passeio) ao particular, nos elementos pormenorizados e interligados da paisagem: as quintas são cobertas de mangueiras e estas bordam os rios. Assim, a atmosfera de harmonia e unidade – transmitida pela percepção, pelo olhar da figura feminina (que deixa entrever o duplo Lúcia/ Maria da Glória), está totalmente dissociada da função e das “lições” da viagem, exatamente o contrário do objetivo do deslocamento de Paulo. Embora fugaz, o ar idílico de *locus amoenus* é tão intenso e significativo que a jovem revive, rememora, reconstrói os signos de seu paraíso perdido, como “uma pintura”, identificando os elementos da cena observada com sua própria vida, experiência e aspirações.

Nesse sentido, situa “o quadro” “gracioso e bem arranjado”, em Recife, um espaço distante da sociedade da qual faz parte, e no pretérito, ora acabado, ora inacabado (marcado pela presença de verbos no tempo perfeito e imperfeito, como: *havia, era, aparecia, pareceu, passeavam, mandei, fiquei*), apontando para o reavivamento do outrora visto e sempre desejado.

Logo, Lúcia desnuda, diante de Paulo e do leitor, correlatos visíveis e palpáveis dos frágeis laços perdidos e desfeitos: a pureza dos relacionamentos e os vínculos familiares. A casa é *muito alva*, a mãe é *idosa* e, junto com a filha colhe *flores e frutas*, elementos naturais belos, plenos de vida, mas perecíveis. Essas imagens simbolizam o que se foi, mas também o que se almeja, o equilíbrio, uma existência sem mácula, longe da negatividade do tempo

presente, e da luminosidade artificial, própria ao mundo do espetáculo, das máscaras: “fiquei [...] *pensando na vida tranquila e sossegada que se devia viver naquele retiro*”.

Oriundas da estabilidade que o circundou, as concepções artísticas e sentimentais de Paulo, são marcadas por uma atmosfera de fixidez, de modo que ele consegue separar, objetivamente, instâncias do seu desejo de harmonia – expresso num ambiente e em relações equilibrados, com uma atmosfera de ideal –, e do atendimento de suas necessidades imediatas:

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 depara 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.(ALENCAR, 1959s, p.351-352, grifo nosso).

Nesse sentido, o “sonho” buscado pelo jovem vem de impulsos externos a complicações sentimentais, o que, como já foi visto, é complexificado pela entrada na corte e, sobretudo, a relação com a “sultana de ouro”. Por vezes, ela mesma assinala seu caráter pouco linear e previsível, deixando a completude interpretativa nas mãos de Paulo, através de recursos linguísticos como a interrogação: “– É difícil conhecer-me; mais difícil do que pensa. Eu mesma, sei o que às vezes se passa em mim? E o motivo que me arrasta sem querer? Não repare nestas esquisitices! Ralhe comigo, quando eu merecer, prometo corrigir-me”. (ALENCAR, 1959s, p. 361) Perceba-se que aqui, o sentido do verbo *conhecer* vai além da conotação bíblica de íntimo contato físico¹¹⁵, já estabelecido pelo casal, apontando para um “desnudamento” integral do ser, do seu corpo, alma, sentimentos e impulsos que revelariam as nuances de sua personalidade complexa.

No caso de Lúcia, por ser, desde muito jovem, inserida no “turbilhão do mundo” (ALENCAR, 1959l, p. 146) e seus falseamentos, o sonho por ela desejado, o retorno à origem, o “idílio” buscado, não é um componente a mais em sua formação, mas parte de si mesma, traço condicionante de seu equilíbrio. Em outras palavras, se para o homem, esse “paraíso” significa conforto, para a mulher é salvação, libertação de uma realidade opressora (assim será também para Aurélia, em *Senhora*). Diversas marcas da harmonia ansiada pelos protagonistas podem ser encontradas no romance, caso seja lido com maior atenção aos pormenores.

Um exemplo está em uma cena presente no capítulo IX. A fim de surpreender Lúcia, Paulo a visita em sua casa levando consigo dois presentes: uma opulenta pulseira de ouro e

¹¹⁵ No episódio da anunciação do Anjo Gabriel, por exemplo, a virgem Maria, ainda *noiva* de José, emprega o verbo *conhecer* como correlato de um contato físico, sacralizado e permitido pelo **matrimônio**: “Maria perguntou ao anjo: Como se fará isso, pois não conheço homem?” (Evangelho de São Lucas, 1-34).

brilhantes e um conjunto, feito de azeviche, composto por colar e brincos de extrema simplicidade: “Tênuê filete de ouro embutido bordava a face polida e negra da pedra”. (ALENCAR, 1959s, p. 358). Como é comum à sua personalidade ávida pelo “conforto” proporcionado pela clareza e ordenação no entendimento das situações, a princípio, o que move Paulo não é um sentimento arrebatador, mas o prazer puramente estético, “um egoístico instinto do *belo*” (ALENCAR, 1959s, p. 358). Contrariando, mais uma vez, a “leitura” de mundo do protagonista, a jovem abre o primeiro pacote maquinalmente, mas se encanta pelo segundo:

Posso eu descrever-lhe a ingênua alegria e as visagens graciosas e infantis que ela fez diante dessa jóia sem valor? Era a gárrula travessura da criança a quem se deu um brinquedo bonito; a mimosa garridice da menina que festeja o seu primeiro enfeite de moça... (ALENCAR, 1959s, p. 360).

Com o olhar contaminado pelo falseamento das relações, Paulo enxerga a reação como um chiste “[d]este belo autômato de carne” (ALENCAR, 1959s, p. 360). Entretanto, na oposição entre o diamante e o azeviche – o claro e o escuro, o brilho e o opaco, a luz e a sombra –, é possível identificar o duelo entre os corpos cênico e puro, que dilacera e atormenta a jovem: “– Obrigada; não valho *tanto!* [...] Esse tanto foi dito com uma surda vibração, e profunda, como se a voz que o articulara houvesse ferido interiormente todas as cordas de sua alma” (ALENCAR, 1959s, p. 359, grifo do autor). Assim, a simplicidade funcionaria como uma alternativa salvífica aos expedientes opressivos.

A preferência da protagonista pelo segundo presente é evidenciada por uma linguagem singular. As frases curtas e simples, separadas por ponto-e-vírgula retomam a pureza, o desejo de harmonia que Lúcia deseja alcançar. Os sintagmas remetem ao passado, à singeleza de um universo infantil sem máculas, a um sonho afagado, materializado na escrita pela expressão “visagens graciosas e infantis”, decompostas em elementos ainda mais específicos: *alegria ingênua, travessura, criança, brinquedo, menina, moça, enfeite*.

Ressalte-se, portanto, que o duplo que cerca e compõe a personagem – alma *versus* corpo, natureza *versus* sociedade – é mimeticamente arquitetado por Alencar, do micro ao macro. De modo que até o mínimo detalhe, que poderia parecer um mero recurso de embelezamento, quase imperceptível ou pouco importante aos olhos de leitores apressados, funciona como elemento significativo dentro do trabalho produtivo de e com a linguagem do romance. Logo, assim como Paulo, observando e buscando possíveis sentidos nos pormenores, os legentes também podem ser formados, no sentido de lapidar o seu olhar crítico-interpretativo.

Esclarecidos os enganos a respeito dos objetos recebidos, o casal se dirige ao terraço da casa de Lúcia:

Estava encantadora com o seu roupão de seda cor de pérola ornado de grandes laços azuis, cuja gola cruzando-se no seio deixava-lhe apenas o colo descoberto. Nos cabelos simplesmente penteados, dois cactos que apenas começavam a abrir às primeiras sombras da noite. Mas tudo isso era nada a par do brilho de seus olhos e do viço da pele fresca e suave, que tinha reflexos luminosos.

— Foi para mim que te fizeste tão bonita?

— E para quem mais? disse com um acento queixoso...

[...] Ela fez-me as honras de sua casa como uma verdadeira senhora...

A noite estava bonita e estrelada, e o céu coalhado de nuvens que recortavam sobre o azul as formas caprichosas. Lúcia tinha a alma poética; falava da natureza com o entusiasmo ingênuo que dá a vida contemplativa àqueles que não conhecem os segredos da ciência; muitas vezes fazia-me perguntas que me embaraçavam; outras cortava a frase colorida com um riso em que vertia a sua fina ironia.

— Ali está a minha estrela! Olhe, sou eu! disse mostrando-me Lúcifer, que se elevava no oriente, límpida e fulgurante.

Não pude deixar de sorrir-me.

— És muito linda no céu, sobretudo hoje que vestes um manto de tão puro azul; mas eu te prefiro aqui junto de mim, Lúcia.

— Também eu; antes queria viver sempre neste cantinho da tem como agora, respondeu-me tomando as mãos e olhando-me, do que no céu como ela brilhando para o mundo inteiro.

Calou-se um instante.

— Se eu ainda lá estivesse, desceria agora para vir sentar-me aqui. Mas Lúcifer deixou no céu a luz que perdeu para sempre (ALENCAR, 1959s, p. 362-363).

Pacificados os ânimos, as personagens estão num espaço privado que lembra um lar estável, uno, sem sofrimentos (desejo de Paulo), em que se misturam a placidez e intocabilidade da natureza e as comodidades domésticas, postas lado a lado de um casal que se ama. Logo, a atmosfera de pureza e serenidade, já sinalizada pela escolha do azeviche, se mantém. A limpidez do ambiente, análoga à alma de Lúcia, reflete-se no seu traje: leve, de um tecido delicado e esvoaçante, perolado e com laços azuis. Nesse contexto, a fita em tom celeste atualiza a imagem que já aparecera em *As Asas de um Anjo*; na comédia, remete à inocência oposta à sensualidade evocada pelo espelho, sendo ambos os qualificativos, partes integrantes da personalidade de Carolina.

No romance, além de marcar o mesmo contraste em Lúcia, cuja sedução aparece sutilmente, através do colo levemente exposto, a presença desse símbolo que remonta o universo mariano, parece ter uma significação mais acentuada: sinaliza o desejo do resgate da pureza e da integridade da protagonista. Note-se que o espaço da casa não apresenta objetos correlatos à prostituição, mas ao mundo sonhado por ela (e tragicamente desfeito). Nesse sentido, o corpo, cujo foco de visão é concentrado na face e não em partes sensuais, não é maculado, mas integra-se à natureza: a pele tem “viço”, é “fresca e suave” e nos “cabelos simplesmente penteados, dois cactos que apenas começavam a abrir...”. A linguagem cheia

de signos da luxúria dá lugar a um discurso simples e poético que lembra o etéreo, o sublime, o não alcançado, expresso na beleza do rosto da personagem, onde predominam os tons nêveos, como a lembrar um espírito feliz e puro que passa brevemente pelas “sombras da noite”: ”Mas tudo isso era nada a par do *brilho dos seus olhos*” e da tez “*que tinha reflexos luminosos*”.

A momentânea, porém perfeita, união entre a subjetividade de Lúcia e o seu mundo paralelo, embora fugaz (vide o caráter de fragilidade das expressões destacadas no parágrafo anterior), lhe permitem assumir os papéis por ela conhecidos, mas ainda não experimentados: por um momento, faz-se “uma só carne” com o homem que ama e cuida da casa como *senhora*. Esse quadro estaria em perfeita consonância com as aspirações de ambos, se um elemento de dor não lembrasse a marca trágica da protagonista, ausente no Paulo não formado, imaturo, do início do romance.

A natureza mais uma vez se comunica com o corpo e o estado de Lúcia; o céu está azul e estrelas brilham como seu olhar, a poesia da linguagem do narrador, através do discurso indireto, sinalizando a construção da narrativa pelos olhos de Paulo, passa a ser da protagonista: “Lúcia tinha a *alma poética*”. Atente-se para o fato de que, ao contrário do que ocorre com o universo da personagem masculina, no qual a literatura é associada ao clássico, ao simétrico e ao linearmente explicativo, aproximando-se de uma “ciência”, em relação à protagonista, o literário se relaciona a um Romantismo primeiro, modelar, sentimental (contemplação), em que é a praticidade das respostas prontas dá lugar a múltiplos sentidos, próprios ao discurso poético (embaraço/ fina ironia).

Sujeito, mundo e linguagem estabelecem, dessa forma, uma comunhão de pacífica simplicidade, até que, olhando uma estrela, *límpida, fulgurante*, no céu, traços semelhantes ao brilho no olhar e ao “manto de puro azul” nos trajés de Lúcia, a personagem a especifica: “Ali está a *minha* estrela”. *Lúcifer*, referência presente na cena de tensão na casa de Sá, aparece com uma conotação ambígua: como um astro, que lembra também o anjo caído, é símbolo da marginalidade, perda e dor que condicionam o caráter duplo e dúbio de Lúcia. Dessa forma, o presente harmonioso se esvai aos poucos: “És muito linda no céu [...]; mas eu te prefiro *aqui* junto de mim”.

Volta-se à realidade, à atmosfera de falta e desejo não realizado, expressos, nas últimas frases do trecho aqui analisado, pelos verbos conjugados nos pretéritos imperfeitos do indicativo (*queria*); do subjuntivo (*estivesse*) e no futuro do pretérito (*desceria*), sinalizando inconclusividade, inacabamento e incerteza quanto às possibilidades vindouras. A carga significativa da seleção verbal é potencializada pela delimitação específica de um espaço

salvífico, palpável, mas frágil; distante, embora pleno de uma afetividade – expressa pelo uso do diminutivo –, ausente na sociedade espetacular: “*neste cantinho da terra*”. Finalmente o ápice da tragicidade e da meta de harmonia da protagonista são aglutinados em uma colocação poética e profundamente triste, através da qual a jovem e a estrela/ anjo mau se fundem numa mesma voz: “Lúcifer deixou no céu a luz que *perdeu para sempre*”.

Na referência à *estrela* há um dado digno de nota e observação: esta imagem é recorrente nos três *Perfis de Mulher* alencarianos e pode ser um traço do caráter processual na escrita da tríade. Em *Lucíola*, metaforiza a pureza e a perda, em *Diva*, a inacessibilidade e em *Senhora*, a riqueza e o espetáculo falseado das relações, este último um aspecto presente nos *Perfis* anteriores e potencializado ao máximo no terceiro. Esse exemplo mostra, mais uma vez que, sob a linguagem grandiloquente, “antiga” e “idealizada” do “Patriarca da literatura brasileira”, é possível perceber também o trabalho mimético de um escritor-artífice que reflete sobre procedimentos composicionais atualizando-os.

As análises anteriores se propuseram a demonstrar que, por razões e caminhos diferentes, como numa relação entre espelho e imagem, Paulo e Lúcia, buscam um estado de equilíbrio semelhante: a tranquilidade, a estabilidade dos sentimentos verdadeiros; para alcançá-los, necessitam do contato, do “ensinamento”, da lapidação um do outro. Ele, no sentido de receber nova “luz” sobre a compreensão de si, do outro e do mundo: “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!” (ALENCAR, 1959s, p. 361). Ela, de alguém que a ame e a enxergue além das aparências, conduzindo-a novamente à “pequenez” e singeleza dos sentimentos e realidades mais puras: “Oh! creia, mais nua do que há pouco me sinto eu agora, coberta como estou e aqui onde a sombra nem lhe deixa ver meu rosto!... Porém *sua alma vê o que fui e o que sou*, e tenho vergonha!” (ALENCAR, 1959s, p. 354, grifo nosso).

Nesse viés, enxerga-se a relação interdependente entre o par e a Formação Especular, pois um encontra no outro algo que lhe falta. Logo, não parece impertinente afirmar que nesse processo, Lúcia, de certa forma, é “mentora” de Paulo, pois, devido ao encanto desconcertante que provoca, ela o obriga a questionar seus posicionamentos e conhecimentos:

Se naquela ocasião me viesse a idéia de estudar, como hoje faço à luz das minhas recordações, o caráter de Lúcia, desanimaria por certo à primeira tentativa. Felizmente era ator neste drama e guardei, como a urna de cristal guarda por muito tempo, o perfume de essência já evaporada, as impressões que então sentia. É com ela que recomponho este fragmento de minha vida. (ALENCAR, 1959s, p. 357):

Por seu turno, o protagonista é “mentor” da jovem, uma vez que, no primeiro encontro, longe das vozes sociais, foi capaz de lê-la, olhá-la com candura e afabilidade, destacando-lhe a sacralidade sugerida pela *face*: “ – Que linda menina! [...] Como deve ser pura a *alma* que mora naquele *rosto* mimoso” (ALENCAR, 1959s, p. 316, grifo nosso).

Posteriormente, apesar das confusões que o comportamento de Lúcia ou as opiniões de Sá, provocam nele, Paulo, aos poucos, propõe-se a compreendê-la e tentar decifrá-la, como a um enigma; ele aprende a escutá-la, descobri-la e a vai conduzindo, como um mentor, por meio do diálogo, das memórias e de novas ações, às suas origens perdidas num passado quase irrecuperável, de modo que ela busca no ser amado, um eixo, a interpretação acerca de si mesma: “ – [...] talvez *olhasse para mim* como das primeiras vezes que nos vimos...” (ALENCAR, 1959s, p. 355, grifo nosso).

É válido destacar que o jogo de enganos e avaliações equívocas ao longo do percurso de aprendizagem, característica marcante nos principais *Bildungsromane* também está presente no primeiro *Perfil* alencariano, assim como em *Diva* e *Senhora*. Geralmente associado à superficialidade das máscaras sociais e à confusão de sentimentos, em que o par não consegue distinguir o amor e o interesse:

[...] Debalde pedi uma explicação. Ao delírio sucedera prostração absoluta, orgasmo da constituição violentamente abalada...

[...] Ao retirar-me ia pela segunda vez levar a mão à carteira, quando o olhar de Lúcia correu-me de vergonha.

[Fala de Lúcia]

[...] – Que gosto tem em me estar assim torturando! O senhor sabe que por mais cruel que seja a sua zombaria, não sei retorquir-lhe! Não quer que eu saia de casa? Basta-lhe dizer uma palavra! (ALENCAR, 1959s, p. 329, 388).

Contudo, conforme o caráter espetacular vai caindo, as personagens percebem em si mesmas, um processo de autodescobrimento e apresentam um posicionamento acerca do mundo. Sob tal exercício de descoberta, é possível ler um dos traços exemplares da escrita de Alencar: a discussão sobre os costumes e pensamentos de sua época, trazidas, natural e fluidamente, ao lado da dinâmica dos sentimentos e emoções. Nas duas citações abaixo identifica-se, por exemplo, junto a uma tensão emocional, uma reflexão crítica dos protagonistas acerca do meio opressivo no qual estão inseridos, além de um tom questionador sobre o papel que nele são obrigados a desempenhar:

[Fala de Lúcia]:

— Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa 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. Se quisesse dá-los, roubaria aos meus amantes presentes e futuros; aquele que os aceitasse seria meu cúmplice.

Esqueci, que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprouver! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre! Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação.

Todo o homem honesto deve repelir-me.

[Fala de Paulo]:

[...]Voltei, refletindo se o que tinha feito era realmente uma ação digna, ou uma refinada cobardia; servilismo à inveja e malevolência social, que se decora tantas vezes com o pomposo nome de opinião pública (ALENCAR, 1959s, p. 382-383).

Sinalizou-se anteriormente que o ápice da Formação Especular dos protagonistas, rumo à completude, à harmonização por eles desejada, ocorre quando, deixando-se lapidar pelo outro amado, a subjetividade dos sentimentos verdadeiros se sobrepõe à mascarada social, a alma sufoca o corpo encantatório: Paulo vê em Lúcia o amor estável e puro que procura, tentando reescrever, reordenar, em forma de narrativa literária escrita, o enigma, a esfinge que ela era aos seus olhos. Por sua vez, a jovem, lapidando o narrador, revela-lhe sua alma, podendo, assim, através da identificação com o espírito do amado, retornar ao estado de simplicidade perdido *na e pela* sociedade espetacular. Conforme ambos avançam nesse processo de avaliação menos superficial, estão mais próximos do que desejam. Compare-se:

[...] Estava no teatro lírico, onde o acaso me colocara junto de um moço com quem havia feito conhecimento na sociedade e cujo nome não me acode agora. Em falta de outro, lhe darei o de Cunha.

Esperando que se levantasse o pano, corríamos ambos com o binóculo as ordens de camarotes, que se começavam a encher. F: um regalo semelhante ao do gastrônomo, que antes de sentar-se à mesa belisca as iguarias que vão se ostentando aos olhos gulosos. A comparação me agrada; porque realmente nunca senti essa gula de olhar que devora com uma fome canina, como quando contemplava uma multidão de mulheres bonitas. Cada uma delas me emprestava uma forma sedutora, um encanto, um contorno para a estátua ideal que a imaginação moldava, aperfeiçoando a capricho.

[...]— Aí está a Lúcia, disse Cunha Na segunda ordem, quarto camarote depois de vésper.

[...]Esqueci-me dizer que a ópera começara; as nossas observações podiam fazer-se então em céu desnublado. Vi Lúcia sentada na frente do seu camarote, vestida com certa galantaria, mas sem a profusão de adornos e a exuberância de luxo que ostentam de ordinário as cortesãs, ou porque acreditem que a sua beleza, como as caixinhas de amêndoas, cota-se pelo invólucro dourado, ou porque no seu orgulho de anjos decaídos desejem esmagar a casta simplicidade da mulher honesta, quantas vezes defraudada nessa prodigalidade.

[...] Encontram-se nas florestas do Brasil árvores preciosas, que, feridas, vertem em lágrimas o bálsamo que encerram.

Assim era, quando uma palavra involuntária da minha parte ofendia-lhe a suscetibilidade e banhava-lhe o rosto do pranto, que Lúcia me revelava toda a riqueza da sua alma (ALENCAR, 1959s, p. 331, 372).

Na primeira citação, oriunda do capítulo V, Paulo situa especificamente onde está –no *Teatro Lírico*. Ora se, no contexto do romance as relações sociais aparecem como falseadas e superficiais, dentro de um contínuo jogo de interesses, a referência ao teatro se torna o símbolo máximo que aglutina essas características, uma vez que, sendo um espaço onde se criam ilusões artísticas, estas se somam às máscaras humanas, constituindo-se o cúmulo do espetáculo, em que há camadas de representação (cênica e interpessoal) e elas se fundem umas às outras.

Os tons de duplicidade, mascaramento e ambiguidade, sugeridos pelo ambiente alcançam, até mesmo, a fala de Paulo, em que não há compromisso, laços, mas superficialidade e efemeridade: a poltrona é escolhida ao *acaso*; nada se sabe sobre o interlocutor do narrador, é apenas um na massa social, tão pouco singular ou importante que recebe um *sobrenome* fictício (e não um nome, identificador específico, singularizante e íntimo), *Cunha*.

Além disso, os olhos de ambos não *percebem* o seu entorno, mas o veem, não numa perspectiva humanizada, mas objetificadora, quase animalesca, ligada ao atendimento de necessidades biológicas, como a fome, sentido que metaforiza os impulsos meramente sexuais, revelados com grande plasticidade, expressa pela gradação crescente na escolha dos termos: *gastrônomo* > *belisca* > *iguarias* > *olhos gulosos* > *gula do olhar* > **fome canina**.

Nesse sentido, os olhos não contemplam traços anímicos que movem os corpos – a remissão ao céu e ao infinito, através do planeta *vésper*, também conhecido como a estrela d'alva, não é poética, onírica ou mesmo idílica, mas apenas lembra a atração do brilho, da máscara que tanto mais atrai quanto não possa ser apreendida em sua totalidade. No império do mascarado, reina, pois, o corpo encantatório.

Em tal perspectiva, a linguagem adotada por Paulo, para compreender o que se passa, retoma, de forma crescente, as ideias de simetria, plasticidade, padrão, traços do Classicismo que, sendo utilizados pelo narrador dentro do ambiente multiplamente espetacular, evocam apenas estética, não alma, sentimento, identidade: as mulheres observadas *ostentam* beleza, *emprestam*, parecem ter uma *forma sedutora*, um *encanto*, um *contorno*. Não são sujeitos pulsantes, plenos de vida, mas *estátuas ideais*, mascaradas, passivas e frias, que o olhar do observador constroi segundo a sua expectativa.

Sob esse mesmo ângulo, Lúcia é observada. Logo, apenas o corpo encantatório é reconhecido, exatamente no momento *em que começa a ópera* – espetáculo múltiplo que une atuação, cenografia, figurinos, iluminação e canto. Assim, o olhar dirigido para Lúcia está pleno da representação sobre a representação: nas interrelações, no ambiente e na visão,

puramente estética, de modo que Paulo, ao procurar na imagem os signos do seu desejo artístico e carnal esbarra na singeleza desconcertante, explicando o que vê segundo excludentes possibilidades superficiais e não profundas respostas definitivas: cortesãs como Lúcia se vestiriam sem ostentação “ou porque acreditam que sua *beleza*, como as caixinhas de amêndoas, *cota-se pelo invólucro dourado*, ou porque *no seu orgulho de anjos decaídos* desejem *esmagar a casta simplicidade* da mulher honesta”.

Bem diferente é o olhar do narrador do capítulo XI. Mais tocado e moldado pela multiplicidade esfíngica de Lúcia, Paulo fala das relações domésticas e íntimas entre ambos e não dos papéis desempenhados. Buscando clareza, não usa uma linguagem fria, objetiva, meramente racional, mas poética, multifacetada, associando a alma, a personalidade da protagonista ao exotismo, à singeleza, à exuberância da natureza, tão recolhida e distante das vozes sociais quanto o contato que o casal tenta consolidar.

A alma começa a se sobrepor ao corpo encantatório, atente-se para o fato de que a personagem masculina não mais associa o comportamento da jovem a uma possibilidade ou uma máscara, e sim à percepção de uma dor íntima, expressa por uma linguagem que não evoca o brilho, a sedução, mas a enegrecida tragicidade de uma dor misteriosa e profunda, através de uma construção comparativa tão poética e sentimental e espiritual quanto precisa e clara.

As *árvores preciosas* (singulares), quando feridas, *vertem* (transbordam) *em lágrimas* (gotas/dor) o *bálsamo* (líquido aromático/ essência íntima) *que encerram*. Analogamente, Lúcia (mulher singular, cheia de exotismo e vida), uma vez magoada, revela traços da intensidade do sofrimento de seu espírito: o rosto é *banhado* pelo *pranto*. Esta construção retoma, com maior força expressiva, o primeiro quadro da comparação, o choro intenso da árvore que libera seus fluidos. Mulher e natureza se revelam uma imagem una, segundo a *percepção* do narrador.

Portanto, cenas como o encontro de Lúcia e Paulo, após a orgia vermelha na casa de Sá (Capítulo VIII), da contemplação da estrela Lúcifer (Capítulo IX) ou mesmo a comparação entre as citações acima, demonstram que a queda dos simulacros sociais ocorre com maior frequência e potência, no meio privado ou em ambientes em que predominam as referências ou a presença de elementos naturais, em íntima comunhão com os sentimentos e anseios das personagens. Na citação abaixo, tal é a identidade entre mulher e natureza que Lúcia adquire o

movimento das árvores e da gazela, animal que aparece nos *Cantares de Salomão*¹¹⁶, delineado entre a sensualidade e a pureza:

— Quero-te para sempre' Quero que sejas minha e minha só.

— Ah!...

Lúcia saltou como a gazela prestes a desferir a corrida, quando as baforadas do vento lhe trazem o faro de tigre remo to; estendendo o braço mostrou-me a sala da ceia, donde escapava luz e rumor.

— Mais longe!...

Fomos através das árvores até um berço de relva coberto por espesso dossel de jasmineiros em flor (ALENCAR, 1959s, p. 355).

Uma possível chave de leitura para a oposição, entre público e privado, natureza e sociedade, é esta: o casal busca um “idílio”, um espaço físico e, sobretudo, anímico em que se sintam plenamente a paz e a completude; porém, como a cidade, por sua configuração efervescente e costumes superficiais e preconceituosos, é incapaz de atender às necessidades do par, isolam-se em ambientes em que o natural se presentifica. Logo, Paulo e Lúcia tentam ser mais fortes do que o meio que os sufoca, recompondo *locus* e atmosfera idílicos, paradisíacos.

A opção por esses retiros de comunhão e compreensão mútuas é importante para a queda das máscaras e as (auto)descobertas entre as personagens, contudo, como na História e na vida é impossível retroceder, recompor inteiramente o que se perdeu, o social torna o isolamento benéfico um frágil simulacro. Uma vez quebrado, Paulo, torna-se *autor*, homem reflexivo e sério, não mais ingênuo, e Lúcia deixa morrer o seu corpo impuro, cujas nuances da alma, o narrador-protagonista tentará captar, transformando-a em narrativa multidimensional.

Quanto às referências literárias, pode-se dizer que, se o viés avaliativo de Paulo se apoia sobre o clássico e/ou modelar, a constituição do olhar de Lúcia se concentra também em textos exemplares (como a narrativa bíblica), mas ao invés de buscar a compreensão, sentir-se confortável por vias de escritas que em determinado viés se comuniquem com traços de uma estética *Clássica*, opta por algum tipo de produção modelar ou ainda pela literatura romântica exemplar, primeira, que serviu como molde para as produções subsequentes, oscilando, pois, entre o *Romantismo* singelo e sofisticação irônica:

[...] Lúcia tinha no coração o germe da poesia ingênua e delicada das naturezas primitivas, que se revela por um emblema e por uma alegoria...

[...] Lúcia tinha a poesia da voluptuosidade.

“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

¹¹⁶ “Os teus dois seios são como dois filhotes gêmeos de uma gazela pastando entre os lírios”. (Ct 4, 5).

divinos com um beijo, um olhar, um sorriso, um gesto. Que de harmonias sublimes não arrancava da lira do amor com aquelas notas de sua chave voluptuosa! E a sua beleza admirável, como a sua graça infinita, davam sempre àqueles hinos do prazer uns retoques originais (ALENCAR, 1959s, p. 399, 374).

Na primeira colocação de Paulo, através da qual se destaca o viés imaculado da protagonista, é possível depreender referências à linguagem poética, indireta, que se utiliza de uma forte carga imagética (*emblema* e *alegoria*); além disso, a textos literários como os idílios e as pastorais, em que há a comunhão entre personagem e natureza, uma “utopia de um oásis, um espaço natural correspondente a uma idade do ouro [...] num tempo imemorial fora das balizas do calendário”(MOISÉS, 2005, p. 232). Eis, portanto, o Romantismo singelo. Nessa escolha, como mais adiante se verá, também há traços da busca pela harmonia perdida, o retorno ao idílio.

Na segunda, referindo-se à sensualidade, o narrador remete ao mistério e à beleza das personagens femininas de Balzac, colocando Lúcia, artística e ironicamente, entre poesia e prosa, mistério e sedução, alguém que pode ser o contrário do que aparenta, num misto entre o poético e o sensual, “original” justamente pelo caráter híbrido, inconcluso, que funde expressões aparentemente díspares.

A personagem feminina aparece lendo algumas vezes. Nos momentos em que algum tipo de instrução é sinalizada, duas particularidades podem ser percebidas. A primeira é que, ao contrário de Paulo, o conhecimento e a leitura não servem a Lúcia como um simples aparato intelectual externo que auxiliará a interpretação de pessoas e situações, mas é um *símbolo de identificação*, aproximação entre o lido e a natureza da personagem:

Muitas vezes achava Lúcia cosendo e cantando à meia voz alguma monótona modinha brasileira, que só a graça de uma bonita boca, e a melodia de uma voz fresca, pode tornar agradável. Outras vezes passava horas inteiras esboçando um desenho, tirando uma música ao piano, escrevendo uma lição de francês, língua que aliás traduzia sofrivelmente; ou enfim bordando ao bastidor algum presente que me destinava.

[...] Às vezes lia para ela ouvir algum romance, ou a Bíblia, que era o seu livro favorito. Lúcia conservava de tempos passados o hábito da leitura e do estudo; raro era o dia em que não se distraía uma hora pelo menos com o primeiro livro que lhe caía nas mãos. Dessas leituras rápidas e sem método provinha a profusão de noções variadas e imperfeitas que ela adquirira e se revelavam na sua conversação (ALENCAR, 1959s, p. 327,374).

Como se vê nas citações acima, os momentos de leitura de Lúcia não estão relacionados à busca por padrões bem estabelecidos ou grandes explicações. São “leituras rápidas e sem método”, mas um *hábito* que a educa e, sobretudo, a satisfaz. Logo, o ato de ler ou estudar é uma *prática* que se relaciona ao cotidiano pacífico que ela deseja, bem como à naturalidade de seus gestos: a modinha é enriquecida pela sua voz, o desenho, os arpejos ao

piano, os exercícios de francês, são enumerados numa simples cadeia sequencial, entre vírgulas, numa espécie de “linha” que parece se dirigir a Paulo, seu amor, seu eixo explicativo, sua nova chance de recuperar a pureza: “bordando ao bastidor algum presente que *me* destinava”.

Conforme a jovem abandona a máscara de cortesã, deixando cair o corpo encantatório, percebem-se dois movimentos. O primeiro é que seu traje se torna mais modesto, não usado para seduzir, mas para ressaltar-lhe os traços da alma, aos poucos Lúcia volta a ser Maria da Glória (vide mais uma referência à fita azul): “O seu traje habitual [...] era vestido de merinó escuro, mantelete de seda preta, e um chapéu de palha com *laços azuis*. [...] nunca ela me parecia mais linda do que sob essa simplicidade severa” (ALENCAR, 1959s, p. 427, grifo nosso).

O segundo se refere ao fato de ela se retirar de locais pertencentes à *urbe* efervescente, indo para lugares mais isolados, que retomam a ideia de espaços paradisíacos e frágeis: “Não saía mais durante o dia; à noite pedia-me que a levasse a algum arrabalde distante da cidade, à Lagoa, ou ao Cosme-Velho. [...] parávamos nalgum lugar mais despovoado [...] Outras noites preferia o mar; embarcávamos num bote vogávamos pela baía” (ALENCAR, 1959s, p. 427).

Verifica-se além, disso, que depois de modificar os traços externos e se afastar da sociedade que em tudo a sufocava, lembrando-lhe o seu papel degradante, ela se vai, aos poucos, fundindo a Paulo, tamanha é aproximação entre ambos. Ele afirma que: “[...] começava a sentir-me [...] *pequeno* diante dessa mulher sublime” (ALENCAR, 1959s, p. 396). Por sua vez, ela se permite escutar, receber a leitura, feita por Paulo (seu mentor), de “algum romance, ou a *Bíblia* que era seu livro favorito”.

Perceba-se que o romance está presente como referência importante, ao lado do texto bíblico, uma escrita modelar, com a qual ela estabelece uma ligação não apenas explicativa (recorde-se a relação do narrador com as referências à Eucaristia e à Transfiguração), mas, sobretudo, afetiva. Portanto, a leitura para Lúcia também retoma a harmonização desejada, pois a une a Paulo, além de ser sinônimo de fruição e identificação.

Prova disso, é que, ao contrário da postura de certo modo contemplativa que os outros textos lhe trazem, o romance de Alexandre Dumas Fils *A dama das Camélias* (1848), contemporâneo à *Lucíola*, é lido com um ar de tensão, numa época em que a cortesã e o corpo encantatório ainda têm força:

Chegando uma tarde vi Lúcia assustar-se e esconder sob as amplas dobras do vestido um objeto que me pareceu um livro.

[...]Meio à força e meio rindo consegui tomar o livro depois de uma fraca resistência. Ela ficou enfadada.

Era um livro muito conhecido –*A Dama das Camélias*. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de seu rosto. Muitas vezes lê-se não por hábito e distração, mas pela influência de uma simpatia moral que nos faz procurar um confidente de nossos sentimentos, até nas páginas mudas de um escritor. Lúcia teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração? (ALENCAR, 1959s, p. 401, grifo do autor).

Paulo define o norte de leitura da moça, a identificação, a “simpatia moral”, a confiança, lançando ao leitor perguntas que complementarizam ou não a interpretação. Através delas, é possível, nas entrelinhas dos sentidos, perceber, um aspecto a respeito da construção e recepção de *Lucíola*: o romance brasileiro seria ou não um plágio do exemplar francês, já que os temas se parecem tanto? A discussão mais profunda quanto a esse tópico não é o objetivo deste trabalho¹¹⁷, mas pode-se dizer que a questão é, de certa forma, respondida, pela própria Lúcia:

—Esse livro é uma mentira!

— Uma poética exageração. mas uma mentira, não! Julgas impossível que uma mulher como Margarida ame?

— Talvez; porém nunca desta maneira! [...].

— De que maneira?

— Dando-lhe o mesmo corpo que tantos outros tiveram. Que diferença haveria então entre o amor e o vício? Essa moça não sentia, quando se lançava nos braços de seu amante, que eram os sobejos da corrupção que lhe oferecia? Não temia que seus lábios naquele momento latejassem ainda com os beijos vendidos ? [...] O amor é inexaurível e remoça, como a primavera; mas não ressuscita o que já morreu (ALENCAR, 1959s, p. 401).

Utilizando-se, no nível da história, a identificação como guia argumentativo, ela declara que o “livro é uma mentira”. Paulo, com seu olhar ordenador, simétrico, concorda em parte, reconhecendo a beleza do escrito: “uma poética *exageração*”, mas uma mentira não!”. Em resposta, Lúcia, mentora de Paulo em direção à complexidade de visão e interpretação, vai além da concepção, pacificadora e linear, questionando a superficialidade de Marguerite Gautier, e dando profundidade ao sentimento de amor que vai além do físico, sendo ora prazer, ora dilaceramento, uma vez que o corpo corrompido impediria a plenitude da expansão espiritual: “O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe! Mas o verdadeiro amor d'alma; e não a paixão sensual de Margarida, que nem sequer teve o mérito da fidelidade” (ALENCAR, 1959s, p. 402).

¹¹⁷ Maria Cristina Pinto (1999) faz uma profunda e belíssima análise das relações entre Alencar, Dumas Fils, Balzac, Chateaubriand e Saint-Pierre, em *Lucíola*, examinando como as referências aos romances franceses aparecem incorporadas e/ou modificadas no primeiro *Perfil* alencariano, considerando o projeto de mapeamento brasileiro do autor. O enfoque temático da pesquisadora, entretanto, é distinto do *Bildungsroman*.

Portanto, parece residir na fala de Lúcia, uma crítica ao superficial, ao mecânico, que, numa linguagem artificializada, colocaria amor e vício num mesmo patamar, de forma natural, sem serem evidenciadas mais profundamente as complicações dessa união para o enriquecimento composicional da protagonista e o dilaceramento de sua personalidade. A título de simples exemplificação, observe-se um trecho de *A Dama das Camélias*:

[...] Quanto mais eu observava aquela mulher, mais ela me encantava. Era belíssima. Mesmo sua magreza era graciosa.

[...] reconhecia-se naquela moça a virgem que um acidente fizera cortesã, e a cortesã que um pequeno detalhe teria feito a virgem mais apaixonada e mais pura. Havia ainda, em Marguerite orgulho e independência: dois sentimentos que, feridos, são capazes de fazer o que faz o pudor. Eu nada dizia: minha alma parecia ter ido parar toda no coração, e o meu coração, nos meus olhos (DUMAS FILS, 2007, p.73-74).

Armand, protagonista da obra de Dumas Fils discorre mais “diretamente” sobre Marguerite, sua personalidade e os sentimentos por ela, com menos “camadas” imagéticas e linguísticas, cuja ambiguidade geraria significações múltiplas, de modo que o sentido da jovem parece estar “pronto”. Paulo por sua vez, não fecha questões /ou consegue abranger as possíveis interpretações sobre o caráter e as nuances de Lúcia, repassando-as ao leitor através de construções interrogativas ou ambíguas.

Logo, sob a recusa de um conjunto de ações que a protagonista do romance alencariano é obrigada a desempenhar – o uso maquinal da máscara e do corpo encantatório –, não se identificando com a leitura, há, no nível do enredo, uma crítica ao romance francês e aos leitores que não vão além da constatação de uma temática semelhante, não enxergando que Lúcia teria uma maior riqueza de nuances composicionais do que a heroína de *A Dama das Camélias*.

Dessa forma, percebe-se, por parte de Alencar, uma defesa à estética romântica e à literatura tipicamente brasileira, que pode dar voz e cor próprias a fontes consagradas, existindo aí o aproveitamento crítico e não o simples plágio, considerado um “pecado”:

— Está bem: deixemos em paz *A Dama das Camélias*. Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando.

— Oh! juro-lhe que não!

Esse juramento teve uma solenidade que me pareceu caricata. Ou porque o percebesse, ou por uma das inexplicáveis transições que lhe eram freqüentes, Lúcia soltou uma gargalhada.

— Realmente este livro não presta. Nem quero acabá-lo. Cometeu-se aí um *sacrilégio literário* (ALENCAR, 1959s, p. 403, grifo nosso).

Mimética e poeticamente, essa defesa aparece também travestida pelo discurso amoroso: “o amor é inexaurível e remoça, mas não ressuscita o que já morreu”. Em outras palavras, a literatura não se esgota em si mesma, não sendo necessário, a cada nova tentativa

de escrita, inventar expedientes e recursos totalmente inéditos, mas pode se renovar e estabelecer uma conexão entre escritos – “remoçar”, como a primavera, em que as flores formam um conjunto, mas tem particularidades próprias –, sem que para isso precise meramente “copiar” sem critério as formas consagradas, opção que, provavelmente, “mataria” a qualidade e a credibilidade do texto, tornando sua construção problemática irreversível, “sacrílega”.

Cabe ressaltar, além disso, que nesse trecho também há uma indicação metafórica do fim da protagonista: o estrito retorno às origens, à simplicidade não caberia dentro de uma sociedade múltipla e efervescente, não sendo possível “ressuscitar” em sua integridade, lugares, pessoas e situações, uma vez que o tempo e o “progresso” mudam as coisas. Daí a morte material de Lúcia, depois do estabelecimento de um equilíbrio promovido por uma realidade que refaz o novo, a partir de referências passadas. Entretanto, tal é a força do amor que redime, enquanto símbolo de unificação e renovação, que ele pode remoçá-la, fazê-la reviver com mais nuances significativas em forma da narrativa literária de Paulo, indo além do físico, por se tornar arte que provoca diversas interpretações.

Portanto, através da leitura de *Lucíola*, destacando-se um lance narrativo que aparentaria somente simplicidade e sentimentalismo, o leitor é capaz de ter acesso a três textos: o brasileiro, o francês e uma avaliação que une a ambos num exercício crítico-interpretativo. O romance alencariano se torna, pois, uma “porta” pela qual os legentes poderão, caso optem por fazê-lo, conhecer mais sobre a produção e recepção literária. Nesse sentido, eles, assim como Paulo e Lúcia, também se formam.

Além dos exemplos citados, outra remissão à leitura merece destaque, pois sinaliza a tentativa de construção de um espaço idílico, de sonho, bem como serve como uma comprovação do caráter de identificação, que amarra o ato de ler e a personalidade da personagem. Além disso, esse momento específico serve como catalisador das memórias de Lúcia, a partir dele, ocorrem o auge de sua (trans)formação – o retorno à pureza perdida –, e o ápice da Formação Especular: a fusão de Paulo e Lúcia. Tudo isso vem à tona quando há a leitura de *Paulo e Virgínia* (1788) e de *Atala* (1801) produções, do início do movimento romântico, cujo tom é poético, educativo e moralista. Foram escritas pelos autores franceses Bernardin de Saint-Pierre e François René de Chateaubriand, respectivamente.

Paulo e Virgínia, texto designado pelo autor como “Quadro da Natureza” (SAINT-PIERRE, 1965, p. 16) traz a narrativa dos infortúnios de duas crianças criadas como irmãs por suas mães, em Porto Luís, na Ilha de França. Nesse local, de natureza abundante, quase intocada, com fortes características paradisíacas, as duas famílias crescem em casebres

simples, partilhando o que a terra lhes oferece, num estado de comunhão e fraternidade verdadeiras, em que os sentimentos são puros e imaculados. Tudo que os cerca os completa e os faz felizes é diametralmente oposto aos costumes e anseios próprios à sociedade materialista e “civilizada”.

O casal protagonista cresce e se enamora, sem ter muita consciência da natureza e consequências dessa relação afetiva. A fim de proteger a virtude, a virgindade de Virgínia e para que o par, além disso, o possa amadurecer antes de se casar, sua mãe lhe manda a Europa com o propósito de lhe proporcionar *instrução adequada* e, além disso, receber uma vultosa herança de sua tia. Passa o tempo, a saudade modifica o olhar de Paulo em relação a tudo o que antes lhe era apazível: torna-se triste, sisudo e aprende conhecimentos de matemática, geografia e história que o aproximariam de sua nova Virgínia.

Eis que, para a felicidade de Paulo, a jovem está prestes a regressar, dispondo de ricos haveres e de uma educação esmerada, mas sufocada pelos ditames sociais que a afastaram da liberdade e singeleza de outrora. Durante o regresso, num ponto já próximo à Ilha, o navio é atingido por uma tempestade; em vão, Paulo tenta salvar sua amada que se afoga por, em nome da honra e do pudor, recusar-se a se desfazer das pesadas vestes, na presença da tripulação e passageiros. Pouco tempo depois, consumido pela dor o rapaz falece, assim como as mães do casal.

Por seu turno, *Atala* está contido na sexta parte do *Gênio do Cristianismo* (1801), livro em que Chateaubriand examina exaustivamente os princípios da fé católica, defendendo-a das oposições críticas por parte dos pensadores do Iluminismo. Nesse texto curto, ambientado em Louisiana, na América do Norte, encontra-se a história de Chactas e Atala.

Já em idade avançada o índio, Chactas, da tribo dos Natchez, transmite a René, um francês que vive com o mesmo grupo de indígenas, a narrativa de seu amor pela índia cristã Atala. As tribos de ambos são inimigas e, num determinado momento de combate, a moça salva o jovem guerreiro da morte. Enamorado, Chactas a pede em casamento, sendo encorajado e apoiado pelo virtuoso Padre Aubry. Surpreendentemente, Atala, a despeito do sentimento profundo nutrido pelo índio, recusa a proposta e, em intenso desespero, envenena-se, revelando, às portas da morte, a razão de seu procedimento: a jovem correria perigo de vida logo após o nascimento; rogando aos céus pela sobrevivência da filha, sua mãe faz um juramento de oferecer a Deus e a Virgem Maria, a perpétua castidade da menina, caso ela escape da morte. Assim, por respeito à sua profunda fé cristã, bem como à solenidade do gesto materno, Atala prefere morrer a quebrar um voto sagrado.

Apenas a síntese do conteúdo de ambos os romances já demonstra uma comunicação entre eles e *Lucíola*; esta não reside na simplicidade formal dos dois primeiros, mas na tragicidade pungente e no elogio a valores como a pureza, a virtude e a honra. Ainda que dentro de um contexto narrativo diferente, Alencar rememora e valoriza esses escritos, ao apontar sua presença dentro do primeiro *Perfil de Mulher*. Visitando a casa de Paulo, depois de resolvida outra discussão entre o casal, Lúcia tem contato com os livros:

O livro que ela trouxe era esse gracioso conto de Bernardin de Saint-Pierre, que todos lemos uma vez aos quinze anos, quando ainda não o sabemos compreender; e outra aos trinta, quando já não o podemos sentir. O que seduzira Lúcia foi o nome de Paulo que ela ao entregar-me o volume mostrara sorrindo. Quando eu lia a descrição das duas cabanas e a infância dos amantes, Lúcia deixou pender a cabeça sobre o seio, cruzou as mãos nos joelhos dobrando o talhe, como a estatueta da Safo de Pradier que por aí anda tão copiada em marfim e porcelana.

De repente a voz desatou num suspiro:

— Ah! meu tempo de menina!

Escolhi outro livro para distraí-la; li a Atala de Chateaubriand, que ela ouviu com uma atenção religiosa. Chegando a essa passagem encantadora em que a filha de Lopes declara ao jovem selvagem que nunca será sua amante, embora o ame como à sombra da floresta nos ardores do sol, Lúcia pousou a mão sobre os meus olhos dizendo-me:

— Não podíamos viver assim? (ALENCAR, 1959s, p. 419-420).

Ao contrário do que acontece com a leitura de *A Dama das Camélias*, a jovem, a partir da presença de um homônimo ao seu amado, identifica-se com os textos, como outrora fizera com a Bíblia, espelhando-se neles. A fala de Paulo demarca dois momentos de recepção: o da ingenuidade e o da decepção, colocando conhecimento e percepção afetiva num mesmo espaço significativo – o da leitura –, e contrariando suas tentativas de compreensão – fechadas, lineares e ordenadoras –, anteriores ao contato com Lúcia.

Ora, se o misto de desilusão, provocada pela experiência negativa com o mundo, somado ao anseio pelo “paraíso” e valores perdidos fazem parte da dualidade da protagonista, a referência à *leitura* de escritos que tocam contundentemente nesses dois pontos, é simbólica e significativa, neste ponto de *Lucíola*, pois é aí, através da remissão à literatura prototipicamente romântica, que ocorre o renascimento de Maria da Glória em sua plenitude, que culminará com o auge de sua formação.

Prova disso é que embora Paulo ainda tente apresentá-la e compreendê-la segundo um molde clássico – “a estatueta da *Safo de Pradier* e suas *cópias* –, as imagens românticas, ingênuas e infantis têm mais força: a moça sorri, pende a cabeça, como nas representações tradicionais da Virgem Maria, e curva o corpo, semelhante a uma criança pronta a *escutar*, receber uma informação, ser formada, e não a seduzir, prender. O encantatório, cênico cede

lugar ao natural, da narração observatória e explicativa, passa-se a fala de Lúcia: “Ah! *meu tempo de menina!*”.

A expressão, carregada por um misto de nostalgia, ternura e simplicidade, que traz em si a pureza e a dor, é o catalisador do reavivamento das memórias, não só por Lúcia, mas nela, em seu corpo, suas atitudes e posicionamentos: o sorriso singelo provocado por *Paulo e Virgínia* dá lugar às *lágrimas* e à “atenção religiosa,” diante da leitura de *Atala*. Uma dinâmica crescente que envolve sumariza a trajetória da protagonista: a prostituição lhe roubou a virgindade, trazendo-lhe dor; a presença de Paulo e o seu amor por ele lhe promoveram uma renovação da fé no resgate da virtude perdida. Recuperando sua parte pura, esquecida, Lúcia reatualiza o drama de Virgínia, sufocada pela sociedade, sem uma voz própria e sem liberdade de sentimentos, e de *Atala*, impedida de amar em sua totalidade por uma condição, embora mística, também imposta à sua revelia:

[Virgínia escreve a sua mãe, tempos depois que deixou a ilha]:

[...] Vivo nos esplendores da riqueza e não sou senhora de um real. Dizem que se eu dispusesse de dinheiro isso poderia dar maus resultados. Os meus próprios vestidos pertencem às minhas criadas de quarto, que os regateiam antes que eu os ponha de banda. No seio da riqueza estou bem mais pobre do que estava aí, porque não possuo nada para dar...

[...] Ah! Primeiro me esquecerei de mim própria do que deslembrar a terra onde nasci e onde vivem aqueles que amo! Este é que é um país de selvagens, porque vivo só, não tendo ninguém a quem possa falar de amor... (SAINT-PIERRE, 1965, p. 99-100).

[Atala, antes da morte por envenenamento, explica ao Padre Aubry a razão de sua ação extrema]:

[...] Meu triste destino começou quase antes que eu abrisse meus olhos à luz. Minha mãe me concebeu no infortúnio: eu fatigava seu seio, e me deu a luz com dores tão cruéis que se desesperou pela minha vida: minha mãe fez um voto para me salvar e prometeu à Rainha dos anjos que consagraria minha virgindade se ela me livrasse da morte. Voto temerário que me lança no sepulcro. (CHATEAUBRIAND, 2008, p.270).¹¹⁸

Entretanto, aqui o voto e a perda da virtude ganham uma dimensão ainda mais trágica e profunda uma vez que seu sentido é invertido e expandido em nome do amor, colocado no mesmo nível de importância e sacralidade que a religião: “– Queria dizer que se eu fosse *Atala*, poderia perder a minha alma para dar-lhe a virgindade que não tenho; mas o que eu não posso é *separar-me* desse corpo” (ALENCAR, 1959s, p. 420). Na colocação de Lúcia

¹¹⁸ Tradução nossa do seguinte trecho da publicação espanhola de *O gênio do Cristianismo*, livro do qual *Atala* faz parte. Recorreu-se a uma tradução em espanhol, bastante prestigiada naquele país, porque uma edição francesa ou em língua portuguesa não foi encontrada :

“Mi triste destino empezó casi antes que se abriese mis ojos a la luz. Mi madre me había concebido en el infortunio: yo fatigaba su seno, y me dio a luz con tan crueles dolores, que se desesperó de mi vida: mi madre hizo un voto para salvarme, y prometió a la Reina de los ángeles que le consagraría mi virginidad si me libraba de la muerte. ¡Voto temerario que me precipita en el sepulcro!

claramente se percebe o delinear do seu desejo de harmonia: apagar o corpo, maculado, impuro, encantatório, deixando sobressair a sua parcela anímica.

A partir desse trecho, em que o leitor vê renovados dois exemplares da literatura romântica, sob as múltiplas camadas significativas de um terceiro texto, pode ser identificado outro impulso em direção ao equilíbrio de Lúcia e Paulo: suas *narrativas pessoais* entram em cena.

Depois da leitura dos romances modelares, primeiros e passados, a modificação, anteriormente percebida no corpo de Lúcia, alcança o espaço físico por ela habitado, surpreendendo Paulo: “O seu quarto de dormir já não era o mesmo [...]. Uma saleta cor-de-rosa esteirada, uma cama de ferro, uma banquinha de cabeceira, algumas cadeiras e um crucifixo de marfim, compunham esse aposento de extrema simplicidade e nudez” (ALENCAR, 1959s, p. 420). Essa alteração reflete-se na sua postura, de mulher à menina, estímulo a partir do qual, Paulo começa a *narrar a sua história*:

– Fale; conte alguma história! Sou uma criança! É verdade! Preciso que me acaletem. Mas fale! Diga-me...
[...] Conte; um desses idílios das primeiras flores da vida; amores infantis que balbucia o coração ignaro, como antes balbuciara o lábio a palavra indecisa; arpejos vagos que o sopro da brisa arranca das cordas de uma lira ainda não dedilhada. Essas primeiras impressões são tão ricas de sentimento, que nunca o espírito penetra nelas sem achar uma melodia arrebatadora, mais viva e mais brilhante, à medida que o homem declina para a velhice (ALENCAR, 1959s, p. 421-422).

Contrariamente ao que ocorre, por exemplo, na ceia de Sá, em que as descrições são feitas com riqueza de detalhes e coloridos brilhantes – quadros, espelhos, paredes escarlates –, destacando-se a atmosfera cênica e mascarada, na qual diversas referências à arte Clássica são postas na tentativa de ordenar, explicar exhaustivamente, o caos e a profusão de informações que se desnudam aos olhos do narrador, aqui, a simplicidade impera.

A linearidade da linguagem parece entrecortada, como as construções frasais próprias a uma criança ou a alguém cuja fala é influenciada por alguma emoção: o verbo *contei* sofre uma pausa, uma espécie de suspensão para que o falante possa tomar fôlego, aparecendo o seu objeto direto apenas após o ponto-e-vírgula. Ao mencionar a narrativa “desses idílios das primeiras flores da vida”, desaparece a busca incessante pela objetividade, que, anteriormente, tentava esgotar os pormenores de cada pessoa objeto ou situação. Cita-se como exemplo, uma cena do capítulo V, em que Paulo, para exprimir o encanto e o feitiço de Lúcia, postos no limiar entre a pureza e a sensualidade, parece explorar todas as nuances luminosas e simbólicas do branco, numa tentativa de guardar consigo, presentificar um singular instante de luz, bem como de evidenciar ao leitor a intensidade de seu olhar deslumbrado:

O que ainda vejo *neste momento*, se fecho os olhos, são as *nuvens brancas e nítidas*, que se frocavam graciosamente, aflando com o lento movimento de seu *leque*; o *mesmo leque de penas que eu apanhara*, e que de longe parecia uma grande borboleta rubra pairando no cálice das magnólias. O rosto suave e harmonioso, o colo e as espáduas nuas, nadavam *como cisnes naquele mar de leite*, que ondeava sobre formas divinas (ALENCAR, 1959s, p. 331, grifo nosso).

Neste novo contexto, porém, destaca-se o ar de imprecisão e leveza, que parece fluir ao logo de orações cujo ritmo é marcado pelo pronome relativo *que*, este, aproxima, “amarra” os pares sintagmáticos às suas explicações, sem, entretanto, precisar descritiva e restritamente os seus traços específicos: os *amores são infantis*; o *coração é ignaro* (ignorante); a *palavra é indecisa* e os *arpejos são vagos*. Tudo parece inconclusivo, fugaz, aberto, de modo que tanto Lúcia quanto os leitores podem estabelecer uma identificação com o narrado.

Ao invés da visão do corpo, do presente, “objetivo” e dos padrões fixos, contemplam-se marcas do sonho, do possível – simbolizados pela imagem da “lira ainda não dedilhada” –, do céu, dos sentidos e de um passado longínquo, embora pulsante e acolhedor: as *impressões são ricas de sentimento*, o *espírito* é associado à experiência, à fruição de uma *melodia arrebatadora*, cujas força e brilho são proporcionais ao distanciamento temporal.

Lúcia e Paulo se unem cada vez mais por vias do desnudamento de suas narrativas pessoais. A antiga cortesã, de trajes coloridos e sensuais, transforma-se na nítida e pura menina do passado longínquo, que *se deixa acalantar*, adormece com “o rosto puro e cândido que entre a alvura do linho e no repouso das paixões tomara uma diáfana limpidez” (ALENCAR, 1959s, p. 422). O narrador, ávido por se fazer compreender, não mais tenta explicar, porém, silencia, *contemplativo*: “Calei-me, admirando com respeitosa ternura” [a *face* da mulher amada]. (ALENCAR, 1959s, p. 422).

Já no capítulo XVI, Paulo antecipa a recepção de sua história por parte de Lúcia: “Identificando-se com a minha alma, [...] ela sentia e comovia-se, recordando as minhas afeições; e nutria-se das minhas ambições, sonhando com elas, e dourando-as aos reflexos de sua rica imaginação.” (ALENCAR, 1959s, p. 408). Logo, o processo de identificação cresce, apesar de alguns enganos e tentativas de retorno ao império da sensualidade, do corpo encantatório: “[...] bastava uma palavra minha para fazê-la voltar, muda e fria, é verdade, mas obediente e resignada.[...], se meu lábio procurava o seu, achava-o, seco e áspero, mas dócil à carícia” (ALENCAR, 1959s, p. 409).

Contudo, aos poucos, Paulo se deixa entregar a ausência de respostas prontas, própria ao caráter da protagonista, renunciando ao culto do prazer, da estética e do corpo, ao reconhecer “a criança”, dócil e divinizada, que Lúcia lhe apontara: “[...] És *sagrada para mim*; sagrada pelo martírio que te causei; sagrada pelas lágrimas que derramamos juntos. A

tua beleza já não tem influência sobre os *meus sentidos*. *Posso te ver agora impunemente*”. (ALENCAR, 1959s, p. 425, grifo nosso). Por sua vez, Lúcia responde: “–Deus me abençoou” (ALENCAR, 1959s, p. 425).

No momento em que a visão e a percepção de ambos se abrem igualmente, através da renúncia, mútua e em igual medida, do domínio da máscara, Lúcia se prepara para narrar:

[...] Partimos às 4 horas da madrugada numa falua, que atravessou rapidamente a baía e levou-nos à praia do Icaraí. Não sei se ainda aí perto existe um velho casebre, escondido no mato e habitado por uma velha e dois filhos, que nos hospedaram, ou por outra, nos deram sombra e água fresca.
[...] — Foi nesta casa que eu nasci, disse-me ela. Não era então velha como hoje está. Tudo muda; tudo passa!
— Faz sete anos que deixei este lugar; parece-me que foi ontem. Quando venho aqui alguma vez, *acho ainda viva e fiel a minha infância tão feliz!* Recorda-se da Glória? De lá olhei para esta praia. O senhor estava perto de mim. Mal pensava que três meses depois aqui viríamos juntos! (ALENCAR, 1959s, p. 427-428, grifo nosso).

Distanciando-se da Corte, entre o dia e a noite, pelo mar (símbolo de fugacidade, correlato do exótico e do paradisíaco), o casal chega à casa onde a protagonista nasceu, sua “ilha” de segurança, cuja a singeleza da estrutura física e dos novos habitantes lembra os cenários e personagens descritos em *Paulo e Virgínia*.¹¹⁹ Embora consciente da fugacidade da aura de perfeição e das marcas de sua condição – “Tudo muda, tudo passa” – Lúcia está tão imersa dentro de si mesma que personaliza o espaço que a rodeia, fundindo-o ao seu eu, associando esse movimento à presença de Paulo:

— Toda a minha vida lhe pertence; o passado como o futuro. Mas aqui não teria animo: aqui vive a minha infância, que eu respeito. Não quero que estes lugares, que me viram tão alegre, me vejam sofrer, tendo-o junto de mim. Não falemos nisso agora; suponho que dormi estes sete anos e acordei hoje de repente.
[...] — Vendo esta água tão clara tolar-se de repente, pareceu-me que via minha alma; e acreditei que ela sofria, como eu quando os sentidos perturbam a doce serenidade de minha vida (ALENCAR, 1959s, p. 428-429).

Pouco tempo depois, já em sua nova habitação, mais simples e também longe do turbilhão urbano, despindo-se definitivamente da cortesã que fora, narra a Paulo sua história,

¹¹⁹ Cita-se, como exemplo da semelhança, um trecho do romance de Bernardin de Saint-Pierre (1965, p. 17-19): “Na vertente oriental da montanha que se ergue por detrás de Porto Luís na ilha de França, vêem-se, em um terreno outrora cultivado, duas pequenas cabanas arruinadas. Acham-se situadas quase no centro do recinto formado por altos penhascos, com uma só entrada pelo lado norte.
[...] Eu gostava de visitar esse lugar donde se desfrutava horizonte vastíssimo em que se goza profunda solidão. Estava um dia sentado ao pé dessas cabanas, contemplando suas ruínas, quando passou perto Dalí um homem já idoso.
[...] – Amigo, sabe dizer-me a quem pertenceram essas duas choupanas?
– Há perto de vinte anos [...] os casebres e o terreno pertenciam a duas famílias que conseguiram aqui achar a felicidade. Sua história é comovente. Mas nesta ilha, situada no caminho das Índias, qual [...] dos habitantes da Europa teria o desejo de aqui viver feliz, embora obscuro e pobre? ”.

numa posição corporal que mistura submissão, simplicidade, entrega e pertencimento ao ser amado, expedientes associados ao resgate das *memórias*:

— Não! A mulher de quem duvidou já não existe, morreu! É uma história bem triste!

Ouçã!

Lúcia ficou um momento absorvida nas suas recordações; afinal chegando um banquinho de tapete, sentou-se aos meus pés:

— Deixamos São Domingos para vir morar na corte; tinham dado a meu pai um emprego nas obras públicas. Vivemos dois anos ainda bem felizes. À noite toda a família se reunia na sala; eu dava a minha lição de francês a meu mano mais velho, ou a lição de piano com minha tia. Depois passávamos o serão ouvindo meu pai ler ou contar alguma história. Às nove horas ele fechava o livro, e minha mãe dizia: «Maria da Glória, teu pai quer cear».

[...] — Maria da Glória !

— É meu nome. Foi Nossa Senhora, minha madrinha, quem mo deu. Nasci a 15 de agosto.

Por isso todos os anos vou levar-lhe um trabalho de minhas mãos, e pedir-lhe que me perdoe.

Outrora pedia-lhe que me fizesse feliz; toda a minha família me acompanhava; agora vou só e escondida.

— E que é feito de tua família?

— Lembra-se da febre amarela em 1850?

[...] Foi um ano terrível. Meu pai, minha mãe, meus manos, todos caíram doentes:[...] Uma menina de 14 anos para tratar de seis doentes graves, e achar recursos onde os não havia. Não sei como não enlouqueci. (ALENCAR, 1959s, p. 434-435).

Observe-se que, mais uma vez, os exercícios da aprendizagem e da leitura são associados à identidade e ao afeto; a escuta e a apreensão de uma história acontecem num “mundo” completo, onde narrar, enquanto experiência viva, artesanal (e não simplesmente lógica e racional) é possível. Nesse contexto, em que a máscara nociva é desnecessária, pois inexistente o falseamento das relações, o nome designa não uma função, mas uma identidade, uma parcela da alma: *Maria da Glória*, relacionado ao título mariano (consolidado em 430 D.C.), que conjuga num só corpo a simplicidade humana e as graças divinas – a assunção ao céu, a boa morte – alcançada após a superação dos sofrimentos (BERALDI, 2016, p. 16-17).

Contudo, como na modernidade não há pouco espaço para uma perfeição total, o universo idílico de Lúcia se desfaz por tragédias sucessivas. A partir do abandono do ambiente “natural”, “completo” e da entrada na cidade, para que o pai exerça um trabalho subordinado e remunerado (símbolo da sociedade capitalista, urbana, crua e prática), a protagonista passa a conhecer a enfermidade, o abatimento, a prostituição:

— Tudo quanto era possível, meu Deus, sinto que o fiz. Já não dormia; sustentava-me com uma xícara de café. Nalgum momento de repouso ia à porta e pedia aos que passavam. [...] Passou um vizinho. Falei-lhe; ele me consolou e disse-me que o acompanhasse à sua casa. A inocência e a dor me cegavam:acompanhei-o.

[...] Ele tirou do bolso algumas moedas de ouro, sobre as quais me precipitei, pedindo-lhe de joelhos que mas desse para salvar minha mãe; mas senti os seus

lábios que me tocavam, e fugi.[...] Não sabia o que queria esse homem; ignorava então o que é a honra e a virtude da mulher o que se revoltava em mim era o pudor ofendido. Desde que os meus véus se despedaçaram, cuidei que morria; não senti nada mais, nada, senão o contato frio das moedas de ouro que eu cerrava na minha mão crispada. O meu pensamento estava junto do leito de dor, onde gemia tudo o que eu amava neste mundo (ALENCAR, 1959s, p. 435).

A “queda do anjo” possui marcas textuais: nos fatos narrados pela protagonista não há descrições em abundância; assim como na história de Paulo, as memórias fluem através da simplicidade da linguagem, como a simbolizar o caráter contínuo, acabado de uma existência passada. Uma maior especificação, só aparece no limiar entre a perda da inocência e o início da prostituição, esta, metaforizada pela dependência e baixeza do dinheiro, capital espúrio, vil metal: contrário ao calor familiar, a protagonista entorpece a alma, tornando-se quase um autômato que apenas reage ao *contato frio* de sua *mão crispada* em *moedas de ouro*.

Passa-se, pois, da doce imprecisão do sonho, da memória e da segurança de um lar comum, à delimitação da máscara que aprisiona o sujeito a um papel sufocante. Perdendo a sua “aura” – pureza/ Maria –, a personagem é expulsa do seu “paraíso”, uno e íntegro, pelo pai que a renega, não mais a reconhece como parte de si. Tal apagamento consciente acarreta a negação do direito de pertencer a uma família, ter uma história; em outras palavras, a personagem vê aniquilada a “Glória” de sua dignidade ao perder todos os referenciais que a identificam: casa, família, virgindade, raízes. Completamente esvaziada em todas as instâncias, à margem da sociedade, assume um papel: Maria da Glória viaja e “aprende” a ser Lúcia.

Através da exposição de suas histórias íntimas, Paulo e Lúcia, como imagem e espelho, completam-se. Enquanto par unificado que caminha numa mesma direção, (re)contemplam seus “paraísos perdidos”, reconhecendo-se verdadeiramente:

— Tu és um anjo, minha Lúcia!

[...]— Paulo, disse-me com brandura, chama-me Maria!

Desde então quando eu pronunciava esse nome, sua alma tinha enlevos, e ela acompanhava o movimento de meus lábios estremecendo de gozo, como se todo o seu corpo sentisse uma doce carícia (ALENCAR, 1959s, p. 439-440).

Há, pois, um novo batismo de Lúcia, por vias da memória, da dor, mas agora, da sacralidade que a fará recuperar seu primeiro nome: “Houve um grande silêncio, em que Lúcia, imóvel e recolhida, continuava absorta no seu êxtase religioso, e eu contemplava-a mudo sem me animar a interrompê-la” (ALENCAR, 1959s, p. 425).

Após o resgate, a regeneração, ambos tentam reconstruir concretamente, no tempo presente, o porto seguro, os idílios rememorados. Lúcia se retira da cidade, partilhando com Paulo um estado de castidade fraterna e traz Ana, sua irmã, para viver consigo. Porém, ainda

que tudo seja carregado de positividade, o novo paraíso é simulado, uma vez que tanto a literatura quanto o mundo material não permitem um retorno íntegro e exatamente igual aos modelos artísticos (o resgate inteiriço das narrativas do Romantismo modelar), nem às realidades passadas.

Esse impedimento é mimetizado no texto através de dois dados. O primeiro deles diz respeito à própria dinâmica da literatura: embora Lúcia reviva em si mesma um pouco da corça, de Virgínia e de Atala, comunicando-se com elas, não as “ressuscita” completamente, pois apresenta uma maior complexidade mimética, muitas faces num só corpo. O segundo expediente diz respeito ao fato de a liberdade da protagonista, em relação a uma ausência de instituições fixas – o casamento, a paternidade real –, não resistir às maledicências e preconceitos da sociedade falseada: “[...] a mais velha das moças se tinha aproximado, e arrancando a pulseira das mãos de sua irmã, atirou-a por cima da grade: – Não toques em coisa que pertença a esta mulher! É uma perda!” (ALENCAR, 1959s, p. 446).

Contudo, apesar disso, Maria da Glória se sente completa e plena pelo alcance do reconhecimento da pureza e da união sentimental e saudável com Paulo, de modo que o amor é capaz de santificar o terreno, unindo-o em comunhão com o celeste. Por sua vez, a personagem masculina também se reconhece na protagonista, deixando-se guiar por ela:

— Elas não sabem, como tu, que eu tenho outra virgindade, a virgindade do coração! Perdoa-lhes, Paulo.

[Paulo]:

[...] — Já me habituaste a só achar bonito aquilo que vejo através do teu mimoso sorriso.

[Lúcia]:

[...]— Tu és bom, como Deus, que me deu a ti, Paulo, para não desperdiçar as sobras de tua alma. Tu deves ler dentro de mim, e compreender o que eu não sei dizer, o que não sei nem mesmo pensar. A vida como tu ma fizeste é a bem-aventurança, porque vivo já no céu. Entre nós ambos nada existe; tu me absorves em ti, somos um: em torno de nós só Deus que nos protege, que nos une, e envolve-nos com um único de seus olhares. Tu, Paulo, tu podes tocar a terra sem quebrar essa coesão de nossas almas; porque sou uma coisa tua, uma porção de teu ser; porque te pertence e te sigo fatalmente; porque na terra, como no céu, longe ou perto, vivo de tua vida. Mas tua Maria, o reflexo de tua luz e a flor de tua seiva, se ela caísse no pó, se desprenderia de ti para sempre... (ALENCAR, 1959s, p. 446, 450).

Por essa razão, optando por viver junto e através do amado, a jovem lhe apresenta uma espécie de reduplicação de si mesma, mas sem dores e máculas, e sim, “cheia de graça”, Ana, que assim como Lina em *A expiação*, representa uma possibilidade de redenção, recomeço, reconstrução de novos laços em um lar estável e socialmente permitido, em que todos os componentes seriam indissociáveis:

Quero uni-la ao santo consórcio de nossas almas. Formaremos uma só família; os filhos que ela te der, serão meus filhos também; as carícias que lhe fizeres, eu as receberei na pessoa dela. Seremos duas para amar-te; uma só para o teu amor. Ela será tua esposa; eu completarei todas as outras afeições de que careces, serei tua irmã, tua filha, tua mãe! (ALENCAR, 1959s, p. 453).

Diante da recusa de Paulo, a protagonista segue vivendo seu sonho, até que se descobre esperando um filho, cuja existência é relacionada a uma conotação que ela, num só símbolo, o desejo de equilíbrio da figura feminina, isto é, o apagamento do corpo, e o encontro da renovação e da harmonia perfeita: “Ele [o filho] me arrancaria uma porção deste espírito que é teu, e criaria uma vida nova nesta carne que já morreu, e não pode ressuscitar para sentimento algum!” (ALENCAR, 1959s, p. 451).

A presença da criança que, por mecanismos naturais, morre no ventre da mãe, serve ao fim salvífico, revelando-se tão dúbia como quem a gerou: é a lembrança concreta que une o passado e o presente; transporta Maria/ Lúcia à realidade da falta, do limbo entre corpo e alma, dor e felicidade, mas também é a marca de um amor supremo, e o último caminho em direção ao ápice formativo da protagonista, a fusão ao ser amado – movimento que dá novas nuances místicas e inquebrantáveis aos sentimentos e ao tempo –, bem como o efetivo apagamento do corpo e supremacia da alma. Lúcia morre, mas chega à purificação almejada e leva com ela uma “parcela” de Paulo:

— Iremos juntos!... murmurou descaído inerte sobre as almofadas do leito. Sua mãe lhe servirá de túmulo.

[...] Beija-me também, Paulo. Beija-me como beijarás um dia tua noiva! Oh! agora posso te confessar sem receio. Nesta hora não se mente. Eu te amei desde o momento em que te vi ! *Eu te amei por séculos* nestes poucos dias que passamos juntos na terra. Agora que a minha vida se conta por instantes, *amo-te em cada momento por uma existência inteira*. Amo-te ao mesmo tempo com *todas as afeições* que se pode ter neste mundo. Vou te amar enfim por toda a eternidade.

Tu me *purificaste* unguindo-me com os teus lábios. Tu me *santificaste* com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. *Fui tua esposa no céu* ! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro.

[...] *Recebe-me... Paulo!* (ALENCAR, 1959s, p. 456-457, grifo nosso).

Como já foi visto, a experiência de Paulo, junto à mulher-esfinge complexificou suas percepções, formou-o, conferindo-lhe a maturidade da vivência, da construção de sentidos, e não da simples busca por respostas prontas e lineares:

[...] É porque, repassando na memória essa melhor porção de minha vida, alheio-me tanto do presente que revivo hora por hora aqueles dias de ventura, como de primeiro os vivo, ignorando o futuro, e entregue todo às emoções que sentia outrora. Quando eu gracejava, Lúcia estava ainda ao meu lado; ainda eu era feliz da minha lembrada felicidade (ALENCAR, 1959s, p. 457-458).

Assim, completando a Formação Especular, Paulo amadurece e produz uma narrativa que mimetiza a multiplicidade de sentidos a que ele foi exposto. O leitor, por seu turno, acompanhando os acertos e tropeços de seu olhar, tem acesso a um texto, cuja riqueza composicional o convida tecer interpretações, impulsionando-o a ir além das apreciações apressadas e superficiais, segundo as quais, Alencar seria hermético e o Romantismo, uma estética de sentimentalismo que se perdeu no tempo.

5 EXÍLIOS E ESFINGES: A FORMAÇÃO DE AUGUSTO E EMÍLIA EM *DIVA*

Ele falava bem; mas havia sentimentos outros que não os do coração a serem descritos, e ele não foi mais eloquente ao falar de ternura do que ao falar de orgulho.
(*Orgulho e Preconceito* – Jane Austen).

5.1 Leituras de *Diva*

*Diva*¹²⁰, o segundo *Perfil de Mulher*, escrito em 1864, embora pertencente à mesma tríade de narrativas, não parece gozar do mesmo ar de “consagração” de suas obras-irmãs. Ainda que haja trabalhos interessantes a respeito de aspectos de sua construção, as aventuras e desventuras de Emília e Augusto parecem ser lidas por uma parcela considerável da crítica como menos “eloquentes” do que *Lucíola* e *Senhora*. Sem se propor a esgotar a quantidade exata de análises positivas ou negativas, citam-se, a título de conhecimento e esclarecimento, algumas ocorrências em ambas as vertentes.

No primeiro grupo, destaca-se, por exemplo, um capítulo dedicado ao romance, no livro de Maria Cecília de Moraes Pinto, *Alencar e a França: Perfis*, estudo em que se analisa como se dá a relação de aproximação e/ou afastamento entre livros alencarianos e os exemplares da literatura francesa, cujos temas são semelhantes: “[...] Admitir outras entradas para a análise de *Diva* não a transforma em obra-prima. Denota, porém, a riqueza de ângulos que Alencar concentrou nesse romance, ainda que sem examiná-los a fundo” (PINTO, 1999, p. 165, grifo da autora).

Ressalte-se também o viés psicanalítico proposto no texto introdutório da edição do romance, publicada pela Editora Armazém da Cultura; nela, a psicanalista Helena Cardoso (2011, p. 10) afirma:

O romance *Diva*, de José de Alencar, parece destinado a prosseguir o ciclo de figurações do feminino segundo os ideais românticos de sua época [...]. Alencar sentiu-se atraído pelo tema da averiguação da alma feminina em sua complexidade. Ante as injunções externas dos códigos morais, das relações de casta, das diferenças dos sexos, mais ainda se punham em relevo as ambivalências próprias da alma da mulher. Oscilando entre as aspirações de pureza e a rebeldia feroz [...] ela [Emília] essa anima, se multiplica e se decompõe.

Destaque-se ainda, as considerações pertinentes de Norma Goldstein, acerca do estilo do texto e sua relação com o Romantismo, para o volume oferecido pela editora Ática. No

¹²⁰ Em *Diva*, a narrativa se concentra nos encontros e desencontros entre a misteriosa e extremamente recatada, Emília Duarte, e o médico Augusto Amaral. Embora se amem, a jovem apresenta resistência e dúvidas quanto à sinceridade dos sentimentos do rapaz e ele, desconcerta-se diante das atitudes e jogos da moça. Assim, apenas quando esses pólos se pacificam os dois conseguem se unir plenamente.

prefácio, a autora, antevendo a possível estranheza dos leitores atuais, em relação aos lances dramáticos presentes no livro, afirma “[...] mais do que uma história de amor, ou um ‘perfil de mulher’, *Diva* impõe-se ao leitor de hoje como retrato e testemunho de uma época” (GOLDSTEIN, 2012, p. 5)¹²¹.

Apesar desses olhares, o segundo *Perfil* parece significativamente associado às ideias de falha e construção problemática, de modo que o foco de atenção sobre ele se torna reduzido em comparação aos demais, em contextos acadêmicos ou não. Em alguns livros que são aplicados ao Ensino Médio¹²², por exemplo, quando está presente, *Diva* é levemente mencionado como parte da tríade alencariana ou apenas tem sua história apresentada de maneira breve e reduzida.

Por sua vez, 1875, na já citada polêmica Joaquim Nabuco se refere o romance de maneira bastante negativa, reduzindo a composição à mera e arbitrária imitação:

Diva não é mais original do que os outros livros do mesmo autor; é uma pálida imitação de um romance muito conhecido de Octave Feuillet, *Le Roman d'un jeune homme pauvre*. [...] o Sr. José de Alencar [...] imprime-lhe esse cunho de vulgaridade que têm todas as suas criaturas (NABUCO, 1978, p. 153, grifo do autor).

Utilizando-se de critérios avaliativos análogos aos empregados em *Lucíola*, Nabuco relaciona traços próprios ao estilo e a proposta composicional e literária de Alencar, como a adaptação de palavras ou o emprego de neologismos, como sinais de despreparo e fraqueza artística, não sendo mais condescendente com *Diva* do que foi com os demais textos alencarianos examinados. Além disso, à cata do “realismo contemporâneo”, o autor de *Minha Formação* pontua e critica trechos do romance que lhe parecem obscuros, para, resumindo sua colocação negativa, afirmar:

É essa a *Diva* do Sr. J. de Alencar, a sua heroína predileta, em quem ele reuniu tudo o que lhe parece constituir a distinção na mulher, e que não é senão a vítima de uma doença perfeitamente conhecida, que ela consegue à princípio disfarçar sob um romantismo de mau gosto, mas que triunfa afinal da educação, de sentimentos, do pudor, de tudo o que forma a poesia da mulher. Na *elação* de sua alma, em sua *ideal maternidade*, essa *virgem* não é senão uma cortesã (NABUCO, 1978, p. 153, grifo do autor).

Tal ângulo lhe impede de enxergar além dos expedientes que aparentam “tanta vulgaridade” (NABUCO, 1978, p.156), de maneira que Alencar e seu texto são, de novo,

¹²¹ A autora não usa o termo retrato como sinônimo de cópia, mas sim para evidenciar o fato de que no livro de Alencar é possível encontrar referências a todo um sistema de valores e comportamentos próprios ao século XIX.

¹²² Ver nota 98. No livro escolar mencionado no capítulo sobre *Lucíola*, *Diva* é apenas citado como uma dos romances urbanos.

relegados ao estigma da dificuldade de leitura: “[...] é preciso para compreender o Sr. J. de Alencar um dicionário especial” (NABUCO, 1978, p. 162). Logo, nada se altera, o *Perfil* é aproximado das noções de colagem e fotografia pura e simples, o que leva a julgamentos problemáticos.

Em 1878, propondo-se a “analisar” *Senhora*, Antonio Raimundo da Rocha Lima, apoiando-se nos conhecimentos cientificistas de sua época, faz a seguinte, e pouco instigante consideração sobre *Diva*: “[...] Sofrem aquelas mulheres [...] [as protagonistas dos *Perfis*] de uma hipertrofia de sentimento, compensada por uma atrofia de inteligência [...] Emília é ainda mais petulante no capricho, mais impalpável no sentimento, mais enigmática no caráter” (LIMA, 1979, p. 255, 256).

Em alguns exemplos de críticas do século XX, embora esse tipo de argumento, construído num tom de agressividade adjetival, que para os leitores atuais poderia soar como profundamente ofensiva e excludente, tenha sido bastante atenuado, a noção estigmatizada de pequeno *versus* grande ainda “assombra” as leituras do segundo *Perfil*. Nas obras completas, no texto de Cavalcanti Proença, considerado por Lafeté (2004, p. 7) como “um ótimo leitor” há apenas observações pontuais, embora importantes, como: “a virgindade é um talismã. Por isso, as virgens [...], concedem entrevistas noturnas aos que as amam [...] sem medo e sem risco. (Emília, a virgem ferozmente ciosa do próprio corpo é um exemplo típico)” (PROENÇA, 1959, p. 81). Além disso, antes do início do romance, no volume correspondente, *não há texto introdutório*, ausência que não se identifica nas seções pertencentes à *Lucíola*, *Senhora* e *Iracema*, por exemplo.

Como já foi visto, Candido (1981, p. 222), afirma que *Diva* tem pouco valor e sem especificar claramente quais problemas de construção justificam essa apreciação, reduz à trama de Emília e Augusto a um embate íntimo, cansativo e desequilibrado entre amor e orgulho, beleza e feiúra (CANDIDO, 1981, p. 225). Por sua vez, Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, embora teça considerações válidas e acertadas sobre o romance, assume uma posição problemática ao relacionar a existência do texto a um dado biográfico questionável:

A vaidade ferida que marcou as atitudes de Alencar nas rodas políticas e literárias do Segundo Império transpõe-se nos romances citadinos (*Diva* [...]) nas formas de um ingrato relacionamento homem/mulher, centrado em orgulhos, divisões do eu, susceptibilidades, ciúmes: toda uma fenomenologia do intimismo a dois avaliado por um padrão aristocrático de juízo moral (BOSI, 2005, 152, grifo nosso).

Acrescente-se, ademais, a classificação do *Perfil* como parte da “produção [...] alencariana *menor*” (BOSI, 2005, p. 142). Parece haver, portanto, pela seleção de termos e argumentos, como em Candido, ainda que não intencionalmente, um tom de exclusão e rebaixamento que perdura desde algumas leituras do século XIX e precisa ser repensado através de outros vieses interpretativos, a fim de não “afastar” o texto de possíveis leitores.

É válido salientar que não se almeja afirmar que *Diva* (ou qualquer outro escrito alencariano) seja perfeito ou não pareça ser um pouco menos consistente do que *Senhora* e *Lucíola*. Quando visto isoladamente, sem uma contextualização, o romance pode sugerir uma história não tão impactante e profunda quanto a primeira e a última. Além disso, a sensualidade de Lúcia ou as artimanhas do domínio de Aurélia apresentam uma riqueza composicional, uma força imagética e simbólica mais acentuada.

Todavia, se, dentro da proposta aqui apresentada, os *Perfis* forem lidos como *elementos que se comunicam*, partes de um *processo de escrita*, perceber-se-á que *Diva* surge como um romance “do meio”, não por ser “menor” ou ter seu valor totalmente subestimado, mas sim, por se “alimentar” de *Lucíola*, trazendo aspectos da composição sob outras roupagens e contribuir significativamente para o fascínio promovido por *Senhora*. Nessa “quadrilha” de textos entrelaçados, “erros” e “falhas” podem ser revisitados numa perspectiva menos pejorativa, mas como partes de um jogo encantado (e encantatório) de esfinges e exílios.

5.2 Rumo à narrativa: Abre-se *Diva*

A leitura do prólogo de *Diva* dá a perceber que esse texto estabelece uma comunicação direta, uma “conversa” com o escrito de abertura de *Lucíola*. Essa ligação, comum a algumas obras do período romântico e do próprio Alencar¹²³, funciona como artifício narrativo para prender a atenção dos leitores em direção a uma história “real”. Entretanto, outros sentidos podem ser levantados. Eis, abaixo, o texto do prólogo, cujas partes serão decompostas na análise que se segue, sendo necessário transcrevê-lo em sua totalidade a fim de que se evitem possíveis equívocos interpretativos promovidos pela indicação de apenas trechos isolados:

A G.M.

Envio-lhe outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro.

Deste, a senhora pode sem escrúpulo permitir a leitura à sua neta.

É natural que deseje conhecer a origem deste livro; previno pois sua pergunta.

Foi em março de 1856. Havia dois meses que eu tinha perdido a minha Lúcia; ela encheu tanto a vida para mim, que partindo-se deixou-me isolado neste mundo

¹²³ Artifício semelhante é empregado, por exemplo, em *A Viúvinha* e *O guarani*, ambos publicados em 1857.

indiferente. Senti a necessidade de dar ao calor da família uma nova têmpera à minha alma usada pela dor.

Parti para o Recife. A bordo encontrei o Dr. Amaral, que vira algumas vezes nas melhores salas da corte.

Formado em medicina, havia um ano apenas, com uma vocação decidida e um talento superior para essa nobre ciência, ele ia a Paris fazer na capital da Europa, que é também o primeiro hospital do mundo, o estádio quase obrigatório dos jovens médicos brasileiros.

Amaral, moço de vinte e três anos, era uma natureza crioula de sangue europeu, plácida e serena, mas não fria; porque sentia-se em torno dela o doce e calmo calor das paixões em repouso. Minha alma magoada devia pois achar, nesse contato brando e suave, a delícia do corpo alquebrado, recostando-se em leito macio e fresco.

Quanto a mim, Lúcia desenvolvera com tanto vigor em meu coração as potências do amor, que cercava-me uma como atmosfera amante, evaporação do sentimento que exuberava. Havia em meu coração tal riqueza de afeto que chegava para distribuir a tudo quanto eu via, e sobejava-me ainda.

Essa virtude amante, que eu tinha em toda a minha pessoa, exerceu sobre meu companheiro de viagem influência igual à que produzira em mim sua grande serenidade. Ele fora um repouso para minha alma; eu fui um estímulo para a sua.

Sucedeu o que era natural. Desde a primeira noite passada a bordo, fomos amigos. Essa amizade nascera na véspera, mas já era velha no dia seguinte. As confidências a impregnaram logo de um aroma de nossa mútua infância.

Separamo-nos em Pernambuco, apesar das instâncias de Amaral para que eu o acompanhasse à Europa.

Durante dois anos nos carteamos com uma pontualidade e abundância de coração dignas de namorados.

Em sua volta, estive comigo no Recife; escrevi-lhe ainda para o Rio; mas pouco tempo depois minhas cartas ficaram sem resposta, e nossa correspondência foi interrompida.

Decorreram meses.

Um belo dia recebi pelo seguro uma carta de Amaral; envolvia um volumoso manuscrito, e dizia:

Adivinho que estás muito queixoso de mim, e não tens razão.

Há tempos me escreveste, pedindo-me notícias de minha vida íntima:

desde então comecei a resposta, que só agora concluí: é a minha história numa carta.

Foste meu confidente, Paulo, sem o saberes; a só lembrança da tua amizade bastou muitas vezes para consolar-me, quando eu derramava neste papel, como se fora o invólucro de teu coração, todo o pranto de minha alma.

O manuscrito é o que lhe envio agora, um retrato ao natural, a que a senhora dará, como ao outro, a graciosa moldura. (ALENCAR, 1959n, p. 461-462, grifo do autor).

Logo de início, identificam-se diferenças sensíveis em relação ao primeiro *Perfil*: em *Ao Autor*, G.M se dirige a Paulo para elucidar os procedimentos metodológicos que nortearam a passagem da narrativa confessional a um texto mais consistente e organizado, com início, meio e fim: o método de seleção (reunião das cartas); a escolha do tipo de escrito (livro); o título (*luciole>Lucíola*), além de observações quanto aos leitores, possíveis tipos de leitura e de críticas.

No segundo prefácio, no entanto, embora G.M ainda funcione como destinatária das cartas, destaca-se a sua função de *segunda leitora privilegiada* de uma obra não publicada até então. Seu papel de “editora”, ainda que seja fundamentalmente evidenciado ao final da parte introdutória, aparece apenas duas vezes – na classificação do escrito (*Perfil de Mulher*) e de

sua origem (“tirado ao vivo, como o primeiro”), bem como na definição de sua função no jogo da (re)composição textual: a responsável pela “graciosa moldura” (organização lógica) de um “retrato ao natural”.

Ao contrário do que ocorre em *Ao Autor*, aqui é a voz de Paulo quem ganha maior destaque. Se, no caso anterior, ele funciona como transmissor de suas memórias, primeiro oralmente, depois em forma de epístolas, compiladas e editadas por G.M, no segundo texto, é responsável por articular, intermediar, posições e vozes, não há mais a indicação de diálogo entre dois personagens, apenas quem escreve e edita, mas três participantes: o primeiro leitor privilegiado (Paulo); o autor, em trajetória de aprendizagem (Augusto Amaral), e a segunda leitora privilegiada (G.M).

Assim, Paulo não é mais apenas o “escritor estreante” que recebe passivamente a “resposta” organizada dos seus escritos, compilada em forma de livro, mas um participante mais ativo, autor mais experiente (cuja formação se completou), inserido no processo de aprendizagem de Amaral, pois, *tendo adquirido uma voz de autoridade*, através da perspectiva autoral, prepara o caminho para a voz de Augusto, ainda enfeitada pelo encanto, incompreensão e inacabamento que sua *Diva* lhe provoca.

A posição e a função de Paulo revelam uma diferença, uma evolução na construção do segundo *Perfil* em relação ao primeiro: tendo passado pelo refinamento da dor, da dúvida, da ausência de verdades únicas e absolutas, torna-se Autor e leitor mais maduro, de modo que pode ter uma perspectiva diferenciada e equilibrada dos acontecimentos, uma postura diferente de acordo com cada interlocutor. Ela é mais objetiva e ordenada em relação à G.M, vide às indicações precisas e sequenciadas em relação à “origem deste livro”: há um ano (1856), lugares (Recife, Paris, Europa, Rio, Pernambuco) e um personagem bem específicos (Dr. Amaral). Por sua vez, ao se referir ao narrador, assume um tom mais íntimo e emocional: “Desde a primeira noite passada a bordo, fomos *amigos...*”.

O primeiro sinal desse equilíbrio, ainda pouco evidente em *Lucíola* – já que, no prólogo daquele, a personagem não fala e nos capítulos vai (re)construindo sua visão em meio a claros e escuros, dúvidas e certezas –, de início, é apresentada sutilmente pela forma de “classificar” a narrativa lida e ouvida. Paulo se mostra hábil em intercambiar as vozes, caso se faça necessário: assume a condição de Augusto, atingido pelos fatos, em processo de formação, ao chamar o texto de *Perfil*, imagem incompleta. Porém, como leitor experiente, já testado e formado, vê o narrado como “um retrato ao natural”, uma representação mais “total”, “real” direta, clara, e, para ele, mais compreensível, uma vez que já fora afetado e lapidado por situações semelhantes.

É válido ressaltar que a sinalização escrita da diferença entre textos, vozes e olhares, também pode vir a contribuir para a formação dos leitores: por meio de *Diva*, recorda-se, indica-se a existência de *Lucíola*, estimulando uma revisitação ou ainda a primeira leitura. Além disso, a presença de *G.M.*, Paulo e Augusto, em um único espaço narrativo, simbolizando pontos de vista diferentes tecendo um mesmo objeto, indicaria que ler não significa somente decodificar mensagens, mas construir múltiplos sentidos *para e junto* com o texto.

Dentro desse viés, a presença de Paulo como primeiro narrador/ leitor vai além de uma simples estratégia de verossimilhança e atração: como autor mais experimentado, ele é responsável por expor, sugerir uma proposta de visão mais clara sobre a personalidade de Augusto e o processo de aprendizagem pelo qual Amaral passará, para que *G.M.* e os leitores, apoiados por essas considerações, possam enxergar coerência nos conflitos do narrador em primeira pessoa, cuja voz será marcada pela subjetividade e olhar parcial sobre os fatos.

Portanto, o exame dos primeiros parágrafos de *A G.M.* demonstra que *Diva*, assim como *Lucíola* e *Senhora*, é uma leitura válida; a despeito de ser considerada como algo que “pouco ou nada vale” (CANDIDO, 1981, p. 211), tem qualidades na sua composição e estas podem ser identificadas pela observação de um processo de escrita, comparando-se os romances e não os isolando, revisitando-os através de interpretações que podem ir além de estereótipos e críticas negativas.

Da mesma maneira que as camadas, binarismos e símbolos, presentes em *Ao Autor*, sinalizavam artisticamente a riqueza e duplicidade da protagonista, em *A G.M.*, a construção que procura, num mesmo plano, apresentar vozes em diálogo e diferenças de pontos de vista, além de um misto de personagens maduras e confusas, já funciona como o indício dos embates, enganos, buscas e descobertas a que Augusto e Emília serão submetidos para, juntos chegarem à aprendizagem, à Formação Especular, a um equilíbrio comum, à harmonia por eles desejada: o conhecimento pleno, o desnudamento de si e do outro para alcançar o entendimento e o amor absolutos.

Se em *Lucíola*, Paulo buscava um ordenamento simétrico “clássico”, aqui, amadurecido, já admite a fusão de possibilidades. No terceiro parágrafo de *A G.M.*, é possível perceber marcas do desenvolvimento da personagem diretamente associadas ao contato e a aprendizagem com Lúcia:

Foi em março de 1856. Havia dois meses que eu tinha perdido a minha Lúcia; ela enchera tanto a vida para mim, que partindo-se deixou-me isolado neste mundo

indiferente. Senti a necessidade de dar ao calor da família uma nova têmpera à minha alma usada pela dor (ALENCAR, 1959n, p. 461).

Perceba-se que os signos do trágico permeiam toda a construção escrita, num movimento crescente que culmina na quase aniquilação da autonomia anímica, não apenas ferida ou atingida por profundo sofrimento, mas “usado”, controlado por ele: perda > isolamento > mundo indiferente > alma *usada* pela dor. Ainda que procure nos laços familiares um meio de ressignificar o pesar, já enxerga, a si mesmo e às relações que constroi, segundo um viés mais complexo. Em outras palavras, em vez de conceber as trocas afetivas, as relações e, sobretudo, os sentimentos segundo uma perspectiva diretamente explicativa, acabada, Paulo os vê de maneira mais profunda e enriquecida. Comparem-se os trechos abaixo:

O homem e a mulher são a *possessão mútua* – *una caro*, a carne única, onde vivem *duas almas que nada vêem*, porque só vêem a si (ALENCAR, 1959, p. 351, S).
Quanto a mim, Lúcia desenvolvera com tanto vigor em meu coração as potências do amor, que cercava-me uma como atmosfera amante, evaporação do sentimento que exuberava. Havia em meu coração tal riqueza de afeto que chegava para distribuir a tudo quanto eu via, e sobejava-me ainda (ALENCAR, 1959n, p. 461, N).

Na primeira fala, em *Lucíola*, rememorando sua condição de aprendiz em formação, Paulo conceitua a relação entre um par amoroso de maneira muito limitada, fortemente circunscrita a um espaço específico e pouco variável: atente-se para que os substantivos homem e mulher estão num círculo fechado, encadeados pelo *verbo ser*, símbolo de definição por excelência, seguido pela expressão nominal **possessão mútua**. Todos juntos, e assim dispostos, indicam um ponto de vista em que os sujeitos se comportam como lineares, alimentando-se entre si. A carga semântica da autonomia, da completude e, sobretudo, do estreitamento interpretativo são potencializadas pelas orações seguintes, os olhos das almas apenas estão voltados para as parcelas que os completam.

No segundo caso, ainda existe a linguagem profundamente poética, mas a aura de perfeição, simétrica e fechada, dá lugar à dor da perda, à falta que impulsionou Paulo a criar (narrar) a fim de não se deixar aniquilar pela solidão de suas memórias confusas e incompreendidas. O amor não é autoexplicativo, mas explode em sensações, é romântico: nesse contexto, a “possessão mútua” cede o lugar à ampla e complexa, “riqueza de afeto que chegava para distribuir tudo quanto eu via, e sobejava-me ainda” Na fala de Paulo, sente-se a contradição da união entre completude e ausência de modo que não parece impróprio identificar nela, ecos do discurso da protagonista de *Romeu e Julieta* (1595), referência igualmente trágica e bastante cara aos escritores românticos: “JULIETA: Minha afeição é

como um mar sem fim/Meu amor, tão profundo: mais dou, /mais tenho, pois ambos são infinitos” (SHAKESPEARE, 2016, p. 160).

Portanto, a nobreza de sentimentos grandiosos se faz presente, porém não aprisionada em um quadro linear e pronto, mas em movimento, em que os termos, repletos de poeticidade lirismo, plasticidade e poder persuasivo, estão associados a um trabalho, a um exercício criativo complexo, que envolve um agente (*Lúcia*); a imagem de um envolvimento afetivo mais consistente e desenvolvido, embora abstrato, apreensível pelo intelecto (*atmosfera amante; evaporação de sentimento*); uma ação concretizada por meio de um processo (*desenvolvera com tanto vigor*) e um destinatário (*Paulo*), modificado e lapidado por um resultado, um sentido dinâmico e positivo – seu sentimento é forte, tem *potências* –, é movido pelo sublime e puro que o faz ter uma “virtude amante” (ALENCAR, 1959n, p. 461).

É tal riqueza de nuances que o narrador de *Lucíola* aprendeu a perceber, enxergar e identificar que o aproxima do Dr. Amaral, numa relação de identificação e diálogo, em que ambos se reconhecem por vias da dor, de alguma ausência ainda desconhecida por eles – criativa e efervescente (*virtude amante*) ou silente e misteriosa (*serenidade*) –, mas capaz de aproximá-los, estabelecendo um tipo de comunicação complementar.

Ao travar amizade com Augusto, Paulo descansa e reflete a partir da posição de ouvinte experiente e crítico. Por sua vez, o protagonista de *Diva* é impelido a narrar, a partir da demanda do amigo que o ouve. Desse modo percebe-se que a presença de Paulo não é simplesmente figurativa ou “folhetinesca”, mas contribui para a legitimação e organização lógica e autoral do Augusto, narrador em primeira pessoa, uma das figuras centrais de *Diva*: “Essa virtude amante, que eu tinha em toda a minha pessoa, exerceu sobre meu companheiro de viagem influência igual à que produzira em mim sua grande serenidade. Ele fora um repouso para minha alma; eu fui um estímulo para a sua”.

Através do relato do jovem advogado percebe-se que no que tange ao “conhecimento de mundo”, Augusto aparece como mais desenvolvido que Paulo. Cabe ressaltar que ambos desejam uma compreensão lógica e clara daquilo que veem, porém por razões diferentes: o jovem bacharel procede desta maneira por ingenuidade do provinciano que toma concepções prontas de família e amor como verdades absolutas e, além disso, pouco conhece acerca da dinâmica mundana.

Por sua vez, a postura do médico advém da “ilusão” de um domínio do conhecimento objetivo e consagrado, experimentado no seio da sociedade efervescente. Portanto, as “banalidades sociais” não afetarão a Amaral tanto quanto ao narrador de *Lucíola*, para o qual, as máscaras eram quase desconhecidas:

Formado em medicina [...] com uma vocação decidida e um talento superior para essa nobre ciência, ele ia a Paris fazer na capital da Europa, que é também o primeiro hospital do mundo, o estádio quase obrigatório dos jovens médicos brasileiros (ALENCAR, 1959n, p. 461).

O narrador de *Diva* detém uma formação intelectual, que aparenta ser mais sólida do que a do Paulo-aprendiz. Enquanto a profissão de bacharel em Direito do narrador de *Lucíola* aparece em referências pontuais, o ofício de Augusto é bem demarcado, expresso textualmente por uma construção vocabular que reforça as ideias de solidez – *vocação decidida*, *talento superior* –, e de objetividade – nobre *ciência* –. Augusto faz sua residência em Paris, centro do mundo racional e científico da época, mas também lugar onde imperam o falseamento das relações, as máscaras. Ora, nesse viés, a personagem estaria formada intelectualmente e preparada para os embustes sociais, então, qual seria o impulso para o seu amadurecimento sentimental, sua Formação Especular? As lutas interiores nas quais os impedimentos da sociedade não são marginais, mas autorizados pela comunidade.

Tal segurança, aparentemente inabalável – uma vez advinda de ambientes e funções em que o domínio do científico se sobrepõe, nos quais parece haver pouco espaço para o dúbio, o ambíguo –, é questionada pela postura e atitudes contraditórias de Emília, acionadas pelo corpo encantatório, ora distante ora próximo, entre desejo e repulsa, amor e ódio, num “teste”, cuja dinâmica põe em xeque os saberes consagrados de Augusto: o coração, pois, duela, questiona e contradiz a razão (e não o oposto), antes que encontrem uma sintonia mútua.

Desconcertado por uma linguagem, que oscila entre o objetivo (a frieza de Mila) e o artístico (sua beleza e personalidade singulares), indo além dos seus domínios de conhecimento, para compreender a virgem-esfinge, Augusto recorre a imagens que remontam à simetria clássica, não pelo apego a um modelo desejado e internalizado como correto e único (atitude do primeiro Paulo), mas para encontrar uma linha de explicação lógica, coerente, quase “científica” daquilo que vê e sente, da mistura entre o sedutor envolvente e desestabilizador e o belo perfeito e harmonioso. Chama a jovem de *Diva*, desdobrando esse símbolo em diversas imagens correlatas: deusa, Vênus, Diana, dentre outras.

A tensão entre aquilo que se é ou se acredita dominar e o que se vê está presente na própria personalidade de Augusto. Em seu íntimo, tem todas as ferramentas para fazer jus ao seu nome, cujo significado é “majestoso, sublime, consagrado, excelso” (SCOTTINI, 1999, p. 39). Contudo, irônica e constantemente é trazido à “Terra”, aos sentidos e sentimentos primários, ao questionamento por aquela Mila que brilha nos salões, desejando ardente e

secretamente ser apenas Emília aos olhos do amado. Somente tranquila, pura, simples ou “solícita, prestativa e diligente” (SCOTTINI, 1999, p. 89)¹²⁴.

Tal oscilação é imediatamente identificada, explorada e mostrada, a G.M e aos leitores, pelo Paulo, autor e observador crítico e complexo: “Amaral, moço de vinte e três anos, era uma natureza *crioula de sangue europeu, plácida e serena*, mas não fria; porque sentia-se em torno dela o doce e calmo calor das paixões em repouso”.

O ordenamento dos adjetivos põe a personagem entre o grandioso, o celeste, presentes no nome que o particulariza; e o terrestre, humano, provocados por Emília, sinalizando seu processo de aprendizagem. É uma personalidade mista: é jovem, mas intelectualmente desenvolvido; tem modos e corpo delicados e fortes, mesclando dois povos distintos; embora calmo, age diante de estímulos provocativos. Essa rede de oposições só encontrará equilíbrio, alcançando uma formação sentimental plena, a partir da quebra dos estereótipos e do exercício de busca pelo conhecimento de si e da mulher amada.

Nesse sentido, Mila tem importância cabal no processo, pois é responsável por retirá-lo da zona de conforto dos saberes consagrados, nobres e científicos, acordando-lhe o emocional em detrimento ao estritamente racional, lapidando e desnudando-lhe os sentimentos.

Por seu turno, ao testar os valores da personagem masculina, depurando-os, a protagonista encontra o amor puro e absoluto por ela almejado; nesse processo, pode se revelar tal como é, sem máscaras e jogos sociais, mas singela, imaculada e compreensível, condizente com o desejo de Augusto. Portanto, um complementa o outro em uma perspectiva faltante e, além disso, há interligação e identificação entre ambos: a Formação Especular é pertinente e cabível.

A designação do narrador de *Diva*, elucidada por Paulo, mesmo que aparente ser apenas explicativa e romântica, já prenuncia ao leitor as oscilações extremas do Augusto, desafiado pela mulher misteriosa e esfíngica. Ele transitará entre paixão e o controle; a idealização e a desilusão; a razão, os impulsos desenfreados e o amor devotado, até “decifrar”, em parte, a Emília, lapidando a si mesmo e revelando ser digno do desejo de harmonia da moça.

Como já foi visto, é a percepção da ebulição própria a Augusto, seguida pela identificação com esse traço, além detecção de uma inquietação semelhante, que solidificam a

¹²⁴ Significado do nome Emília.

amizade entre advogado e médico: “Minha alma magoada devia pois achar, nesse contato brando e suave, a delícia do corpo alquebrado, recostando-se em leito macio e fresco”.

O reconhecimento de um “aroma de nossa mútua infância” – isto é, de um “paraíso perdido”, um conforto em comum –, impulsiona a confiança; desta, surge a amizade, depois, o diálogo – “as confidências” faladas. Do dito, passa-se ao escrito, por meio das *cartas* íntimas e constantes: “Durante dois anos nos carteamos com uma pontualidade e abundância de coração dignas de namorados”. Depois de todo esse processo de exercício produtivo, atendendo a uma demanda comunicativa de seu ouvinte e leitor, Augusto *elabora* um manuscrito, em resposta a uma requisição determinada:

Adivinho que estás muito queixoso de mim, e não tens razão.
Há tempos me escreveste, pedindo-me notícias de minha vida íntima:
desde então *comecei a resposta, que só agora concluí: é a minha história numa carta* (ALENCAR, 1959n, p. 462, grifo nosso).

Atente-se, no trecho destacado, para o emprego dos verbos *comecei* e *terminei*, indicando um processo, expediente potencializado pelos vocábulos que apontam para um percurso de produção escrita: a *vida íntima*, a *história pessoal*, tendo sido inicialmente sugerida pela oralidade, presente nas primeiras confidências, responde à lacuna interpretativa/ de um ouvinte leitor, no momento em que é articulada em forma de *cartas*. Estas alcançarão o maior número de legentes tão logo forem lapidadas, editadas e publicadas num texto literário sólido (o papel de G.M aparece subentendido).

Por conseguinte através da produção consciente de uma epístola que acompanha “o volumoso manuscrito”, Augusto Amaral começa a assumir sua voz narrativa própria, o olhar em primeira pessoa, anteriormente mostrado, examinado e estimulado pelo amigo e ouvinte experiente, Paulo: “Foste meu confidente, Paulo sem o saberes; a só lembrança da tua amizade bastou muitas vezes para consolar-me, quando eu derramava neste papel, como se fora o invólucro de teu coração, todo o pranto de minha alma”. É possível perceber claramente o desconcerto e a melancolia, intensos – expressos pela força dramática dos verbos *consolar* e *derramar* –, e dolorosos –, não é o corpo, mas a alma que chora.

Nessa construção, contrária à composição enriquecida, ordenada e lógica do olhar Paulo amadurecido, tem-se acesso ao Augusto humano, frágil, “confidente”, atingido por uma figura feminina ainda mais incógnita e misteriosa que Lúcia, pois não se presentifica no prólogo através de imagens simbólicas, como é o caso da cortesã, mas sim por meio de um jogo de ausência e presença quase sobrenatural: como a uma deusa, o narrador e o leitor, não

a encontram por vias do palpável, porém dos efeitos provocados por seu poder inebriante: o sofrimento e o atordoamento.

Isso posto, verifica-se que a participação de Paulo, Augusto e G.M no mesmo prólogo pode sugerir a mimetização do processo de escrita, da evolução narrativa: do oral ao escrito; do íntimo (cartas) ao público e consagrado, a ser selecionado, combinado e “editado” (literatura); da experiência emocional (visão de Augusto) ao exame e à tentativa de ordenação mais crítica (olhar do Paulo - autor).

Portanto, segundo esse ponto de vista, seria *Diva* um romance tão fraco e facilmente dispensável? Ou poderia ele, apesar de suas “falhas”, formar os leitores no sentido de desnudar, na própria ossatura textual, a multiplicidade de vozes e leituras presentes na produção literária? A segunda opção parece mais pertinente. A esse respeito, é válida uma derradeira análise.

Ao examinarmos a linha conflitiva dos três *Perfis de Mulher* perceberemos que todos eles têm algum tipo de relação com a configuração da sociedade. Em *Lucíola* são as mazelas sociais que induzem e ao mesmo tempo condenam a prostituição da personagem-título; assim como o seu corpo físico, o social é negativo, cega e subverte o olhar puro de Paulo. Por essa razão, o viés público é visivelmente separado do privado – recorde, por exemplo, a oposição entre a sala de Sá, a casa de Lúcia ou a cabana de Maria da Glória: do máximo mascaramento externo à intimidade mais pura.

Em *Senhora*, tão grande e automatizada é a (con) fusão entre as instâncias pública (social) e privada, que a prostituição é invertida: *masculina* e *autorizada*, por vias do casamento por interesse. Nesse sentido, não estando tão visivelmente oposta e separada do âmbito dos círculos íntimos, impossibilitando o apagamento total, há a necessidade de controlar o externo, usando suas próprias máscaras, para resgatar o interno – os valores, o sagrado –, de modo que a salvação de Fernando por Aurélia, expondo os erros para corrigi-los, utilizado a linguagem da artificialização dos sentimentos, é responsável por reequilibrar os pólos contrários, presentes em *Lucíola*, devolvendo a integridade e sinceridade do lar, do domínio privado, blindados das máscaras públicas.

Assim, entre os opostos de tensão – a primeira trágica, mas cujos pólos são facilmente identificáveis e decomponíveis, e a segunda, máxima, devido a um alto grau de naturalidade, sutileza e interpenetração, de tal forma sofisticadas que o isolamento absoluto é impossível – fazia-se necessário um elemento intermediário, em que comesçassem a conviver, numa aparente harmonia normal, a tragicidade e o dilaceramento emocionais ao lado das máscaras permitidas. *Diva* é esse elemento.

Em *Lucíola e Senhora*, a opressão causada pelas questões sociais é escandalosa e gritante, desconfortável, por isso choca. Entretanto, no âmbito de *Diva* é autorizada e naturalizada pela posse do capital e pela instituição tida como a mais sagrada da sociedade, a família tradicional. Como poderiam, pois, essas duas instâncias aparentemente aceitáveis, causar feridas abertas e repugnantes, cujos ecos conclamariam abertamente a separação nítida entre aparência e essência, público e privado? Instalar-se-ia uma contradição, pois não se pode lutar contra algo que parece bom e proveitoso, ainda que externo.

Logo, percebe-se que, dentro do ponto de vista aqui defendido, o maior enfoque sobre o caráter interno do embate entre os protagonistas, o jogo entre suas personalidades, presente no segundo *Perfil*, nasce do movimento que põe num só plano o beneficiamento e a crítica às máscaras sociais. Observa-se, portanto, que, embora o conflito de *Diva* – as dúvidas entre pessoas que não sabem que se amam – pareça mais leve, e talvez menos interessante, tem fortes relações com o primeiro *Perfil* e se revela importante para a dinâmica do segundo. Revisitando o romance sob esse ângulo, em que pode ser notado um crescimento composicional, as noções desqualificadoras e negativas de “desequilíbrio” ou “produção alencariana menor” parecem perder a força, embora possam ser coerentes em outras leituras.

Estratégica e simbolicamente o segundo *Perfil de Mulher* se chama *Diva*, como em *Lucíola*, a mulher é encoberta por um nome que evoca sua função na sociedade, o seu corpo encantatório. Se em *Ao Autor* G.M. textualmente situa Lúcia entre terra e céu, o distanciamento de Mila é ainda maior: note-se que ela não é citada em nenhum momento do prólogo, seduz justamente pelo seu efeito – o *pranto*, que causa em Augusto – encanta pela existência sutil no imaginário e sentimentos do narrador, pela ausência presente, pelo silêncio eloquente.

Caso o homem creia em uma divindade – deus ou deusa (*Diva*) – como alcançá-lo em plenitude? Como acessar o inacessível, tendo em vista que Mila *escolhe* esconder pudicamente o corpo? Já que o físico é falível ou está oculto, os sentidos e a aparente objetividade do raciocínio podem ser embusteiros, resta superar os estereótipos e encontrar a artisticidade das entrelinhas ocultas sob eles. Augusto assume esse desafio, caso o leitor também o faça, poderá enxergar melhor o segundo *Perfil de Mulher* (re)conhecendo suas qualidades.

5.3 Exílio: A formação de Augusto

De maneira muito sutil e pouco perceptível em uma leitura apressada, já no primeiro capítulo de *Diva*, é possível perceber indícios dos desejos de equilíbrio e harmonia do casal protagonista, Emília Duarte e Augusto Amaral. Ambos almejam alcançar **patamares absolutos de sentimento**: ele, estabelecer uma relação de amor que lhe seja profunda, mas clara e simples, e ela, encontrar um amor puro, sobrevivente de todos os desafios impostos no seio da sociedade “mascarada” e “mascarizante”.

Entretanto, como nos *Bildungsromane* tradicionais, as trilhas dessas buscas não serão tão lineares quanto se poderia imaginar, mas marcadas por um jogo de enganos, erros e acertos, em que, buscando compreender o outro amado, os protagonistas formam-se, aprendem sobre si mesmos. Nesse sentido, através de Augusto, Mila aprenderá a estabelecer o equilíbrio de sua força e seu poder, expressos através do corpo encantatório, para enxergar pureza onde parece haver a máscara do interesse e da arrogância. Por sua vez, ao contato com Mila, Augusto sairá do espaço do excelso que tudo sabe, rumo a um enriquecimento das percepções, unindo razão e emoção, e tendo testadas e questionadas suas linhas de pensamento e conduta. No fim dessa “batalha” lapidatória – de e entre ambos –, a “vitória”, do encontro com a aprendizagem sentimental e a harmonização sonhada, serão alcançadas.

Ao início do capítulo primeiro, imediatamente, entra-se em contato com a voz do Augusto-narrador: “Emília tinha quatorze anos quando a vi pela primeira vez” (ALENCAR, 1959n, p. 463). Em seu discurso se destaca a presença de traços linguísticos que exprimem a objetividade, a definição, a “fotografia” do indivíduo visto dentro de um modelo fechado. Segundo o ponto de vista do narrador, adulto, médico e experiente, a adolescente – cujo nome, idade e os atributos são claramente apresentados ao leitor –, era feia, mas tinha uma beleza escondida a ser desenvolvida. A oposição entre a fixidez do presente de fealdade – inicialmente expresso pelo verbo *ser* –, e a mobilidade da transformação em beleza futura aparece bem demarcada na construção do texto. Vejamos.

A segunda frase de Augusto é uma afirmativa direta e sem floreios: “Era uma menina *muito* feia, mas da fealdade núbil que promete à donzela, esplendores de beleza” (ALENCAR, 1959n, p. 463, grifo nosso). Buscando a clareza e a precisão, metodicamente, isola o par feio/belo, desenvolvendo cada elemento deste:

Há. meninas que se fazem mulheres como as rosas: passam de botão a flor: desabrocham. Outras saem das faixas como os colibris da gema: enquanto não emplumam são monstros; depois tornam-se maravilhas ou primores. Era Emília um colibri implume; por conseguinte um monstro (ALENCAR, 1959n, p. 463).

Primeiro, há a oposição entre meninas e mulheres e uma comparação destas com pássaros e rosas, elementos da natureza, que embora também sugiram a beleza e lirismo românticos, são empíricos, podem ser vistos, tocados, estudados. Assim, parece que mesmo belo, o sujeito observado pode ser submetido a escrutínio.

Prova disso é que os sintagmas que compõem o trecho são isolados pelo uso repetido, quase sequencial dos dois-pontos (três no mesmo período!), e especificados por mais construções explicativas: “passam”, “desabrocham” são “monstros”, “tornam-se maravilhas ou primores”, como se o narrador desejasse “esgotar” a observação daquilo a que se refere, esmiuçando-lhe a caracterização. Assim, as imagens apresentadas por Amaral, muito além de experimentadas pela subjetividade do leitor (e da leitura), que as pode associar à linguagem própria ao Romantismo, são extremamente visíveis e palpáveis.

Augusto arremata a primeira rede de comparações, através do emprego pontual de duas orações, que compõem um parágrafo curto, aglutinando num mesmo corpo a fealdade e a beleza enquanto devir – “Era Emília um colibri implume; por conseguinte um monstro”. Note-se que, nesse trecho, como em um texto dissertativo-argumentativo, há a retomada e o reforço de informações anteriormente apresentadas e desenvolvidas.

Tendo, pois, construído uma imagem “precisa” de Mila, segundo os padrões comparativos, naturais, líricos e empíricos, o narrador avança rumo a uma maior especificidade, descreve algumas características físicas da jovem, com uma linguagem próxima à do médico examinando metodicamente sua paciente. Um indício que valida esse argumento pode ser identificado na organização textual, pois os vocábulos que compõem essa “decomposição” são empregados de forma sequencial, linear, do geral ao particular – crescimento/magreza/organismo/ desenvolvimento; óssea estrutura/saliências/ corpo/aspereza hirta:

Seu crescimento fora muito rápido; tinha já altura de mulher em talhe de criança. Daí uma. excessiva magreza: quanta seiva acumulava aquele organismo era consumida no desenvolvimento precoce da estatura. [...] Não parava aí a fealdade da pobre Emília. A óssea estrutura do talhe tinha nas espáduas, no peito e nos cotovelos, agudas saliências, que davam ao corpo uma aspereza hirta... (ALENCAR, 1959n, p. 461).

Ao aproximar seu foco de visão do rosto percebe-se o mesmo tom descritivo, sucessivo, preciso e “científico”, de modo que cada detalhe físico de Mila parece claramente desnudado:

Como ela trazia a cabeça constantemente baixa, a parte inferior do rosto ficava na sombra. A barba fugia –lhe pelo pescoço fino e longo; faces, não as tinha; a testa era comprimida sob as pastas batidas do cabelo, que repuxavam duas tranças compridas e espessas.

Restava apenas uma nesga de fisionomia para os olhos, o nariz e a boca. Esta rasgava a maxila de uma orelha à outra. O nariz romano seria bonito em outro semblante mais regular. Os olhos negros e desmedidamente grandes afundavam na penumbra do sobrolho sempre carregado, como buracos, pelas órbitas (ALENCAR, 1959n, p. 463).

Dessa forma, através da maneira como é construída a primeira visão de Augusto sobre Emília – do geral ao particular –, o leitor tem acesso a traços significantes da personalidade do narrador: o domínio de uma área específica de conhecimento; a (tentativa) de uma objetividade da linguagem, ao lado da busca por um olhar e uma compreensão estáveis do outro, do mundo e de si. Perceba-se que com as especificações dadas por Augusto, provavelmente, seria possível compor um retrato falado de Emília!

Contudo, como no reverso de uma moeda, no seio da mesma construção discursiva que denuncia o olhar objetivo do narrador sobre sua “paciente”, também se percebem indícios da dubiedade feminina que será agente catalisador do questionamento das experiências e saberes de Augusto e, conseqüentemente, de sua formação. Em outras palavras, embora os recursos textuais, como a pontuação, a seleção e a combinação dos sintagmas apontem para uma construção racional, pensada e precisa, o próprio narrador reconhece e sinaliza a transitoriedade daquilo que tentou decompor: Emília é, ao mesmo tempo, criança e adolescente; feia e bela, próxima e distante, pois embora seu corpo esteja presente, é ocultado por trajes desproporcionais:

Emília ainda assim não parecia satisfeita. Estava constantemente a encolher-se, fazendo trejeitos para mergulhar o resto do pescoço e o queixo no talho do vestido, e sumir as mãos no punho das mangas. Caminhando, dobrava as curvas a fim de tornar comprida a saia curta... (ALENCAR, 1959n, p. 464).

Diante desse quadro de contrastes, resta a Augusto tentar equilibrar a postura racional, somando a ela uma percepção subjetiva. O “cientista” que antes dissecava o corpo em partes, intui no todo “a **anatomia** da *beleza*”, propõe-se a ver além da “boneca **desconjuntada**”, o potencial da “*soberba* mulher”:

Se lhe falava alguma pessoa de intimidade da família, não lhe voltava as costas como fazia com os estranhos; mas sentia logo uma necessidade invencível de coçar a cabeça, acompanhada por um repuxamento dos ombros.
[...] Entretanto, quem soubera a anatomia viva da beleza, conhecera que havia nessa menina feia e desengraçada o arcabouço de uma soberba mulher. O esqueleto ali estava: só carecia da encarnação (ALENCAR, 1959n, p. 465).

Atente-se, na citação acima, que embora haja elementos que ainda procuram “desenhar” Emília, ao contrário dos parágrafos anteriores, há um destaque para a beleza e o fascínio que atordoarão Augusto, estes são mencionados e reforçados três vezes: “beleza”, “soberba” e “encarnação” (desenvolvimento do belo). Portanto, como dito anteriormente, nas primeiras páginas de *Diva*, é possível ler como a personalidade de Augusto funciona e o que ele deseja como sua harmonia máxima, o ápice de sua formação: o controle e a clareza de sentimentos. O mesmo acontece com Emília; do físico provisoriamente desgracioso, surgirá a beleza inebriante e o corpo encantatório que a tornará esfinge a ser decifrada (ou não).

A protagonista escolhe velar o corpo físico, puro, o belo em desenvolvimento, para, “testando” seus admiradores, perceber quem é capaz de ver além da máscara, da “beleza soberba” ou da aparente feiúra: a jovem não se furta totalmente àqueles que fazem parte de sua *intimidade*. Assim, se em *Lucíola*, o corpo encantatório precisa ser apagado para que o par se reconheça, em *Diva*, é preciso que seja controlado e direcionado a quem passar pelas “provas”, revelando-se puro e digno de um amor absoluto e claro¹²⁵

Recorde-se que Paulo diz que Augusto tem “uma natureza crioula de sangue europeu”, múltiplo, forte; por sua vez, Emília aparece como “patinho feio” que se torna cisne, híbrida, encantada e encantatória. Ambos são mistos, um tem que o outro deseja: ele a força de caráter que pode ser puro, e ela, o ar de mistério, que ele procurará decifrar, trazer à clareza, sob o qual estão a entrega e a pureza. Entretanto, tudo parece mostrado ao contrário como a imagem diante de um espelho: o puro e desejante tem a máscara do orgulho e o valoroso e firme aparentam interesse. Logo, para chegar ao mútuo reconhecimento, à harmonia plena, precisam superar os estereótipos consagrados e apre(e)ndidos como verdades.

Dentro desse viés, um diálogo curto no fim do primeiro capítulo, pode ser lido como indicativo do desejo de harmonia de ambos e de seu processo de formação:

Ainda me lembro da cólera infantil de Emília, quando, a primeira vez que estive com ela, eu a perseguia de longe chamando-a:

¹²⁵ Expedientes que envolvem provas, recompensas e amadurecimento das personagens também podem ser percebidos em *O Guarani* e *A Pata da Gazela*, por exemplo. No primeiro caso, Peri se submete a diversas aventuras para mostrar fidelidade à Cecília. No segundo, essas recorrências são ainda mais fortes: lembremos que Leopoldo só tem acesso à completa e verdadeira beleza de Amélia, metonimicamente representada pela contemplação da perfeição de seus pés, símbolos da posse da mulher amada por vias do matrimônio, quando aprende a amar, superando os preconceitos em relação ao feio/belo.

—Minha noiva!

—Feio!... dizia-me então.

E pronunciava essa palavra como se ela simbolizasse a maior injúria possível (ALENCAR, 1959n, p. 465).

O “minha noiva” de Augusto, retoma o termo “núbil” (casadoura) empregado na primeira colocação sobre Mila, colocando-a nos contornos de seu desejo: uma mulher a quem possa amar, sagrada e socialmente, que consiga compreender de maneira clara, detendo a chave dos encantos (vide o pronome possessivo). Em contrapartida, o “Feio!” proferido pela protagonista, já prenuncia as provocações contínuas, o “teste”, quanto ao caráter do jovem médico, em busca da pureza do amor absoluto (sem a máscara da “injúria”), que acarretarão a entrada e permanência na intimidade. Assim, nesse diálogo entre os jovens, singelo, aparentemente simples e sentimental, entrevê-se o jogo de forças em meio a amor e aparências.

Após o primeiro capítulo, elucidativo quanto à personalidade dos protagonistas, através do discurso de Augusto, é possível captar mais traços de seus posicionamentos, saberes e crenças, apoiados em uma busca por clareza e objetividade. Em relação ao primeiro encontro com a Emília-menina, tão precisamente desenhada no início da narrativa, há uma separação temporal bem delimitada: “Começara o verão de 1855” (ALENCAR, 1959n, p. 465). Nesse momento, o narrador é chamado por Geraldo, irmão da protagonista, para ver a jovem adoentada:

— Ah! É como médico que me pedes para ir ver tua irmã?

— Pois então!... Vamos; veste-te; o carro está na porta à espera.

—Mas, Geraldo... Foi tua família que mandou chamar-me?

— Foi meu pai.

— A mim, designadamente? —E esta!... Mandou-me chamar um médico; tu és um... logo!

—Quem sabe! Talvez não lhe inspire confiança.

[...] Cheguei à chácara do Sr. Duarte à uma hora da tarde (ALENCAR, 1959n, p. 465).

No diálogo entre as duas personagens masculinas se percebem marcas dos eixos norteadores de Augusto. A precisão aplicada no recorte temporal, recurso narrativo para marcar o início exato dos acontecimentos da trama, segue-se em todas as suas falas: não sendo totalmente imune às provocações de Emília, já antecipando a posição dúbia que ocupará, deseja saber que papel ou expectativa deve assumir em relação à jovem, de que maneira deve *vê-la*, como médico ou homem? Sob o prisma do objetivo ou subjetivo?

A partir da indicação quanto à primeira posição, vai mais longe em sua busca por objetividade: é o exercício correto, ético e confiável da profissão que motivou a escolha ou

uma simples relação de amizade? Diante da resposta aberta e pouco específica de Geraldo, contesta ressaltando um valor sólido: a confiança. Na réplica do interlocutor, sutilmente sinaliza-se mais um indício da “superioridade” de saberes e da retidão de Augusto: “– Ora Deus!... Ele [Duarte, pai de Emília] não entende disso” (ALENCAR, 1959n, p. 466), mas o narrador sim!

Ressalte-se que, ao longo da narrativa, atitudes valorosas, “augustas” do protagonista aparecerão. Por exemplo: “Emília entrou em convalescença. A gratidão do pai foi sincera; sua recompensa generosa. Aceitei a primeira e recusei a última” (ALENCAR, 1959n, p. 470). Todas elas podem levar o leitor a posicionar Amaral num patamar de superioridade e equilíbrio, que a relação com Mila porá em xeque e aprofundará, pois ela o conduzirá para além do papel social de médico: o de homem contraditório, ora gentil, ora brutal, que é levado ao limite de suas forças.

A partir da conversa entre Geraldo e Augusto, o leitor é, pois, mais uma vez, colocado diante do médico, do investigador objetivo que delimita desde o tempo da narrativa à linguagem e a forma de agir. Até mesmo o comentário acerca da enfermidade da jovem, provavelmente advindo dos familiares, é assimilado pela fala do narrador: “A família estava na maior aflição. *A menina ardia em febre desde a véspera, queixando-se de fortes pontadas sobre o coração*” (ALENCAR, 1959n, p. 466, grifo nosso).

Ante os sinais, um diagnóstico possível, estudável e tratável: “Todos os sintomas pareciam indicar uma *afecção pulmonar*” (ALENCAR, 1959n, p. 466, grifo nosso). Em todos os vieses, portanto, destaca-se uma voz de autoridade. Vê-se, dessa forma, o Augusto majestoso, excelso que, imbuído de firmeza e certezas, vai, em uma hora específica, cumprir seu dever.

Contudo, a atmosfera de segurança quase inabalável se altera ao contato com Emília:

No aposento reinava uma frouxa claridade que mal deixava distinguir os objetos. Emília prostrada no leito, sob as coberturas de lã, parecia inteiramente sopitada no letargo da febre. Sua tia D. Leocádia, que fazia-lhe agora as vezes de mãe, estava sentada à cabeceira.

—Minha senhora, disse eu, é necessário auscultar-lhe o peito.

[...] A senhora afastou a ponta da cobertura, deixando o seio da menina envolto com roupagens de linho.

[...]Mal encostei o ouvido ao seu corpo, teve ela um forte sobressalto, e eu não pude erguer a cabeça tão depressa, que não sentisse no meu rosto a doce pressão de seu colo ofegante.

[...]Ouvi um grito. Senti nos ombros choque tão brusco e violento, que me repeliu da borda do leito. Sobre este, sentada, de busto erguido, hirta e horrivelmente pálida, surgira Emília (ALENCAR, 1959n, p. 466).

A presença da menina, ainda que em posição dormente, aparece junto a uma modificação sensível no ambiente. A luminosidade solar da manhã de verão cede espaço a ambíguos meio-tons, mistos, inespecíficos, entre claridade e escuridão. Se, antes, as horas eram apontadas com clareza, a emergência de somente sugestões de luz, impede uma visão detalhada das coisas. Instaure-se, pois, naquele espaço, o império do dúbio, do simplesmente possível, porque incerto, do não totalmente apreensível.

Impelido pelo seu olhar de médico, Augusto procura organizar o que vê por meio de sua voz: cita os detalhes do leito em que está sua “paciente”, além do nome, da localização espacial, do parentesco e do papel de sua “acompanhante”. Apesar da tentativa de ordenamento, a percepção já aparece confusa, o objetivo dá lugar ao possível, o sono tem ares de morte, mas não o é especificamente: “Emília parecia sopitada no letargo da febre”.

Não sendo a contemplação e a sequenciação suficientes, o narrador avança ao segundo patamar de exame, o toque. Se o *olhar* sobre o ambiente, pela combinação entre escuro e luz, já sugere uma aura de mistério; de silêncio tenso; de calma efêmera; de saber parcial, a instância tátil confere mais uma camada à atmosfera enigmática: tem fins curativos, mas também carrega uma sensualidade velada, sinalizando antecipadamente o contato carnal que existirá entre os esposos, caso o jogo entre as personalidades seja pacificado.

Augusto precisa reconhecer o tipo de ruído do peito de Emília, por isso, o seu olhar se aproxima desse ponto corporal; observe-se, entretanto, que, é o seio e, não o tórax de maneira geral e impessoal, que é destacado pela voz do narrador. Ainda que o médico não possa vê-lo por completo, descrevê-lo pontualmente, indica sua forma, ao mesmo tempo oculta e revelada pela sutileza da ação de afastar apenas a “ponta da cobertura”: o “seio” da menina está envolto (abraçado, tocado) “com as roupagens de linho” (ALENCAR, 1959n, p. 466), o médico ausculta-lhe os batimentos cardíacos.

Ante o ínfimo contato entre homem e mulher, ao lado da quebra de expectativa de imobilidade de uma jovem enferma, que, contrariamente ao esperado, tem “um forte sobressalto” a resposta de Augusto é menos objetiva que as anteriores: o seu rosto *sentiu* a “doce pressão de seu colo *ofegante*”. Ora, os adjetivos empregados não parecem jargões anatômicos, mas podem ser encontrados no discurso amoroso, representando duas vias: a da pureza do primeiro amor e/ou da surpresa quanto às primeiras experiências sensuais. Logo, nesta fala, não há a precisão “fria” de uma construção como a “*óssea estrutura* do talhe tinha [...] *agudas saliências*” (ALENCAR, 1959n, p. 463, grifo nosso), mas sim, um misto de delicadeza e volúpia, o acordar de impulsos desconhecidos por ambas as personagens. Ele,

das sensações e percepções que escapam à objetividade plena; ela, de experiências novas que lhe despertam o corpo e a alma.

Desse modo, a febre de Mila – cuja significação romântica é potencializada pela penumbra do quarto e o ar mórbido, aparentemente fragilizado da figura feminina – vai além da imagem tradicional da heroína cândida que desfalece, tornando-se o primeiro sinal da esfinge que seduz, provoca desejos.

A enfermidade, bem como tudo o que a ela se associa, extrapola a esfera dos “casos” analisados e compreendidos por Augusto, revelando-se também um conjunto de imagens sensuais de uma incitação ao envolvimento e à luta corporal. Antes de se dar a ver completamente, a protagonista reage, defende-se, mostra sua *força* com violência: grita e bate; a delicadeza mortífera é substituída por um corpo voltado e concentrado para um combate – tem o “busto erguido”, está imóvel (“hirta”) e provavelmente muito tensa, devido à sua palidez:

Os olhos esbraseados cintilavam na sombra: conchegando ao seio com uma das mãos crispadas as longas coberturas, com a outra estendida sob as amplas dobras dessa espécie de túnica, ela apontava para a porta.
—Atrevido!... clamou o lábio erriçado de cólera e indignação (ALENCAR, 1959n, p. 466).

Augusto identifica não as causas diretas do fenômeno (uma afecção pulmonar), mas os *efeitos* do toque que o repeliu. Só depois de elencá-los, *Emília surge*, desenhada não por um único caminho plausível e verificável, o da doente frágil, mas através de camadas imagéticas sobrepostas; entre feminilidade e encantamento, pureza e ferocidade, água e fogo¹²⁶, sombra e luz: “os olhos *esbraseados cintilavam* na sombra”. Sobressai-se na cena uma figura meio humana, que se cobre, diminuindo-se pudicamente, meio deusa, dando ordens com a mão estendida sob uma “espécie de *túnica*”.

Inicia-se a provocação e o jogo de forças e contrastes. Perceba-se que, assim como o “Feio!” empregado no fim do primeiro capítulo, o termo utilizado para afastar Augusto é, ao mesmo tempo, um modo de provocá-lo, atraí-lo, em direção aos seus movimentos pouco previsíveis: “Atrevido!”. Até que ponto ele deverá se atrever? Até onde os dois chegarão com tal duelo de titãs (ele, do conhecimento e ela, da beleza)?

O primeiro contato entre o casal demonstra que para alcançar a plenitude harmônica dos desejos, Amaral terá de equilibrar subjetividade e objetividade, visto que um simples olhar “científico” e explicativo-ordenador é incapaz de captar a totalidade de Emília, pois:

¹²⁶ A água de um rio, quando atingida pela luz solar, desfere luminosidade, daí a comparação de “olhos esbraseados cintilavam” com o fogo (sol) e a água (cintilação, brilho).

“Emília cravava em mim seu olhar inteligente e soberano [...] ela parecia querer recalcar-me no coração minha palavra sarcástica, e [...] arrancar dali o segredo da súbita mudança operada em mim” [...]“Eu sentia, aos sons maviosos dessa voz celeste, meu coração embrandecer-se” (ALENCAR, 1959n, p. 536-537).

Cabe ressaltar que, diante das reações da protagonista, Augusto reconhece que para compreender sua *Diva* de maneira clara, enfrentará provas, altos e baixos. Semelhante às personagens dos *Bildungsromane* tradicionais, ele sente que passa por um processo de descoberta do outro e autoconhecimento. Mas ao contrário de Paulo, protagonista que se deixa influenciar pelas vozes externas, Amaral não se sente diminuído por situações radicalmente distantes do que ele acredita, mas sim, impelido, provocado por um desafio que ele espera dominar, uma oportunidade de lapidação de saberes, de chegar a um ápice de formação sentimental, situada no devir: “Mas o meu orgulho de médico principiante estava empenhado nessa cura. Era ela que devia me dar a *consciência da minha força* ou talvez o desengano de uma carreira. Foi ela que decidiu do meu *futuro*” (ALENCAR, 1959n, p. 469, grifo nosso).

Ainda que, inicial e aparentemente, o narrador circunscreva o aprendizado e a vitória ao domínio de conhecimentos específicos, o termo “cura” é ambíguo, pois tanto se refere à enfermidade, como ao encontro com a Emília almejada, livre das máscaras, clara, entregue à personagem masculina. Desse modo, alcançar a “cura” significa também se aproximar daquilo que é desejado, ter forças postas à prova, conquistar um espaço de autoridade junto à jovem, a fim de desvendar-lhe a alma, conduzindo a ambos em direção a um futuro comum, perfeitamente claro e compreensível: o matrimônio.

Perceba-se que a dubiedade sutil, presente no substantivo feminino (*cura*), oposta às buscas anteriores por objetividade e precisão, aparece registrada após o contato com a moça, num expediente que misturava morte e vida, força e fragilidade. Augusto reconhece as disparidades, bem como a força simbólica que elas contêm, embora nem sempre possa delimitá-las com precisão absoluta: “Tive que lutar contra a enfermidade rebelde e a tenacidade inflexível de um *caráter singular de menina*” (ALENCAR, 1959n, p. 468, grifo nosso).

Porém, longe de se apequenar diante delas, aceita-as como um desafio a ser vencido, e conforme a narrativa avança, vai aprendendo a equilibrar objetividade e subjetividade, segundo cada situação específica lhe exige. Em outras palavras, para conseguir o que deseja, deverá interpretar as diversas Milas que se lhe apresentam. Semelhante a Perseu, olha a sua “Medusa” de acordo com os instrumentais que tem em mãos, trazendo suas impressões e descobertas para o âmbito da linguagem:

Nunca, até então, eu assumira a tremenda responsabilidade da conservação de uma vida, que um erro meu, um instante de hesitação, podiam sacrificar. E não era uma vida indiferente... Essa menina caprichosa, calma e impassível à dor, velando-se como as virgens mártires do cristianismo para morrer pudicamente... Essa menina inspirava-me não sei que estranho e vivo interesse (ALENCAR, 1959n, p. 469).

No trecho acima, verifica-se que os posicionamentos e ações de Augusto, distintamente do capítulo inicial, estão marcados por um compromisso emocional. Apesar de justificá-los por uma perspectiva racional, expressa textualmente – *responsabilidade, conservação de uma vida, erro, sacrifício* –, o fim do primeiro bloco de ideias do texto não é conclusivo, mas aberto (vide as reticências).

Assim sendo, a repetição do substantivo *vida* não somente reforça o sentido atrelado à *conservação* (como foi o caso do substantivo *monstrinho*, retomando a ideia de feiúra, no início do romance), mas, principalmente, sinaliza a passagem sutil do objetivo ao subjetivo, ratificada pelos sentidos de incompletude ou interrupção de pensamento, próprios às reticências. Portanto, aquele ser racional que, de modo “indiferente”, distante, tudo explica, sente-se exilado de seus domínios de conhecimento ao se deparar com o singular, ao sentir. Nunca mais voltará a ser o mesmo.

A exposição a uma experiência subjetiva impulsiona Augusto a tecer uma maior especificação acerca daquela vida que não lhe é indiferente. A fim de alcançar o seu propósito atribui uma série de adjetivos à “menina”. Entretanto, diante do desconcerto sofrido, não consegue mais exprimir uma correspondência simples, como por exemplo, em “**excessiva magreza**”: coloca *caprichosa* em contraste direto com *calma e impassível à dor*, oposição que, não parecendo clara o suficiente, é expandida pela simbólica *imagem* das “*virgens mártires do cristianismo*”.¹²⁷

Tal escolha imagética e lexical não parece atender somente aos ditames da estética romântica, mas aponta também para a tentativa de congelamento significativo por parte de Augusto. Ora, em “*virgens mártires do cristianismo*” têm-se, congregada numa mesma imagem, diversas expressões do absoluto: a mulher pura e misteriosa, por isso cobiçada (virgem); o sacrifício mais nobre (martírio), uma vez que se revela “o supremo testemunho prestado à verdade da fé [...] que vai até a morte”¹²⁸; e a religião tida como mais sublime e prestigiada, dentro do contexto do Brasil no século XIX, o cristianismo.

Eis, pois a representação da clareza absoluta, compreensível e decomponível, desejada pelo narrador. Contudo, nem mesmo ela lhe satisfaz a racionalidade, uma vez que Mila ora se

¹²⁷ Mencionando esta passagem, Maria Cecília Pinto (1999, p.181) encontra ecos da obra *Os Mártires*, de Chateaubriand.

¹²⁸ Catecismo... (2000, p. 637, parágrafo 2473).

afasta, ora se aproxima do modelo desejado, revelando-se alta, inacessível, tão augusta e excelsa quanto ele parecia ser.

Desse modo, o médico, contrariando sua postura racional, sente-se *intimamente* atingido pela jovem: “Essa menina inspirava-me *não sei* que estranho e *vivo* interesse”. Ao tentar examinar a “esfinge” ou a nova “medusa”, reconhece a incapacidade de uma interpretação totalizante: a caracterização do interesse é vaga, abstrata e viva.

Uma vez que encontra vida pulsante, mutabilidade, onde deveria existir o imóvel, o simples, procura aprofundar seu eixo de compreensão por outra via indireta, poética, a relação da vida com a obra de arte:

Eu sentia, combatendo sua enfermidade, o que devem sentir os grandes artistas tratando um assunto difícil; raiva e desespero, quando a consciência da minha fraqueza contra as leis da natureza me acabrunhava; júbilos imensos, quando meu espírito, tirando forças da ciência e da vontade, arcava com a moléstia e a subjugava por instantes (ALENCAR, 1959n, p. 469).

No fragmento supracitado, ainda que de forma mais curta e um pouco menos desenvolvida, do que, por exemplo, o episódio das reticências, em *Lucíola*, ou o monólogo de Seixas, no primeiro capítulo da segunda parte de *Senhora*, pode-se depreender uma reflexão sobre o fazer artístico, sua produção (na qual o texto literário estaria implicitamente incluso).

Por meio da digressão de Augusto, o leitor, também aprende, forma-se, caso perceba, por entre a simplicidade das comparações, a “sugestão”, segundo a qual a arte não é apenas um resultado natural da inspiração, mas do labor com signos e símbolos em contínuo movimento, que não se bastam em si e por si mesmos.

Analogamente à enfermidade de Mila, a arte também desafia, é um “assunto difícil”, pois o emprego de procedimentos estéticos, mimeticamente pensados e dispostos, demanda um trabalho de escolha e combinação de determinados recursos em detrimento a outros, exigindo não apenas decodificação, reprodução ou a mera aplicação de saberes preexistentes, mas a construção racional, somada a subjetividade autoral, “as forças da ciência e da vontade”.

Logo, o *modus operandi* da arte (e da literatura em particular) desloca autor e leitores da zona confortável das avaliações prontas, pois exige criticidade, obriga o artista a ser grande e pequeno ao mesmo tempo – “a ter consciência da [...] fraqueza” e a “subjugar” –, através da manipulação de linguagens que, embora regidas por leis que visam comunicar dizer, são incapazes de mimetizar o mundo em sua totalidade, residindo a beleza do literário e do artístico, justamente, no não fechamento definitivo que os fazem ser atemporais e universais.

A comparação de Augusto parece tão pertinente quanto repleta de significados. Apresentar-se como médico, cientista, pensador que diante da menina enferma e misteriosa, vê-se, sente-se como um “dos grandes *artistas*” (atente-se que a comparação reforça a etimologia do seu nome e o prestígio social de sua posição), remete a uma alteração no modo de tratar, decompor e compreender o “texto” que Emília é para ele.

De maneira mais acentuada do que nas páginas iniciais do romance, o encontro e o contato com a sua *Diva*, próxima e distante, obrigá-lo-á a oscilar sua “leitura”, descobrindo e escrevendo sentidos artísticos onde, aparentemente, só havia o “esguicho de gente” ou a “nesga de fisionomia” (ALENCAR, 1959n, p. 463-464). Assim, será ora o pensador racional, ora o ser mais humano e elementar possível, com desejos e impulsos desenfreados. Eis o percurso de sua aprendizagem: entre concretudes e miragens, entre visões da máscara da morte no “rosto diáfano” (ALENCAR, 1959n, p. 470), Augusto Amaral deverá aprender a se despir do grande e conhecer o instintivamente homem.

Tal diferença de abordagem se percebe em algumas reações de Augusto, ante da enfermidade de Emília, e de sua possível ausência definitiva. Diante do ausente/presente e vice-versa, alterna-se, entre exprimir humanidade, fragilidade – raiva, desespero, acabrunhamento –, e força, engajamento em um desafio:

[...] não pude reter as lágrimas que me saltaram em bagas dos olhos. [...] Enxuguei as lágrimas envergonhado, e achei em mim uma energia nova. [...] Um mês arqueei com a dissolução que invadia esse corpo frágil, disputando as garras da morte os sobejos de vida, que lhe faltava devorar (ALENCAR, 1959n, p. 470).

Nesse amálgama, encontram-se sinais dos seus procedimentos de compreensão sobre Emília e da formação especular de ambos. Vejamos.

Após conhecer Emília, ter contato com ela, obter sua cura física e se sentir modificado pela jovem, Augusto constroi uma voz de autoridade perante a família da moça. A devolução da vida corporal lhe confere o papel de “criador” de uma nova mulher que, como Pigmalião, ele reanima com o fogo dos sentimentos. Mas, como não há uma relação de objetividade e clareza plenas, também é criatura da nova Galateia, cujos sentidos escapam. Eis a Formação Especular: Augusto “recria” Mila, provoca-a a ponto de ela desejar lhe testar as virtudes e depois se revelar a mulher simples, por ambos desejada. Em contrapartida, no jogo das personalidades, o homem é questionado, despido de seus saberes consagrados, mostrando-se pequeno, simples e puro (ora bondoso, ora instintivo). Logo, os dois se complementam, estão fortemente interligados:

Como uma criança... E eu o era então; homem para a razão sim, mas criança ainda para a paixão que não me tinha encanecido a alma!... Ria-me só, enchia a imaginação das idéias mais extravagantes... Não te revoltes, Paulo! Já te confessei: essa mulher, que devia envelhecer-me o coração, começava fazendo-me menino (ALENCAR, 1959n, p. 502).

O próprio Augusto indica textualmente a forma como vencerá a batalha final: através do refinamento das percepções e do desnudamento de si no que diz respeito à sua humanidade. Ora, desde o início do romance, ele já intui o potencial de cisne futuro na “beleza implume”, apresenta, portanto, uma série de representações imagéticas para tornar inteligível, decomponível aquela que ele não compreende. Para chegar à clareza e se formar como homem que não só pensa, mas sente, deverá passar pela imagem, chegando à *mulher*: “Então ainda a luz intensa da paixão, que veio depois, não tinha debuxado, como estereótipo nas lâminas do coração, a imagem viva dessa menina”¹²⁹ (ALENCAR, 1959n, p. 471).

Provocativa e hábil a escolha do substantivo. O *estereótipo* tanto marca, desenha um objeto, um “tipo”,¹³⁰ em uma superfície, como se refere a um lugar comum, pronto, acabado, consagrado, como os saberes que Augusto acredita dominar. Assim, para conhecer e amar verdadeiramente a sua Emília, o narrador terá de criar e ir além de suas próprias criações. Em outras palavras, deixar-se envolver pela jovem, desenhando imagens “fixas”, significativas, na busca por desvendá-la, mas ao mesmo tempo, permitir-se sentir, questionar suas tentativas de interpretação, superando os lugares comuns e encontrando, por meio de estátuas feitas e desfeitas, o espelho vivo, não estritamente objetivo, de seu ideal, presente na figura feminina.

A viagem, o deslocamento do narrador, traço recorrente na maioria dos *Bildungsromane*, ausenta o jovem das relações íntimas e indica a busca por uma maturidade intelectual (já apontada por Paulo, no prólogo). Esse movimento espaço-temporal é significativo, pois marca o encontro entre o Augusto pretensamente “educado” e a Emília híbrida, mais encantada do que antes, tão forte e pensante quanto o homem que a desafia. A mais importante formação de ambos finalmente começará. Observemos um exemplo:

[...] Voltando da Europa...
 [...] Visitando o negociante, vi ao entrar na sala uma linda moça, que não reconheci. Estava só. De pé no vão da janela cheia de luz, meio reclinada ao peitoril, tinha na mão um livro aberto e lia com atenção.
 Não é possível idear nada mais puro e harmonioso do que o perfil dessa estátua de moça.
 Era alta e esbelta. Tinha um desses talhes flexíveis e lançados, que são hastes de lírio para o rosto gentil; porém na mesma delicadeza do porte esculpam-se os contornos mais graciosos com firme nitidez das linhas e uma deliciosa suavidade nos relevos.

¹²⁹ É justamente com o substantivo *mulher* que a narrativa termina.

¹³⁰ Molde, de madeira ou metal, que contém letras a serem impressas em jornais ou livros em uma tipografia.

Não era alva, também não era morena. Tinha sua tez a cor das pétalas da magnólia, quando vão desfalecendo ao beijo do sol. Mimosa cor de mulher, se a aveluda a pubescência juvenil, e a luz coa pelo fino tecido, e um sangue puro a escumilha de róseo matiz. A dela era assim.

Uma altivez de rainha cingia-lhe a fronte, como diadema cintilando na cabeça de um anjo. Havia em toda a sua pessoa um quer que fosse de sublime e excelso que a abstraía da terra. Contemplando-a naquele

instante de enlevo, dir-se-ia que ela se preparava para sua celeste ascensão.

Às vezes, porém, a impressão da leitura turbava a serena elação da sua figura, e despertava nela a mulher.

Então desferia alma por todos os poros. Os grandes olhos, velutados de negro, rasgavam-se para dardejear as centelhas elétricas do nervoso organismo. Nesses momentos toda ela era somente coração, porque toda ela palpitava e sentia (ALENCAR, 1959n, p. 471-472).

No texto acima, percebem-se traços da sofisticação de linguagem presente em *Diva*, própria à capacidade persuasiva de Alencar em criar situações que envolvam o leitor, prendam a sua atenção, convençam-no quanto a uma ideia. Nesse trecho, é possível identificar mudanças dos protagonistas, o “segundo ato” de seu drama, contudo, elas não são apresentadas diretamente, “prontas”, mas construídas no e através do texto de forma plástica, quase sensorial.

Se compararmos os primeiros encontros entre Emília e Augusto, no início do romance, perceberemos que o momento que acima se transcreve é o avesso, o lado contrário, o “espelho” das anteriores, na medida em que, se lá existia negatividade, rebaixamento e escuridão, aqui dominam a positividade, a grandeza e a luz. Ora, nos primeiros casos, Augusto está em posição de domínio e controle – descreve a menina feia, aponta seu potencial de beleza, cura-a.

Neste, no entanto, ocupa um papel secundário, é um visitante, não é agente transformador (médico), mas um espectador de uma cena em que tudo se curva, parece estar a serviço da personagem principal. A jovem não é mais observada, escrutinada como um corpo feio, imóvel e/ou doente, mas brilhante, altivo e ativo, está lendo *com atenção*, produzindo compreensão e conhecimento. Devido a essa posição, de receptor de informações, observador de algo mais brilhante que ele, não de emissor de “diagnósticos” precisos, *vê*, mas não *reconhece*, não se identifica. Porém, como a presença anterior de Emília já começara a modificar suas percepções, revela-se *construtor de imagens*.

Perceba-se que a disposição dos elementos observados pode ser facilmente associada a uma atmosfera cênica, teatral. Nesse sentido, há uma figura imóvel, silente no centro do “palco”, embora contemplativa (ela lê). A quietude unida à produção de sentidos a tornam tão sedutora quanto Carolina mirando-se no espelho, em *As asas de um Anjo* ou Lúcia assistindo a *Hernani*, em *Lucíola*. Além da mulher, existe, ainda, a luz, que lhe destaca as formas e

ações, também atrai o olhar da “plateia” e, concomitantemente a ofusca; acrescentem-se ao quadro os gestos expressivos da figura, carregados de sutileza e potencialidade dramática – verbos *desferir*, *rasgar*, *dardejar*. Logo, a forma como tudo está organizado parece propícia a provocar um *efeito* no espectador, não necessariamente uma reflexão crítica, um reconhecimento estritamente racional.

Assim, passando por um momento de deslumbramento, Augusto enxerga apenas o corpo encantatório de Emília e tenta explicá-lo pelas imagens dos efeitos provocados; ele não analisa, diagnostica, mas *idealiza* uma figura possível, um “**perfil** dessa *estátua* de moça”, circunscrito no âmbito de seus desejos de pureza, harmonia, clareza e domínio, tendo em vista que idear é **criar** ao sabor da imaginação; *estátua* remete a um **objeto estático**, além disso, pode ser representativo da Antiguidade Clássica e dos santos cristãos (imagens límpidas e harmoniosas *per se*); perfil designa **parte de um ser**; e a moça **não tem nome**.

Logo, há o duelo sedutor da ausência e da presença; do próximo e do distante; do acessível e do imponderável; o império do possível, da linguagem que clama por ser completada por quem observa seus jogos; tudo convida à produção de sentidos. Por essa razão, a jovem se converte, aos olhos do narrador, em arte, “texto”, representação que ele tentará (re)compor e/para compreender, captar em sua totalidade, dominar.

Perceba-se que a objetividade, até certo ponto distante, do olhar de quem desenvolveu o período “Emília tinha quatorze anos quando a vi pela primeira vez”, dá lugar a uma percepção carregada de subjetividade, plena de lirismo e poeticidade. Nos parágrafos que compõem a cena, apenas uma construção remete ao Augusto-médico – *nervoso organismo* –, as demais, denunciam o artista que enxerga beleza, o homem, desejante e incompleto.

A caracterização “biológica”, de conotação negativa e rebaixadora, ativada por “Era uma menina muito feia” é substituída pela experiência subjetiva de quem se sente extasiado pela beleza da mulher “alta e esbelta”. Se no primeiro caso, os elementos naturais servem ao objetivo de esclarecer e precisar, aqui, prestam-se a evidenciar o mais possível a magnitude do encanto provocado. Ainda se podem perceber os contornos físicos de Emília – o porte é gracioso, as curvas são delicadas e finas e a cor está entre branca e morena – mas, neste caso, sobrepõem-se as representações voluptuosas, frutos da percepção de um homem que deseja: a imagem do lírio é altamente pura e também sensual, remontando à sacralidade do Cristo e à beleza de Sulamita¹³¹; o corpo é frágil, mas os contornos são bem demarcados pelo verbo *esculpir*, modelar, formar ao *toque*.

¹³¹ Personagem presente nos *Cantares de Salomão*: “Como o lírio entre os espinhos, assim é minha amiga entre as jovens”. (Ct 2, 2).

A mulher não é mais monstrinho, mas associada à lascívia provocada pelos sentidos: “a cor das pétalas da magnólia”, “beijo do sol”, “cor de mulher”. Essas imagens são potencializadas por outras de teor sexual mais pronunciado: o tecido coa a luminosidade, mostra e esconde o que inebria o narrador; o sangue, da mulher misteriosa e híbrida, delicada e firme, é puro, símbolo concomitante de presença e perda da virgindade. Ainda que numa linguagem elegante e romântica, o leitor tem acesso ao Augusto governado pelos instintos, desnudado em sua humanidade mais elementar.

Ao corpo, recomposto à luz dos sentidos febris e da imaginação, segue um segundo patamar de idealização quanto à harmonia absoluta. A personalidade vista, segundo o encanto de Augusto, é superior aos mortais: estátua de moça >“altivez de *rainha*”>“cabeça de um *anjo*”. Sobre isso, uma consideração é importante.

Essa oscilação entre céu e terra, envolvendo a observação da figura feminina, é sinalizada episodicamente em *Lucíola* (capítulo IX, quando Lúcia e Paulo admiram a estrela), mais reforçada em *Diva*, já que marcada por um mistério, encantamento e dramaticidade que “explodirão” em *Senhora*: a imagem da estrela/deusa/rainha abre o romance, sinalizando artisticamente a força, o poder e o papel de Aurélia. Assim, imagens que aparecem nos dois primeiros *Perfis* parecem se expandir significativamente no último. Eis a escrita processual. Nesse sentido, não há maiores ou menores romances, mas degraus no exercício literário, momentos de retomada, revisão e experimentação de ideias.

Voltando ao momento de deslumbre de Augusto, percebe-se que a imagem se enriquece: vai da terra mais palpável (o físico), ao céu mais perfeito (o desejo, a idealização), distante e, por isso, almejavável. Tendo aparentemente absorvido e recriado Emília em sua totalidade (corpo e alma), segundo quadros de clareza sobre clareza, beleza sensível, mas também exprimível, Augusto, reconhece unidos modelo e desejo, conclui a sua “obra” com uma construção explicativa, aparentemente pouco permeável a contestações: *Nesses momentos* (especifica o tempo); *toda ela* (delimita o sujeito) *era somente coração* (define redutivamente); porque *toda ela* (reforça a presença do modelo amado) *palpitava e sentia* (explica sua visão e seus argumentos por meio de uma casualidade previsível). Crendo-se conhecedor, artista, autor, o Doutor Augusto Amaral se prepara para atrair, começar a “possuir” a mulher acessível e clara, modelo de esposa perfeita: “– **Minha Senhora!**... murmurei inclinando-me.” (ALENCAR, 1959n, p. 472, grifo nosso).

Contudo, contrariamente à impressão diáfana e inerte, há outro viés, já denunciado pelas imagens dúbias, a postura de Mila não é passiva e aprisionável como o “monstrinho”; o “colibri implume”; a “beleza soberba”; as “virgens mártires”; ou mesmo a “estátua”. O ar de

placidez é um simulacro, uma máscara que atíça, o corpo encantatório seduz para ferir, chamar e sobretudo aguçar o olhar: a estátua, rainha e anjo *lê*, concentra-se, pensa e desafia, exerce seu controle, é mulher que, antes de tudo, testa os sentidos e valores daquele a quem atinge:

As cores fugiram-lhe. Ela vestiu-se como de uma túnica lívida e glacial: logo depois sua fisionomia anuviou-se, e eu vi lampejos fuzilarem naquela densidade de uma cólera súbita.

Fulminou-me com um olhar augusto, e desapareceu (ALENCAR, 1959n, p. 472).

O “feio” e o “atrevido”, enquanto provocações iniciais, respostas imediatas aos estímulos, palavras impensadas e imaturas, ganham sofisticação, são substituídos pelo silêncio desafiador de quem quer ser decifrada e também decifrar. Recorde-se que o verbo fulminar tem significação forte e ambígua, referindo-se a lançar um olhar agressivo, mas também a desferir raios ou fogo. Portanto, a deusa-mulher se impõe e desaparece insinuante; entretanto, tal imposição não se coloca no texto de forma irrefletida.

Depois de uma reação de violência velada, passando do susto, à frieza e à agressividade, que começa sutil e explode em ódio, Mila se petrifica, aparece como “esfinge”, desafia a personagem masculina usando o ar excelso, de superioridade e firmeza que esta acredita ter – seu olhar é *augusto*. Bastante interessante a seleção desse termo: tem-se uma espécie de “mirada especular”, na qual o substantivo próprio que denomina o narrador/personagem masculina é utilizado para adjetivar a personagem feminina, num possível indício sutil da fusão entre os protagonistas que ocorrerá ao fim do romance. Logo, o narrador é envolvido pela protagonista, e os leitores pelas sutilezas inteligentes da linguagem alencariana, cujo estilo é fluido, ágil e sedutor, se o texto for examinado com atenção.

Ambos podem, assim, completar-se, a luta deve ser travada em pé de igualdade. Augusto acredita que recuperou a racionalidade e sobriedade, aceita o jogo, ora conformando-se, ora não, pela forma como a jovem *lhe* aparece, pela quebra de suas expectativas:

Voltei impressionado por essa visão de sala em pleno dia.

Se a transformação de Emília produzira em mim uma admiração grande, maior foi a humilhação que sofri com o seu desdém. Já não era uma menina; estava moça, e não me devia só a cortesia a que tem direito o homem delicado, devia-me gratidão.

Nos dias que se seguiram, surgiu alguma vez em meu espírito aquela imagem de moça; mas essa lembrança me incomodava (ALENCAR, 1959n, p. 473).

É importante destacar que, na passagem do reencontro após a viagem de Augusto, é possível perceber uma confluência entre os três *Perfis*: a dualidade imposta pela condição de Lúcia, bem com o papel deliberadamente assumido por Aurélia já se presentificam no corpo,

gestos e atitudes de Emília. No primeiro caso, onde havia imposição dilacerante, há, aqui, um ar de normalidade e naturalidade, visto que os traquejos sociais e suas máscaras são aceitos e permitidos desde o seio familiar. No segundo, o potencial dramático será desenvolvido de maneira mais contundente. Logo, o segundo *Perfil de Mulher* pode ser (re)visto sob um viés mais experimental do que marginalizado.

Após esta observação, retornando à análise anterior, verifica-se que diante do desconcerto, Augusto recorre a uma imagem palpável, ainda que mitológica, sintoma da força e do poder do inacessível que o atinge e seduz, da ausência de entendimento completo:

Foi nas reuniões de D. Matilde [tia da protagonista] que Emília deu os últimos toques à sua especial elegância.
 Não copiou, nem imitou. Começando a aparecer em casa da tia pouco tempo antes da minha volta, ela observava. Seu bom gosto se apurou; um belo dia surgiu outra; a elegância teve nela um molde seu, próprio e original.
 Quando aos dezoito anos ela pôs o remate a esse primor de escultura viva e poliu a estátua de sua beleza, havia atingido ao sublime da arte. Podia então, e devia, ter o nobre orgulho do gênio criador. Ela criara o ideal da Vênus moderna, a diva dos salões, como Fídias tinha criado o tipo da Vênus primitiva (ALENCAR, 1959n, p. 474).

Como no episódio da enfermidade de Emília, a jovem aparece novamente associada à arte: através do romance, os leitores têm a oportunidade de entrar em contato com a figura de Fídias (490-431 a.C.), artista grego que esculpiu uma estátua de Vênus (Afrodite para os gregos), a deusa do amor. Segundo a percepção estupefata do narrador, a Vênus moderna se faz si mesma, segundo a sugestão de um processo de trabalho artístico de e com a linguagem, da mimesis, distante do padrão imitativo, pronto e acabado, mas de acordo com a reflexão e a lapidação de formas, processo sugerido pelos verbos *polir*, *observar* e *apurar*.

Desse labor de observação criteriosa, a partir do externo, dos lances sociais (representados pela casa, o “salão” da tia), surge a fênix renascida das cinzas da feiúra e do acanhamento. Do exercício reflexivo de olhar, Mila reconhece as possibilidades preexistentes, absorve-as, produzindo singularidade, em si e através de si mesma: é, ao mesmo tempo, artista e arte; estátua e escultura *viva*, o novo, alimentando-se e se sobrepondo a sua fonte, é “gênio criador”, pois as possíveis simetrias clássicas e modelares (*copiar* e *imitar*) cedem espaço à “expressão da subjetividade do *eu*” (GUINSBURG; ROSENFELD, 2005, p. 267). Diz o narrador “**ela** criara o ideal da Vênus moderna, a *diva* dos salões”.

Assim, por meio dessa digressão de Augusto, os legentes também são formados, na medida em que perceberem que a arte é aproveitamento, leitura e releitura de recursos e estéticas. Em um mesmo parágrafo, cujas chaves interpretativas podem e devem ser expandidas pela leitura, há, numa única personagem, referências ao clássico – *cópia*, *imitação*

– e ao caráter transformador da estética romântica – *originalidade, gênio criador*: Mila seria o movimento, o romântico, conferindo vida, dinamicidade à arte, em detrimento à regularidade e simetria clássicas. Logo, nessa imagem percebe-se a indicação de um cânone e a sua renovação, expressa pela escrita literária, cujo estilo é leve, fluido, comunicativo, condizente com a “língua brasileira” e as ideias artístico-literárias defendidas por Alencar.

Se o “nascimento” da “Vênus moderna” já poderia suscitar inúmeros caminhos interpretativos aos leitores, qual seria o impacto dessa construção sobre o narrador? Ora, como se sabe, ele lança mão de representações consagradas para encontrar patamares de entendimento; no entanto, se o próprio corpo, gestos e atitudes de Emília não são lineares, a tentativa de “definição” por meio da figura de Afrodite também é ilusória, conduzindo-o a uma espécie de *mise-en-abyme* significativo.

Isso se dá porque a representação da deusa, ainda que aponte para um referente palpável e reconhecido, um “ideal” de beleza, não é linear, mas múltipla, desde a sua origem até seus atributos. Pode ser lida como filha de Zeus ou de Úrano, “mulher nascida das ondas” (GRIMAL, 2014, p. 10); possuidora de vários amores (Ares, Anquises), foi protetora de Troia; amava e odiava com intensidade, havendo, ainda, conexões com a Natureza, não violenta, mas bela e leve: “Os animais favoritos da deusa eram as pombas. Era um casal destes animais que puxava o seu carro. As suas plantas eram a rosa e o mirto” (GRIMAL, 2014, p. 11). Portanto, a associação de Mila com Vênus lança Augusto num abismo de possibilidades porque ela é tão multifacetada quanto a “deusa primitiva”

Assim, se, por um lado, o rapaz consegue começar a desenhar, numa “forma” aparentemente concreta e profunda, a extensão dos jogos de encanto, incompreensão, desejo e inacessibilidade nos quais está envolvido, esse ordenamento visível se perde na multiplicidade das significações. Aqui, o narrador é como a palavra: consegue comunicar, mas falha devido à própria incapacidade que esse recurso tem de exprimir o mundo em sua totalidade (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 103). Emília, assim como a palavra, não é molde, mas dinamismo, não é exclusão e fechamento, mas soma.

A título de exemplo, perceba-se, no trecho abaixo, que, em oposição às ideias de organização e relações sociais automatizadas e generalizantes, a protagonista surge relacionada à natureza, não enquanto indivíduo sofrivelmente dilacerado, como Lúcia, mas um pouco mais natural, ora retraída, ora instintiva e dominadora:

Aproximei-me. Já o baile tinha perdido a simetria da entrada, no seio da confusão que é o seu maior encanto: a música, as vozes, os risos, os ruges-ruges das sedas, os burburinhos da festa, enchiam o salão.

No meio dessa multidão jovial, Emília tinha uma atitude de corça arisca, erriçando os velos macios e estremecendo aos rumores vagos da floresta. A menor palavra, um vestido que roçava, uma sombra a projetar-se, a assustavam. Contudo, às vezes à força de vontade, ela arrancava dessa mesma timidez audácias ingênuas, que não teria uma senhora: erigia a frente com altivos desdéns, e fitava em face qualquer homem que a olhava (ALENCAR, 1959n, p. 475).

É importante ressaltar que a alusão significativa à Vênus tanto abre uma série de outras remissões à mitologia ao longo do romance, como sinaliza a efetiva entrada de Augusto no jogo de sedução; a busca por uma compreensão acerca de Mila (apelido este que pode vir a evocar a imagem da célebre Vênus de Milo), e o conseqüente desnudamento de si mesmo, sua aprendizagem. Sentindo-se ofendido por ações e reações contraditórias aos seus saberes e modelos de conduta e entendimento, o narrador toma parte do “espetáculo” social para irritar e atrair a mulher que ama, provoca-lhe reações inesperadas e desconcertantes.

Ao invés de observar, permite-se ser observado; a digressão “sábica” cede espaço ao diálogo ligeiro, galanteador, um simulacro, portanto. Como por exemplo, na cena em que o narrador flerta com D. Matilde:

Emília, que se colocara para a quadrilha a pequena distância, voltou-se rápida ao ouvir as minhas palavras. Um fino sorriso de ironia passou-lhe fugace entre os lábios.
 [...] —Perdão, D. Leocádia! Teria com isso o maior prazer, mas... eu me retiro já.
 —Deveras, doutor? atalhou D. Matilde, que atravessava o salão.
 Dê-me o seu braço. Então, como é isso? O senhor já se retira?
 —Estava nessa intenção, D. Matilde; mas agora, admira-me como a pude ter.
 —Ah! É cata-vento assim?
 —Quem deixará de o ser, quando o sopro vem perfumado da mais linda boca?
 (ALENCAR, 1959n, p. 476-477).

Contudo, por se estar diante de uma luta entre iguais, Emília responde à provocação com o teste das linguagens, códigos e situações que Augusto acredita dominar – o controle dos sentidos e a capacidade de decompor, “diminuir” um sujeito observado para “analisá-lo”. Porém, a jovem não age em expedientes excelsos, científicos, consagrados (e esperados pelo narrador), mas na simplicidade cotidiana. Assim, as ofensas dirigidas ao médico se pautam na ausência, relacionada a algum tipo de sentido ou conduta. Logo, a objetividade e clareza da visão, do toque e das ações provocativas são postas à prova, reduzidas, relativizadas pela mulher-esfinge Vejamos:

[Negação da visão]:

[...] Voltando da Europa, a primeira visita que recebi foi a do Sr. Duarte. Tinha-me despedido dele e de sua família; nessa ocasião ainda, apesar dos esforços do pai, *Emília não me quis aparecer*.

[Negação do toque e do contato físico]:

—Já tem par para esta contradança, D. Emília!
 —Ainda não tenho, não senhor; respondeu ela com a pronúncia clara e vibrante.
 —Então, faz-me a honra de dançar comigo?
 Levantou-se para *tomar o braço do cavalheiro*. Eu tive uma vertigem de cólera; era a segunda vez que essa menina humilhava-me.

[Negação da palavra, enquanto meio de estabelecer elos]:

[...]—Aquela minha distração de deixar cair a xícara...
 —Ah! foi o senhor?... *Nem reparei!* disse-me com a maior indiferença.
 Esta palavra me ofendeu mais que tudo quanto me tinha feito essa moça. Nem sequer com seu ódio ela se dignava me distinguir!

[Inferiorização do sujeito. No trecho abaixo, Augusto pisa acidentalmente na cauda do vestido de Emília]:

—Que foi isto? Quem lhe pôs nesse estado?
 —Quem?... *Um pé!*...
 Já viste alguma vez, Paulo, amesquinhar assim um homem e esmagá-lo com uma palavra? Emília atribuía a mim o que lhe acontecera; e não achava para designar-me, nem o meu nome, nem mesmo a minha qualidade de criatura humana. Era uma cousa, uma parte desprezível do corpo, um pé! (ALENCAR 1959n, p.471,476, 479, 486).

Destarte, entre erros e acertos nas batalhas amorosas, o narrador, procura estruturar seu entendimento:

Tudo isso me convenceu afinal que o procedimento de Emília não era filho de uma simples antipatia, mas de um propósito firme de humilhar-me.
 Parecia um sistema de perseguição acintosa. O instinto da defesa acordou em mim, e com ele o desejo da vingança. De longe e disfarçadamente comecei a estudar essa moça, resolvido a descobrir o seu ponto vulnerável.
 [...] Quando porém algum mais apaixonado ou menos perspicaz de seus admiradores, ousava transpor aquela régia altivez e casta auréola em que ela resplandecia, então sua cólera revestia certa majestade olímpica que fulminava. [...] deixou cair sobre ele um dos seus olhares de *Juno* irritada (ALENCAR, 1959n, p. 480, grifo do autor).

Nos dois primeiros parágrafos da citação acima, Augusto associa as atitudes contraditórias de Emília a uma rejeição profunda. Atente-se que, textualmente, essa colocação se faz por meio de recursos de linguagem que apontam para uma busca por definição e clareza: o emprego do totalizante pronome indefinido *tudo* potencializa o traço argumentativo do verbo *convencer*; a explicação quanto a atitude de Emília tem a sua dimensão explicitada, não por uma frase mais simples, como, por exemplo, “[Emília] era uma menina muito feia”, mas pelo uso de uma construção que contém, ao mesmo tempo, *o verbo ser*, de caráter predicativo, definidor, associado à *negação* de um sentimento superficial e passageiro, em detrimento a algo mais sério e sofisticado – *não era* antipatia, mas **humilhação**.

Dessa forma, a compreensão de Augusto parece sólida, tanto que as conclusões tangíveis geram efeitos e ações de ordem prática: o homem sábio, desejando *defender-se* e

vingar-se, exercer sua força e domínio, propõe-se a *estudar* (compreender, dissecar) o caráter da moça, para encontrar um núcleo coeso, palpável: a vulnerabilidade. Eis, portanto, a circunscrição do poder e do conhecimento, zonas de conforto do narrador. Contudo, o ar de “certeza” construída, a possível existência de um ponto vulnerável, são relativizados e questionados pela “nobre altivez da jovem” (ALENCAR, 1959n, p. 479). Diante de alguém que é, ao mesmo tempo, recatada e insinuante, Augusto, pode apenas situar suas conjecturas no terreno incerto das possibilidades: “*Parecia* um sistema de perseguição acintosa”. Assim, embora em sua fala, pretenda expressar objetividade, é desafiado por situações que passam ao largo do linear.

Portanto, tendo falhado as construções explicativas e lógicas, ante a confusão de sentidos e sentimentos, o narrador associa Emília a duas outras imagens advindas da mitologia: *majestade olímpia* e *Juno*. No primeiro caso, remonta-se à “morada dos deuses” (GRIMAL, 2014, p. 337), local a partir de onde estes *decidiam o destino dos grandes heróis*. No segundo, Juno se relaciona à “deusa protetora das mulheres, [...], duplo divino que personificava a sua feminilidade e a protegia” (GRIMAL, 2014, p. 260-261). Nesse sentido, a protagonista tem, num só corpo, o encanto da inacessibilidade e o poder de elevar ou destruir.

Isso significa dizer que a escolha dos dois termos tem dupla significação: tanto ratifica a relação de atordoante desconcerto – Mila está entre mulher e divindade; proximidade e distância; amor e ódio –, como também confere à figura feminina um estatuto que Augusto acreditava possuir, única e naturalmente: *o controle*. Sinaliza-se, pois, uma aproximação quanto às semelhanças: desafiado, nos mínimos traços, pela mulher que deseja, o jovem percebe que ambos conhecem, ambos decidem, controlam e podem, enxergando nela um pouco de sua conduta. A imagem de Juno parece mais próxima e clara do que a da estátua e da Vênus, ainda que seja incômoda e parcial:

Nessas ocasiões ela falava pouco; apenas de espaço a espaço dizia algumas palavras; mas escutava com visível interesse, séria umas vezes, outras sorrindo.
Quando confirmei esta minha observação, senti n'alma o agridoce dos prazeres, que à semelhança do vinho se derrancam no coração (ALENCAR, 1959n, p. 481).

Tendo, dessa forma, reconhecido no outro amado um pouco do seu próprio potencial, estabelece, além da busca pelo “desvendamento” da jovem, outra procura de compreensão e aprendizagem – a de si mesmo: “—É uma namoradeira! murmurou minha alma vingada, porém triste. A beleza sem mácula dessa menina humilhava-me; mas a profanação de sua alma, que eu lobrigava naquelas preferências de sala, me confrangeu o coração” (ALENCAR, 1959n, p. 481).

Embora o seu ponto de vista, explicativo e ordenador, tenda a ver apenas a máscara, o corpo encantatório de Mila, representado por um possível papel no “teatro social”, o de namoradeira, fútil, descompromissada, o narrador já se percebe em processo de modificação, aprendendo com sua dor: o grande médico é humilhado, rebaixado, confrangido, levado a atuar, ferir provocar reações falsas e negativas, como o flerte por despeito, percebendo todos esses rompantes no outro amado.

No momento em que se reconhece menor, desafiado, desestabilizado, pela “imagem” viva dos valores que conhece e condena, percebem-se indícios do seu desejo de harmonia: uma mulher imaculada, entregue, clara, uma relação sólida, profunda, que ele possa compreender e sobre ela exercer o poder. Tal perspectiva aparece não apenas no que se refere à Emília, mas também está presente no modo de descrever e fazer digressões (vide a imagem das “virgens mártires do cristianismo”), e na forma de avaliar outros personagens, como Julinha, prima da protagonista:

Julinha nunca foi loureira; faltava-lhe para isso o orgulho de sua formosura, e a inveja da formosura alheia. Mas educada na sala, aos raios da galanteria materna, perdera cedo o casto perfume. Desde menina habituou-se a ser amimada ao colo e beijada por quantos frequentavam a casa.

Deus a tinha feito nimamente boa e compassiva; por isso quando chegou a idade do coração, ela não soube recusar ao amor as carícias, que foram brincos da infância. Suas afeições eram sempre sinceras e leais; nunca traiu nem por pensamento o seu escolhido; mas também se este a esquecia e mudava, ela facilmente se consolava, porque em naturezas como a sua o amor não cria raízes profundas, e só vegeta à superfície d'alma (ALENCAR, 1959n, p. 477).

Em *Lucíola* a apresentação das crenças do narrador oscila entre uma linguagem mais sutil e mais direta, predominando a segunda. Por exemplo, no trecho abaixo, Paulo explicita algo em que acredita para, depois, relacionar Lúcia ao dito:

As grandes sensações de dor ou de prazer pesam tanto sobre o homem, que o esmagam no primeiro momento e paralisam as forças vitais...

[...] Foi o que me sucedeu; e não sei se no dia seguinte trocaria a voluptuosidade lenta e infinita de minhas recordações ainda recentes por outra hora da febre ardente que na véspera me prostrara nos braços de Lúcia (ALENCAR, 1959s, p. 330).

Por seu turno, em *Diva*, Augusto parece diluir traços de seus valores e opiniões nas colocações que tece sobre pessoas, fatos e situações; em outras palavras, aquilo que deseja e espera, de Emília e para si, está delicadamente “espalhado” a partir do externo, de sua forma de ver o mundo: uma personagem, uma paisagem, um acontecimento.

Tal modo de “avaliação” que prima pela sutileza e, por vezes, pela ironia, que constroi um dito, antes de afirmá-lo diretamente, envolvendo e seduzindo o leitor, é uma forte característica do narrador, em terceira pessoa, de *Senhora*: basta lembrar que a discrepância

do caráter de Seixas, surge, primeiro, nos contrastes de sua casa, bem como a sinalização dos valores duvidosos de Lemos, perceptíveis através da descrição de seu corpo, associado a objetos e risível. Portanto, mais uma vez, identifica-se um processo de escrita em que determinado recurso narrativo aparece no *Perfil* inicial, é revisitado e lapidado no segundo e explorado com mais força no último. *Diva* merece, pois, ser lido com maior atenção.

Entre conquistas e enganos, no episódio da Juno, nota-se que Augusto está aprendendo, evoluindo, mas ainda precisa ir além dos estereótipos, retirando a máscara que tudo analisa, classifica e que também esconde a “verdadeira” Emília que o espera por entre desafios.

Nesse processo, o narrador, fazendo jus à etimologia do seu nome, busca entender, decifrar a protagonista, utilizando-se de imagens grandiosas, ao fazê-lo, também procura valores e condutas “veneráveis”, augustas, na mulher amada. Por sua vez, desconfiada daquele que a deseja, Mila esconde suas virtudes, deixa que o corpo encantatório se sobressaia, para testar a conduta do homem a quem quer. Máscara diante de máscara, anseio sobre anseio. Entre a luta e o teste, ambos terão que se revelar como são para alcançar o que almejam: a aprendizagem de si e do outro, o amor puro, claro e recíproco. Emília é mentora de Augusto no seu desnudamento passional e Augusto, mentor de Emília na revelação da simplicidade. Eis, pois, a Formação Especular.

No quinto capítulo, Augusto, afirma “Por esse tempo Emília fez a sua entrada no Cassino” (ALENCAR, 1959n, p. 482). Como mais adiante se verá, na seção sobre a formação de Emília, os elementos de linguagem utilizados se prestam a enaltecer o corpo encantatório da jovem, isto é: recursos advindos do universo cênico/dramático são incorporados à figura feminina para seduzir e atrair o narrador. Tais objetivos são alcançados na medida em que o médico observa: “Realmente, a soberania da formosura e elegância, ela a tinha conquistado” (ALENCAR, 1959n, p. 482). A beleza aliada à postura enigmática da moça, além de afetar o rapaz, desafiam-no, testam sua conduta e posicionamentos:

[...] Quando erguia-se e coleava o talhe flexível fazendo tremular as brancas roupagens, lembrava o gracioso mito da beleza, que surgiu mulher da espuma das ondas.

Estive contemplando-a de longe...

[...]Que interesse tão vivo achava eu nessa observação? Já compreendeste sem dúvida, Paulo, que essa menina me preocupava a malgrado meu (ALENCAR, 1959n, p. 482).

O deslumbre provocado por Emília, material e dramaticamente potencializado pelo seu silêncio misterioso, pela alvura e luminosidade da cor branca, bem como pela fluidez de

tecidos delicados, envolve Augusto de tal maneira que, para expressar a extensão do seu encanto, longe de usar uma linguagem que pretende ser “seca”, direta e “objetiva”, aproxima a protagonista de outro expediente mitológico, por vias da memória afetiva (vide o adjetivo que antecede o substantivo “mito”) e não puramente de critérios racionalistas: “o *gracioso* mito da beleza, que surgiu mulher da espuma das ondas”. Segundo Paixão (2012, p. 26, grifo do autor):

Mitos de diversas origens justapõem a sensualidade feminina à água, como o culto de Iemanjá no Brasil. Em geral, esses mitos veem na água um chamado irresistível, extremamente erótico, ao qual sucumbir implica punição e morte; a punição é decorrente do fato de que a água é assimilada também como *origem*, como *mãe*.

Nesse sentido, por ser erótica, sensual, viva e não simplesmente estática e passiva, pronta para ser decomposta em partes isoláveis e compreensíveis, como Augusto está acostumado, tira o narrador da posição confortável de detentor do saber, de maneira que a oração “Estive contemplando-a de longe” apresenta dois sentidos possíveis: o primeiro se refere à postura embevecida do médico, que embora encantado, ainda está distante do amor inacessível. O segundo, por sua vez, aponta para uma perspectiva mais intelectual que sentimental da ação: o narrador reflete racionalmente, procura construir significados (*contempla*), tentando não se envolver afetivamente (*de longe*).

Portanto, as tentativas de encadeamento lógico estão cada vez mais permeadas pelos sentimentos, prova disso é que, depois de “apresentar” Mila como Beleza/ Águas fecundas, enxergando nela apenas a máscara, não o eu, Augusto é novamente “testado” pelo olhar enigmático da moça, altamente carregado de sentidos e dramaticidade:

Livre um instante de sua roda de admiradores, Emília correu a vista pelo salão, e fitou-a em mim com uma persistência incômoda. Ela tinha, quando queria, olhares de uma atração imperiosa e irresistível que cravavam um homem, o prendiam e levavam cativo e submisso a seus pés. Eu resistia contudo; mas ela me sorriu. Então não tive mais consciência de mim; deixei-me embeber naquele sorriso, e fui, cego d'alma que ela me raptara e dos olhos que me deslumbrava.
—D. Emília... balbuciei cortejando (ALENCAR, 1959n, p. 483).

No trecho acima, percebem-se dois movimentos, o da atração e da repulsa. Note-se que a construção do parágrafo sugere, ainda que implicitamente, toda a atmosfera mitológica presente nas remissões do narrador: aqui é Emília quem tem o poder, *escolhe* olhar e mira com tal veemência que desconcerta Augusto, cujo papel está invertido: não é ativo, criador, pensador, mas pequeno, atingido por uma força que lhe escapa.

Logo, o olhar é nocivo, destruidor – *crava*> *prende*> *escraviza* –, reduz o grande homem a uma condição ínfima. Temos a esfinge, a Medusa, que embora perigosas atraem por

seu caráter misterioso. O Augusto racional tenta não se deixar envolver: “eu resistia contudo; mas ela me *sorriu*”. Agora, Mila inebria com os lábios, é a deusa, a sereia que (en)canta e confunde os sentidos do ser, outrora bravo e pensante: por um momento, Augusto apenas reage aos estímulos do corpo encantatório, pois perde a visão, a consciência, o físico e a alma. Eis, pois, a atração.

Entretanto, tudo naquele espaço é simulacro e falseamento, sonho opressivo porque não é movido pelo amor e sim pela riqueza e as aparências; até mesmo os nomes próprios são substituídos por posições e funções sociais – Augusto é o *Doutor* (profissão prestigiada) e Emília é a “*Duartezinha*”(ALENCAR, 1959n, p. 482) (filha e *herdeira* de um rico comerciante). Dessa forma, o deslumbre promove a visão do efêmero, não provoca o reconhecimento dos amantes porque apenas as máscaras, não a essência, são enxergadas, de maneira que, em meio ao espetáculo social, Emília interpreta o cumprimento de Augusto como falso e interesseiro, e novamente o testa, revivendo em si mesma, a imagem ilusória da estátua por ele imaginada na cena após a volta da Europa.

Destaque-se que os vocábulos utilizados neste momento podem sugerir a ideia de alguém assustado, que recusa e teme o mascaramento ou de uma atriz que, aos poucos, põe-se em posição estática no palco – os olhos, propositadamente, parecem parados, sem foco; a luz acentua a palidez, o corpo endurece. Entra em cena, o movimento de repulsa. Observemos:

Mas que estranha mutação! Sua esplêndida beleza congelou-se.
As longas pálpebras erguidas pareciam fixas sobre uns olhos lívidos e mortos.
Resvalando pela tez baça, as luzes palejavam-lhe a fronte jaspeada. O talhe de suaves ondulações crispava-se agora com uma rigidez granítica. Senti, aproximando-me, exalar-se dela a frialdade, que envolve como um sudário transparente as estátuas de mármore (ALENCAR, 1959n, p. 483).

Assim, o corpo encantatório de Mila, em movimento ou dormente, provoca em Augusto o duelo entre a razão e a emoção, o pensador consagrado revela sua parcela humana, passional, falível, tem sentimentos negativos, humilha-se: “naquele momento tinha inveja dos preferidos; [...], cometeria a indignidade de ir suplicar-lhe ainda a graça de uma quadrilha, se não temesse nova e humilhante repulsa” (ALENCAR, 1959n, p. 481).

Sentindo-se, uma vez mais impelido à luta, Augusto, toma parte do “espetáculo” para provocar Emília, aparecendo como sedutor: “— Perdão, D. Matilde! Como passou?... Ia com efeito, não distraído, mas ofuscado; por tanto luxo e formosura. A culpa por conseguinte também lhe cabe, e em grande parte!” (ALENCAR, 1959n, p. 482). Diante da reação

provocativa da protagonista – “Emília sorria [...] e eu senti a luz de seus olhos ferir-me a vista” –, persegue, mais uma vez a compreensão por vias racionais:

Reconheci-me o homem que fui e sou; frio e sempre calmo, durante o sono profundo e longo do coração, o qual até agora felizmente só teve uma, mas bem cruel vigília. Compreendi tudo; compreendi o olhar, o sorriso e o diálogo. Emília me provocava diretamente para lhe pedir aquela terceira contradança reservada; queria me ver suplicante a seus pés, e vil, apesar da primeira humilhação. Então, quando sua vaidade estivesse saciada, me insultaria de novo do alto de seu orgulho, flagelando-me as faces com um daqueles seus olhares de soberano desprezo (ALENCAR, 1959n, p. 484).

Uma vez mais ele tenta definir, captar o entendimento: une o presente do verbo *compreender* ao pronome *tudo*, reforça a tentativa pela repetição do verbo, seguida pela apresentação dos objetos diretos em ordem sequencial e crescente – *olhar, sorriso, diálogo*. Porém, o presente claro e ordenado esbarra num passado desconcertante (*provocava, queria*) e no espaço das dúvidas, desejos, incertezas, probabilidades e sentimentos, provocados pela ausência e presença de Mila, expressos pelos verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo e do futuro do pretérito do indicativo (*estivesse, insultaria*).

Logo, apesar de seus esforços, o contato com a vitalidade e a complexidade de Emília o impedem de retomar o patamar de isenção anterior, própria ao pensador mais lógico do primeiro capítulo, de maneira que, embora se defina como “frio e calmo”, é obrigado a por em xeque suas próprias conjecturas, transformando certezas em dúvidas, dirigidas a Paulo e aos leitores: “Minto: eu não tinha compreendido nada. Ainda hoje, depois de tudo quanto sofri, sei eu compreender semelhante mulher? (ALENCAR, 1959n, p. 484).

Abatido, reconhece na mulher amada, ausente e presente, o “garboso desenvolvimento do passo de *sílfide*” (ALENCAR, 1959n, p. 485) ou “ser feminino de *mitologia* celta e germânica, de porte elegante e gracioso” (PAIXÃO, 2012, p. 28). Outra vez, recorre a uma figura mitológica para desenhar contornos possíveis para o que lhe parece pouco compreensível.

Já foi apontado anteriormente que Emília põe a prova os valores de Augusto e este faz uso da sedução e do mascaramento da moça para atraí-la, “estudá-la” e conquistá-la. Entre os embates velados, as provocações, respostas, desejos, ocultos, entre as conversas “normais”, “inocentes” e, sobretudo, permitidas dos salões, o combate agressivo e amoroso entre o casal fica mais acirrado, tenso e sutil. Uma dessas situações pode ser encontrada no capítulo VIII.

Sentido necessidade de se vingar das humilhações provocadas por Emília, o narrador procura supostas “fraquezas” não em suas aparições soberanas em meio público, mas no âmbito privado, algo que a destrone, que demonstre fragilidade e sentimento, indo além da

estátua glacial e “granítica” (ALENCAR, 1959n, p. 483). Em outra conversa com Geraldo, elo entre a futilidade social e a intimidade do lar, Augusto descobre que a moça quer custear a sobrevivência de uma menina órfã, encarregando o irmão dos trâmites burocráticos: “– Ah! Ela é boa e compassiva! murmurava eu. Estou vingado!”. (ALENCAR, 1959n, p. 493). Da mesma forma que foi “desconstruído” em seus saberes consagrados, o jovem se propõe a relativizar, menosprezar algo que faz parte do domínio de Mila: os sentimentos e motivações advindas do recolhimento do coração, dos sentimentos.

Se a protagonista o esmaga e o desestabiliza através de entradas triunfais, palavras ambíguas e gestos que parecem milimetricamente calculados, expedientes que podem remontar ao universo dramático, Augusto toma o caminho contrário, injetando, com astuciosa simplicidade, o ar de mascaramento na sacralidade do lar, zona de conforto de Emília; no seu esconderijo que lhe confere forças. Agindo assim, o narrador parece “manchar”, invadir, pôr em dúvida tudo aquilo que deveria ser sempre imaculado, protegido, tendo em vista que a “[...] vida privada é o refúgio onde os homens descansam do trabalho e do mundo exterior. Deve-se fazer de tudo para dar harmonia a esse refúgio. A casa é o ninho, o local onde o tempo se suspende” (MARTIN-FUGIER, 1991, p. 201). Portanto, também assume a postura de desafio e teste da Duartezinha.

As incursões de Mila nos salões são, *per se*, espetaculares: há uma luminosidade que lhe destaca o corpo e a “atuação”, há “atores”/ admiradores, familiares que lhe respondem aos diálogos propositais; um “figurino” que lhe põe entre humana e etérea, criando uma imagem a ser admirada por um “público” que se rende aos seus encantos, uma vez que “o figurino pode ser visto como um símbolo, um instrumento e elemento essencial da narração [e da atuação]” (PERITO; RECH, 2012, p. 4).

Por sua vez, a entrada do Augusto “combatente” na casa, é de uma simplicidade extrema, o que era para ser excelso assume o prosaico, o terreno, o meramente utilitário. As descrições repletas de imagens sedutoras dão lugar às referências ao cotidiano e ao diálogo rápido: “Passei alguns instantes a conversar com D. Leocádia junto à *mesa*. O negociante sentara-se numa *cadeira de palha* à porta do *terraço*, onde regularmente todas as noites *fumava seu charuto*”. (ALENCAR, 1959n, p. 498, grifo nosso).

Nesse ambiente comum e doméstico, aparentemente propício à intimidade e à abertura, próprias às relações familiares, o narrador se impõe, *fala*, para se fazer perceber e ter marcada sua posição *social*, de poder:

—Sr. Duarte! disse eu alteando a voz.

—Doutor!

—O senhor está lembrado do que se passou entre nós há três anos, logo depois do restabelecimento de D. Emília?

—Pequenos serviços, doutor! acudiu D. Leocádia. Um irmão não faria por sua irmã o que o senhor fez por Mila (ALENCAR, 1959n, p. 498).

Diante da lembrança, repleta de afetividade, a respeito da cura de Emília, Augusto reforça a posição estritamente objetiva e distanciada; note-se que o substantivo *dever* é utilizado duas vezes, a segunda qualificando e acentuando a posição de clínico, homem racional: “—Fiz meu *dever*, minha senhora, e nada mais; um simples *dever* de **médico!**” (ALENCAR, 1959n, p. 498, grifo nosso).

Todos parecem estar diante do Augusto grande, sábio, venerável, valoroso, há respeito distanciamento e modéstia; o jovem demonstra o máximo desprendimento e superioridade ao recusar, com dureza análoga à de Emília, os louvores pelos atendimentos prestados, compreendidos como “[...] elogios que não mereço, e que, desculpe, me desagradam sempre” (ALENCAR, 1959n, p. 498).

Entretanto, uma colocação habilmente lançada, confunde o peso significativo do que foi dito, desfaz o brilhante altruísmo construído: “— Recusei por interesse...”(ALENCAR, 1959n, p. 498). A contradição e negatividade do termo são acentuadas e expandidas pelo próprio Augusto: associa o interesse à ambição e, concomitantemente relaciona o trabalho não a um compromisso sentimental, mas a uma “oferenda oferecida à ciência e à humanidade” (ALENCAR, 1959n, p. 498), para, em seguida, condicionar a ascensão social à recomendação e à amizade de Duarte.

Como a protagonista, oscila, pois entre grandeza e pequenez, proximidade e distância. O auge de sua declaração perturbadora, a contradição máxima, vem em seguida – o narrador interliga as suas ações profissionais, ora grandiosas, ora calculistas, a uma “pequena especulação feita sobre a *amizade e gratidão* de sua **família!**” (ALENCAR, 1959n, p. 499, grifo nosso). Faz entrar em choque os valores, a instituição intocável e sagrada de Emília por inserir a vileza e o descompromisso do público na sacralidade do privado, cindindo a segurança segundo a qual “a família é ‘um ser moral’ que se diz, se pensa e se representa como um todo. Percorrem-na fluxos que conservam sua unidade: o sangue, o dinheiro, os sentimentos, os segredos, a memória” (PERROT, 1991, p. 188).

Assim, Augusto também testa Mila usando de um recurso que lhe é próprio: a desestabilização momentânea de princípios consagrados, o jogo confuso entre boa vontade e interesse; superioridade e baixaza; dedicação e especulação. Sentindo-se ameaçada, “exilada” de sua zona de conforto, a jovem reage, defende-se, começa a revelar quem é e o que deseja. A “Diva” inacessível e enigmática aparece simplesmente humana, mulher:

Durante esta conversa eu não deixara de observar Emília. Ela estava ainda na janela; a principio fez um movimento para voltar-se, que logo reprimiu; depois pendera a frente na mão e conservara-se imóvel.

As minhas últimas palavras a arrancaram bruscamente a essa atitude pensativa; atravessou a sala e veio sentar-se no sofá, defronte de mim. Toda ela era *desdém* e *altivez*. Nós cruzamos um olhar, como dois adversários cruzam o ferro, começando o combate (ALENCAR, 1959n, p. 499).

Atente-se que, antes das provocações desafiadoras, Emília não aparece no diálogo ou na cena, quando mencionada, está tranquila, parece serena: imóvel, apoia o rosto na mão; *reprime* os movimentos; provavelmente devaneia, imagina o devir, possibilidades representadas pela *janela*. Temos, pois, na primeira descrição acima, a presença da Emília essencial, sem máscaras, desejada por Augusto: simples, bela e compreensível. Após a ofensa do jovem, veremos um duelo entre a mulher e a “atriz”.

A singeleza da figura feminina que se apequena, recolhe-se, dá lugar ao movimento da deusa, que caminha, encara de frente, de igual para igual, o homem que a desafia; ela usa o jogo da proximidade (*sentar defronte*) e da distância (*desdém e altivez*) para atrair, seduzir, “devorar”, um indício disso é que o vocabulário utilizado é bélico: *cruzar, ferro, combate*, ele funciona como símbolo da tensão que se instaura.

Como já foi demonstrado, o contato com o outro amado, aos poucos, retira os protagonistas das certezas e imobilidades de suas condutas iniciais, de modo que Emília, mesmo ativa, atuando, reagindo, dá sinais de modificação e, assumindo a postura da personagem masculina, tenta compreender objetivamente aquele a quem deseja – o verbo *sentir* perde força diante do gesto imperioso e concreto de *olhar*, ligado ao alcance de uma ideia (*arrancar/ intenção oculta*) e ao acesso à *consciência*, não ao coração:

Emília me fizera justiça; depois do que havia passado entre nós, ela sentia que eu era homem a morrer na miséria antes de estender a mão ao dinheiro do pai. Seu olhar fito em mim parecia querer arrancar-me do fundo da consciência a minha intenção oculta (ALENCAR, 1959n, p. 500).

Augusto, por sua vez, mesmo mascarado, revela-se honrado, reconhecendo em si mesmo os valores desejados e buscados por Mila:

Não obstante a punição que eu ia infligir a essa moça e a zombaria de minha simulada cupidez não me pude eximir ao vexame de parecer um instante dominado por mesquinho interesse pecuniário em face de pessoas que me estimavam. Mas o prazer da vingança me arrastava (ALENCAR, 1959n, p. 500).

Assim, ambos se encaminham em direção ao outro, aprendem com ele, começam a agir segundo as condutas de quem amam, têm a chance de se fundirem e alcançarem a

Formação Especular. Porém, esta ainda não é possível, pois a máscara impera até então, a confiança e a entrega não são totais, o “bom combate” não terminou:

[...] Emília, que mudara de cores desde que eu falei na menina, fez um gesto, como se ao primeiro impulso se quisesse precipitar para me arrebatá-la das mãos o papel que eu lia. Mas em vez desse movimento o talhe descaiu, como um corpo a que desmaia a vida; a sua altivez sucumbia vencida.

– [...] Especulo ainda!

Emília Estremeceu

—O melhor é não falarmos mais disso! atalhei eu. Emília ergueu-se arrebatadamente.

—Papai, dê-me essa conta! disse ela.

Sua mão tremia segurando o papel, que ela devorou com a vista, de pé junto a mesa. (ALENCAR, 1959n, p. 500-501).

Se, num primeiro momento, parece que há coragem entre iguais; conforme as referências pecuniárias vão sendo reiteradas e reforçadas – mostrar o bilhete escrito pela jovem, citar a especulação, cobrar o valor do trabalho –, Emília, tão humilhada quanto humilhou, vai perdendo as forças. A deusa desce dos “céus”, da mesma maneira que fez com Augusto.

Prova disso é que enquanto, no estágio inicial, os vocábulos lembravam o bélico, neste, remontam à enfermidade, ao universo conhecido pelo narrador: a diva desdenhosa *empalidece*, *estremece*, ergue-se *arrebatadamente*, o talhe *descai*, a vida *desmaia* e *sucumbe*. Enquanto vítima do seu próprio sistema de julgamento estereotipado, a protagonista é desnudada, chegando à condição de simples mulher, demonstra sentimento, por meio de uma adjetivação que evoca delicadeza e lirismo: “Ela esteve muito tempo a ler [o bilhete sobre a menina órfã]; depois as róseas pálpebras, franjadas de longos cílios, desvendaram os olhos, que ela pôs em mim, úmidos da tênue marugem de uma lágrima estalada”. (ALENCAR, 1959n, p. 502).

Neste ponto, é válida uma observação: a leitura dos três *Perfis* dá a perceber que a vingança é um tema recorrente em cada um deles. Nesse sentido, este embate específico entre Augusto e Emília parece trazer um pouco de *Lucíola* e antecipar o conflito máximo de *Senhora*. Para comprovar essa possibilidade, basta lembrar, por exemplo, a atmosfera de sofrimento imposto à Lúcia pela intransigência de Paulo:

Ela recebeu-me com brandura. Tinha os olhos rubros e pisados de lágrimas; apertando minha mão, beijou-a. Que pretendia ela exprimir com esse movimento! Seria a imagem viva da humilde fidelidade do cão, afagando a mão que o acaba de castigar? (ALENCAR, 1959s, p. 380).

Tal clima de suplício e dúvidas, em meio a amor e interesses, repete-se nos conflitos entre os protagonistas de *Diva* e adquire potência máxima em *Senhora*: “o tinido metálico de

moedas” (ALENCAR, 1959n, p. 501) que Augusto sugere reproduzir por meio da voz, é inscrito na totalidade de Aurélia, seu nome, vestes, gestos e atitudes de poder. No texto de 1875, público e privado, dinheiro e amor não estão bem separados, como no primeiro romance, ou começam a se fundir como no segundo: as relações falseadas pelo monetário e por uma sociedade espetacular massacrante, já indicada e explorada com certa veemência em situações específicas de *Diva*; são retomadas de maneira mais complexa e indissociável, no terceiro *Perfil*. Recorde-se, por exemplo, as cenas na câmara nupcial.

Portanto, é possível afirmar que “na *deusa* dos bailes, *musa* dos poetas, *ídolo* dos noivos em disponibilidade” (ALENCAR, 1959ff, p. 953) há uma comunicação, um crescimento, uma revisão da “moça **bela, rica e adorada**” (ALENCAR, 1959n, p. 501) alvo da paixão de Augusto.

Retornando à discussão anterior, após o capítulo VIII, em que os protagonistas lutam, expõem-se e quase se identificam, as tensões, de dúvidas e amor, ficam cada vez mais crescentes. Passada a primeira revelação da dócil simplicidade de Emília, por meio das lágrimas, ela oscilará entre força e delicadeza; ambiente doméstico e natural; a frieza vai decaindo em nome da confiança, da proximidade e do reconhecimento de si na pessoa de Augusto. Ainda sem compreendê-la totalmente, o narrador recupera outra imagem mitológica, a da *Esfinge* ou o “monstro mitológico que habitava os penhascos próximos a Tebas. Possuía cabeça de mulher e corpo de animal e atraía os passantes com seu canto, propondo-lhes enigmas e devorando os que não adivinhassem. Édipo decifrou seu enigma...” (CIVITA, 1980). Vejamos:

Toda a noite tive deslumbramentos n'alma.
Que esfinge era essa moça de dezoito anos? Virgem, que o severo pudor velava, e falando de amor com a franqueza e a calma de quem já dele se saciara! Coração puro de paixões e ermo já de esperanças! (ALENCAR, 1959n, p. 508).

Porém, essa presença aparece um tanto diferenciada das demais. Ao observar a Vênus, o Olimpo, Juno, a água-mãe ou a sílfide, percebe-se que todas essas imagens são altas, independentes e grandiosas – como os conhecimentos e a visão objetiva do narrador. A Esfinge, por outro lado, para exercer sua força, *precisa* encarar quem a quer devorar. Em outras palavras, sem um caminhante curioso, um Édipo, a via de mão dupla, o ser mitológico perderia a razão de ser.

Processo semelhante ocorre com Augusto: no momento em que as representações anteriores são empregadas, ele ainda tenta dominar, sozinho e racionalmente, o conhecimento sobre Emília, mesmo que se sinta oprimido, incomodado, exilado do modo de compreensão

ao qual está acostumado. Aqui, é diferente: o arrebatamento não vem dos olhos confusos ou da mente deslumbrada, mas da *alma* que escolhe amar, do homem que, embora ainda busque a objetividade, abre-se ao outro, ao sentir.

O narrador é tão pensador quanto humano, está mais equilibrado desenha a esfinge, mas também caminha em direção à mulher sonhada: *virgem, fala de amor e tem o coração puro*. Assumindo essa postura, não resolve o questionamento, mas compartilha-o com o leitor. Pensa, pergunta, reconhece que não pode dominar tudo, mas também se permite sentir: “Amava Emília, sem o saber, comecei a adorá-la” (ALENCAR, 1959n, p. 508). Dessa forma, por meio do romance alencariano, os leitores têm acesso à apropriação de mitos, incorporados à narrativa, formando-se. Essas referências podem lhes aguçar a curiosidade que os levarão até os textos-fonte.

Acompanhando e não necessariamente lutando contra as oscilações de Mila, o discurso de Augusto não se revela apenas terreno ou etéreo, mas é uma mistura de ambos, de prazer e dor, em que os papéis de poder e submissão se invertem constantemente, de maneira que não há “objetividade” plena, mas a mobilidade em relação à padrões fixos, pois era “impossível compreender o *verdadeiro* sentido” (ALENCAR, 1959n, p. 514, grifo nosso):

[...] Ela tinha medo de amar-me... Talvez amava-me já, resistindo ainda.
 [...] Emília não tinha rivais, não me disputava a ninguém; dominava-me na soberania de sua beleza, e atraía-me ou arredava-me a seu bel-prazer, com um senho apenas de sua graciosa majestade (ALENCAR, 1959n, p. 508, 513).

Por conseguinte, conforme as visões estereotipadas vão perdendo força, promovendo o despertar da Emília-mulher, um dado digno de nota vem à tona: cresce cada vez mais o contraste entre o público e o privado, este representado pela casa e os ambientes naturais. Em *Lucíola*, a presença da natureza e do recolhimento doméstico representavam um retorno ao idílio, que tinha dupla conotação, de alívio e de sofrimento, na medida em que remetiam a algo que não mais existe, foi cruelmente quebrado.

Neste caso, contudo, não há a dor da privação, uma vez que, ao contrário do primeiro *Perfil*, as trocas sociais que a protagonista experimenta – como a conquista, o galanteio e o casamento –, são autorizadas e sacralizadas pela sociedade, a família e a Igreja, o que existe é o intercâmbio de papéis, trocando-se o exercício de funções numa comunidade pela expansão das particularidades do sujeito.

Em *Diva*, ao contrário de *Lucíola*, um pólo não exclui o outro, ambos se complementam, na medida em que para ser plena como mulher de sua época, Emília precisa assumir o papel de filha, esposa e mãe, mas também necessita alcançar o amor, por meio do

desnudamento de si mesma e da descoberta do outro¹³², movimentos feitos junto à natureza, longe da cidade e suas funções, que permite as trocas sociais, mas nem sempre as experiências vivas. De acordo com Pinto (1999, p. 176) o contato com a natureza significa para Emília “[...] o simultâneo despertar da sexualidade que será, não obstante, mascarado diante dos outros”.

Portanto, a relação entre campo e cidade, privado e público, nos três romances analisados vai da opressão e a conseqüente separação visível, passando pela aceitação e naturalização, através da passagem “normal” e necessária de um pólo a outro, até culminar na indissociabilidade absoluta de ambas as instâncias. Esta é mais opressora e menos “natural”, porque, em *Senhora*, público e privado estão tão arraigados que não mais se separa o “refúgio natural” da função social, mas se critica máximo mascaramento que os nivela: a prostituição é **masculina** e *admitida pela sociedade!* *Lucíola* e *Diva* são, pois, retomados em potência máxima no texto de 1875.

Assim, impossibilitado de apagar a parcela negativa com a morte ou o afastamento, o sujeito tem que impor seus valores dignos, balanceando, controlando as influências externas, prova disso é que Aurélia e Seixas se regeneram, redescobrem a harmonia do lar, trazendo espaços naturais para dentro de casa e usufruindo dos confortos econômicos e culturais, próprios à urbanidade.

No que tange à *Diva*, a aproximação do natural, significa, para Augusto, alcançar a mulher desejada por vias do amor, da sinceridade e ao mesmo tempo chegar à simplicidade que espera, formar-se. Ao reconhecer a importância da legitimação de um espaço contrário à atmosfera dos salões, o casal identifica traços e esperanças em comum, e se movimenta em direção à visão do amado por um prisma semelhante, o do coração e não da mente enganada pelo “espetáculo”:

Foi por este tempo que eu tomei uma grande resolução. Afagara sempre a idéia de ter uma pequena chácara onde me refugiasse às tardes, escapando ao burburinho da cidade.

Aproveitei esse pretexto para aproximar-me de Emília.

[...]Era na intimidade e no isolamento que Emília vertia para mim os perfumes de sua alma. Na sala, apesar de marcar-me com a distinção sutil e delicada que é um tato do coração, contudo eu sentia que o seu olhar soberano me confundia entre a multidão, sobre que ela reinava pela formosura (ALENCAR, 1959n, p. 513-514).

Cada vez mais próximos, pelo espaço, pelos sentimentos e pelos desejos, a falta de compreensão, a ausência de uma objetividade total ainda provoca Augusto a interpretar, recriar, segundo seu ponto de vista: “A Emília, de quem te falo, não existiu para ninguém,

¹³² Tal pensamento se coaduna com o de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto.

senão para mim, em quem ela viveu e morreu [...]. Havia no tratamento de Emília uma variação incompreensível” (ALENCAR, 1959n, p. 523). Porém, tentando equilibrar razão e sensibilidade, apesar das mágoas e erros, ele consegue perceber, na jovem, indícios do seu desejo de harmonia: “[...] mas era justamente nessas ocasiões de tormenta que eu via cintilar em seus olhos um *raio de amor* e sentia vibrarem as *cordas frementes de sua alma*” (ALENCAR, 1959n, p. 523). Observemos:

Uma noite pedi-lhe que não dançasse mais com o Barbosinha [...]. No dia seguinte encontrei-a agastada comigo:

—Não consinto mais que me ame!... disse-me ela voltando as costas.

Poucos instantes depois, passou pelo braço do Barbosinha e lançou-me este desafio:

—Tire-me do braço dele, se quiser!...

Emília tinha sobretudo um zelo excessivo de sua espontaneidade.

Receava ela que a menor graça feita às minhas súplicas, valesse como uma prova de amor? **Quando** lhe pedia alguma cousa, mesmo pequena e insignificante, dessas que a moça a mais austera pode conceder a um indiferente, ela recusava sempre, e com tal firmeza, que me tirava a coragem de insistir.

Se eu me agastava, escarnecia de mim; *se* me resignava e esquecia sua recusa, vinha espontaneamente com uns singela, mas altiva dignidade, conceder-me alguma prova de afeição, tal que eu nunca me animara a esperar.

Lembra-me de uma vez, que, insistindo eu por um botão de rosa que ela tinha nos cabelos, Emília conservou-o no seu penteado por muitos dias até secar; como se achasse um prazer infinito em prolongar assim tacitamente a sua recusa. Dias depois, sem que eu lhe pedisse, de improviso, deu-me o seu retrato.

—Guarde-o para lembrar-se de mim! (ALENCAR, 1959n, p. 524, grifo nosso).

Se no espaço privado e natural, há a aproximação e a revelação de sentimentos, nos salões, os erros interpretativos ainda se sobressaem: Mila vê em Augusto um conquistador possessivo e este a enxerga como difícil, embora não mais inacessível. Há a atração pelos contrários, as ações opostas ao esperado por Augusto o levam a desejá-la, buscar compreendê-la, conduzindo-o em direção ao amor. Eis imagem e espelho num “desafio” de forças. Ao contrário do homem pensante, detentor do conhecimento, tudo aponta para a oposição à essência: é noite (a luz é artificial); Augusto é estimulado a se irar; Emília faz escolhas e toma decisões, exerce o poder encantatório, pela negação do corpo físico (linda, dá as costas ao narrador).

Embora os elementos cênicos não estejam tão presentes como na cena da orgia vermelha, em *Lucíola* ou do surgimento da Aurélia milionária diante de Seixas, em *Senhora*, as referências à dança, à noite e à figura ridicularizada de Barbosinha apontam a existência de uma situação mascarada, da Emília deslumbrante, atriz. Nesse contexto, Augusto tenta avaliar a situação objetivamente, preocupa-se em explicar as contradições, desenvolvendo a “hipótese” acerca da espontaneidade da jovem – vide a oração, iniciada por *quando* (em negrito), e as condicionais, introduzidas pelo *se* (em itálico). Entretanto, como nada lhe

conduz a uma resposta única, segura, o que é atestado na própria construção textual, mais uma vez, lança parte da compreensão ao leitor: “Receava ela...?”

Nesta situação de espetáculo, tal é a ânsia de entender (e dominar Emília) que Augusto não mais recorre às imagens da mitologia, mas lhe pede um objeto visível, palpável, acessível, usado pela jovem, “um botão de rosa que ela tinha nos cabelos” (ALENCAR, 1959n, p.524). Dúbia de significados é a escolha: ao mesmo tempo em que a flor aponta para uma concretude, uma parte sensível do ser desejado, é um símbolo romântico e sensual por excelência. Através dela, a protagonista dá indícios do seu anseio e do seu destino: deixa morrer a rosa, símbolo da fragilidade, das aparências e também da negação momentânea do corpo físico, **entregando**, por livre e espontânea vontade, o retrato, cuja forma revela mais traços do que um simples “perfil”, mais nuances do que a construção de aparências.

Esta representação pode ser situada entre o concreto, o existente, a captação estática e objetiva de um ser – o que Augusto quer –, e a *lembrança* daquilo que ele não entende, o “caráter original da moça” (ALENCAR, 1959n, p 524), a simplicidade que Emília tem e deseja revelar. Num futuro próximo, a protagonista irá se fundir completamente ao amado. O “teste” de Emília é sutil: a presença da rosa, encantadora, espinhosa e frágil, retoma a morbidez e sensualidade já indicadas desde o capítulo I.

Nesse movimento oscilante entre dúvida e certeza, amor e ódio, coragem e medo, o leitor, outra vez, tem a oportunidade de se formar. No capítulo XIV, a literatura de modo geral e a poesia, em particular, tornam-se temas abordados através das falas das personagens:

O diálogo do Dr. Chaves fora interrompido pela aproximação do Álvares, que vinha buscar Emília para a prometida quadrilha. O deputado teve de ceder o lugar.

Depois de um curto silêncio, durante o qual o jovem poeta esteve sob a influência do olhar soberano de Emília, ele animou-se a falar-lhe em voz submissa:

—D. Emília... A senhora leu os meus versos?

—Li; disse ela. São muito bonitos, mas não são verdadeiros.

—Tem razão! Não dizem nem a sombra do que sinto! Mas sou eu o culpado? O verbo divino do meu amor, não há na linguagem dos homens palavra que o exprima!

—Não por certo! Não é possível exprimir o que não se compreende.

—Oh! D. Emília!

—Oh! Os poetas! Eu os conheço! O que eles amam neste mundo é unicamente sua própria imaginação, o ideal sonhado: todos têm sua Galateia, e nós não somos para eles senão estátuas, que os seus versos devem animar como centelhas do fogo sagrado (ALENCAR, 1959n, p. 533).

O capítulo se inicia com a sinalização de que havia “grande reunião em Matacavalos” (ALENCAR, 1959n, p. 530). As personagens se situam no meio público, no seio do espetáculo por excelência. Prova disso é que Augusto observa que os olhos de Emília “tinham um brilho vítreo que incomodava” (ALENCAR, 1959n, p. 531) (como uma atriz imóvel, concentrada em seu papel); associa seu desconforto ao “efeito das luzes sobre este papel

escarlate” (ALENCAR, 1959n, p. 535); as digressões e descrições dão lugar ao diálogo repleto por galanteios, armas de conquista, que podem ser verdadeiras ou simuladas. Além disso, a protagonista é observada pelo narrador e disputada como um prêmio, cuja vitória é uma expressão artística: a dança.

Sob a luz e os encantos da noite e suas aparências, a deusa exerce seu poder encantatório, através do corpo que se converte em instrumento teatralizado, sedutor, uma vez que, segundo Assumpção (2015, p. 10), o ator “num momento exato, combinando o seu desempenho com a música, as luzes e as circunstâncias da cena, prende o espectador...”. Perceba-se que, combinando sua postura às funções dos elementos externos, é isto que Emília faz: “[...] Ela sofria já a ebriedade das luzes, da música e dos perfumes, que a dominava sempre em pleno salão. Nesses momentos havia em toda a sua pessoa, na atitude e nos movimentos, anelos impetuosos. Parecia provocar as emoções” (ALENCAR, 1959n, p. 535).

Nesse cenário aparece Álvares, que faz versos, dedicados *A Ela*. Ora, eis aí um dado curioso: o poeta Álvares de Azevedo compôs, na *Lira dos vinte anos*, um poema chamado *É ela, é ela, é ela*; nele, o tema da mulher inacessível e do bilhete de amor é abordado com um tom de humor. No caso do texto de Alencar, essa perspectiva se mantém até certo ponto, pois o “sofrimento” amoroso, a “poesia” do Álvares-personagem, ser cômico, deslocado, e a figura feminina inalcançável são questionados e diminuídos por Emília. Portanto, descontando-se as incoerências cronológicas (o romance se passa em 1855, a figura empírica do poeta faleceu em 1852), lê-se a referência como uma possível homenagem e também enquanto um artifício habilidoso para inserir a discussão literária, de maneira verossímil e natural, na fala das personagens.

Embora escreva usando racionalidade e artisticidade, Álvares é poeta, é romântico e, como tal, pensa, mas, sobretudo, sente os *efeitos* do poder de Mila, cujo “olhar soberano”, faz com que o outro se apresente com uma “voz submissa”. Esta cena representaria um “quadro” comum do Romantismo¹³³, ao menos daquele consagrado no imaginário popular, se a jovem que, neste viés, deveria ser, simplesmente, a figura inacessível, que se sente envaidecida, sutilmente, não reivindicasse o abandono do seu papel de “atriz”, do corpo encantatório, em

¹³³ Diálogos e cenas singelos, em que o galanteio está presente, podem ser encontrados, por exemplo, em *A Moreninha*: “Passeava-se. Cada cavalheiro dava um braço a uma senhora, e, divagando-se assim pelo jardim o dicionário das flores era lembrado a todo o momento [...]”:

– Acácia!

– Sonhei com você! respondia logo.

– Amor-perfeito!

– Existo para ti só! Tornava imediatamente” (MACEDO, 2013, p. 55).

nome do exercício de ser a mulher que deseja. Sob tais colocações é possível perceber, além disso, alusões à construção literária.

À pergunta de Álvares acerca dos versos, Emília responde que embora lidos e considerados “belos”, “não são verdadeiros”, há superficialidade e não experiência de sentimentos; note-se que, assim como *Lucíola*, a leitura da jovem é um processo que envolve identificação. Logo o rapaz não *compreende* o que escreve. Justificando-se, o poeta insere uma construção, demasiado eloquente e “dramática”, num diálogo comum, sem brilho ou pompa. Em réplica, a protagonista responde, associando, com propriedade (verbo *conhecer*), os poetas a uma série de atributos e/ ou imagens: imaginação/ *ideal*/ *Galateia* / *estátuas*/ *animar*/ *fogo sagrado*.

Nesse trecho do romance parece haver dois caminhos interpretativos possíveis. No que diz respeito ao domínio do literário, identifica-se uma possível referência crítica aos galanteios românticos, usuais e repetidos, em uma profusão de obras, muitas vezes sem apuro técnico (*compreensão, conhecimento*) ou experiência.

Dessa reprodutibilidade impensada (e apressada), surgem produtos que chamam a atenção (são *belos*, têm a *imaginação* e o *ideal* românticos), mas que não tem consistência artística, mimética (*verdade*, no sentido de profundidade). Note-se, a esse respeito que o adjetivo *verdadeiros*, no início do diálogo, é o único que tem uma conotação valorativa de positividade, as demais construções sugerem pouca profundez, engessamento, mera reprodução: a figura de Álvares é mais risível que trágica, tem a “faceirice dos escritores” (ALENCAR, 1959n, p. 533) e reage aos “comandos” da protagonista (“Procure bem! Disse Emília sorrindo”); seu discurso parece deslocado e fátuo, as noções de imaginação, ideal, estátua e a imagem de Galateia¹³⁴ aparecem relacionadas à imobilidade e a imitação de um padrão. Logo, critica-se a cópia irrefletida de um modelo convencional e, através da pena de um autor romântico, a própria escrita é (re)vista e (re)ponderada.

Eis, portanto, um exemplo de formação do leitor: através do acesso ao romance alencariano, ele pode conhecer outra figura mitológica, além de um poeta consagrado, indo buscar mais informações sobre ambos, ao mesmo tempo em que tem a oportunidade de ver apresentadas e problematizadas, num só momento, as características da estética a qual se filia

¹³⁴ A presença de Galateia, mulher “branca como o leite” (GRIMAL, 2014, p. 180) pode se referir à volúvel e sensual filha de Nereu, divindade marítima; à cretense, cuja filha foi transformada em menino, ou ainda à estátua criada por Pigmalião que tendo se apaixonado pela sua própria obra, recebe, por Afrodite, a graça de vê-la transformada em jovem viva. O tema e a construção de *Diva* permitem associar a presença da figura à primeira e à última possibilidades: a Emília, dúbia e desejada, acaba sendo “moldada” por Augusto. A relação entre Pigmalião e Galateia será mencionada em *Senhora*.

o segundo *Perfil*. A descoberta dessa rede referencial pode gerar, segundo a curiosidade e vontade dos leitores, outras buscas, leituras e, quem sabe, reflexões a partir do lido.

Por sua vez no que tange à reivindicação quanto a Emília-mulher, percebe-se que ela deseja e reclama tal condição, de desnudamento de si, sentimento e simplicidade, ora abraçando, ora negando signos do discurso de Augusto, mas de qualquer maneira, incorporando-os à sua própria fala: *verdade, compreensão, conhecimento, uma referência à mitologia e a uma figura estática, compreensível (estátua)*. Ademais a expressão “animar como centelhas do *fogo sagrado*, de certa forma, evoca uma frase de Augusto a respeito da cura da protagonista: “Mal sabia eu da influência que devia ter no meu destino essa existência, cujos frouxos clarões, prestes a se apagarem, eu *reanimara com os lumes de minha alma*” (ALENCAR, 1959n, p. 470, grifo nosso).

Ambos começam, pois, a se fundir, espelhos e imagens se encontrarão quando o corpo encantatório for controlado e a singeleza, além das outras condições humanas básicas se sobressaírem. Nesse sentido, qual a reação do narrador ante o oferecimento da poesia de Álvares? Inserido numa situação de espetáculo, ambígua e sufocante, Augusto é o avesso do pensador, médico, racional, elevado e controlado que diz, num texto estruturado, objetivo e linear: “Amo; a *glória* da minha *profissão*, a *única* a que **devo** e **posso** hoje aspirar” (ALENCAR, 1959n, p. 527, grifo nosso). Neste momento, contrariamente, vê-se o puramente homem, dilacerado pelo ódio e pelo amor, escravizado pela dúvida.

Se no primeiro há signos de ordem e controle, neste, predominam imagens violentas e trágicas, oriundas de um ser governado pelo desejo, exilado de seus modelos de compreensão tradicionais: aparece o “[...] instinto da minha então embrutecida natureza, [...] como fera sobre a presa”, age “[...] com o sentimento do *suicida* tateando o *punhal* que o deve *imolar*” (ALENCAR, 1959n, p. 534, grifo nosso). A partir deste ponto, portanto, o conflito interno de Augusto começa a atingir máxima força e veemência:

Que longa noite! Sofria horrivelmente, mas como um enfermo desacordado. O estupor do espírito, que me fulminou ouvindo a cruel revelação, continuava. Não podia compreender Emília, o anjo do celeste pudor, a altiva rainha das minhas adorações, transformada de súbito numa desprezível namoradeira de sala. Havia momentos, em que eu achava dentro em mim a imagem de duas Emílias, uma para o meu desprezo, outra para o meu amor. E minha alma, ora exaltava-se em seu orgulho para cuspir a baba da indignação às faces daquela, ora ajoelhava humilde e dolente para chorar seu infortúnio aos pés desta (ALENCAR, 1959n, p. 537, grifo nosso).

A atmosfera de dor que o Dr. Amaral conseguia analisar com cautela e certa isenção, no primeiro capítulo, incorpora-se ao seu próprio ser. Emília, de objeto de estudo, amor e

desejo, passa a ser sujeito desencadeador de contradições: ora é espelho, amor, imagens excelsas como o protagonista (“anjo”, “rainha”, “*minhas* adorações), ora é imagem distorcida, repugnante e violenta (“desprezível”, “cuspir às faces daquela”). Ante o impasse máximo, a tentativa de entendimento, via aproximação de figuras, não se fará pela mitologia, grandiosa e eloquente como o narrador de outrora, mas por meios de representações trágicas, como a condição de sua alma:

Eu começava a sentir uma espécie de pavor dessa menina. Havia nela inspiração heróica e a tentação satânica que o gênio do bem ou do mal derrama sobre a humanidade pela transfusão da mulher. Em outra cena mais larga eu a julgaria capaz de vibrar o punhal de Judite ou de Macbeth (ALENCAR, 1959n, p. 551, grifo nosso).

Aos olhos de Augusto, as reações à Emília aparecem associadas à Judite, heroína bíblica, que para proteger seu povo, seduz o general que ameaça os seus, matando-o durante o sono e a Macbeth, tirano shakespeariano atormentado e dominado pela mulher. Atente-se também que, como em *Lucíola* (capítulo IV), a figura feminina tem um poder ambíguo: é associada à transmissão de vida e à grandeza, numa possível referência implícita à sacralidade da Virgem Maria, e ao mesmo tempo à uma sensualidade misteriosa e/ou destrutiva. Pureza e pecado desnorream os narradores, em imagens que se repetem e crescem.

Em *Lucíola*, temos “a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto” (ALENCAR, 1959s, p. 328), a representação marial da mulher esmagando a cabeça da serpente é perceptível, embora totalmente invertida em nome do império da sensualidade em Lúcia ; Emília é heroína e tentadora ao mesmo tempo, em nome do “teste” imposto a Augusto, a referência à mulher mãe é mais sutil, ganhando outra camada que vai além da sensualidade do primeiro caso: é destruidora.

Finalmente, em *Senhora*, clareza, inversão e sutileza se unem numa imagem aglutinadora das ocorrências anteriores, dos contrastes inseparáveis – nobreza e tirania, sensualidade e pureza. Estes se reportam ao objetivo de Aurélia, que é usar, deliberadamente, o corpo encantatório para atrair, seduzir, educar e resgatar Seixas: “entrevia-se procelas de volúpia havia de ter o amor da *virgem bacante*”(ALENCAR, 1959ff, p. 955, grifo nosso).

Mais uma vez, percebe-se, no romance em questão, um traço recorrente na obra de José de Alencar: ao lado das questões amorosas, são trazidas, naturalmente, de maneira fluida e bem construídas, discussões sobre a sociedade de seu tempo e acerca do fazer literário. Será, pois, ainda válido o posicionamento segundo o qual *Diva* “pouco ou nada vale”? O exame quanto à trajetória de aprendizagem de Augusto, caminha em direção contrária. A formação

de Emília e a fusão do par amoroso também rumam por uma via distinta da negatividade “absoluta.”

5.4 Esfinge: A formação de Emília

A segurança de Augusto, evidenciada desde o prólogo do romance, vêm dos seus conhecimentos consagrados, da sua profissão, bem como da sua condição de homem na sociedade fluminense do século XIX. Há, pois, o domínio da razão. No caso de Emília, elas surgem a partir de uma família socialmente estruturada e aceita, bem como do poder de sua beleza, de seus sentimentos e de seu corpo encantatório. Eis, portanto, o misto de racionalidade e da emoção. A Formação Especular ocorrerá quando essas instâncias se fundirem, equilibrando-se.

O núcleo doméstico de Emília, burguês por excelência, tem estabilidade, é confortável. Isso faz com que seio da família seja o espaço de onde ela tira forças, expande-se e exerce seu poder. Se, para Augusto, o conhecer está ligado a teorizar, sistematizar, para Mila, reside em observar, dominar, para sentir. No universo da casa, a protagonista é uma estrela em torno da qual todos parecem girar. A figura paterna aparece como provedora, mas sem uma voz que estabelece limites:

A riqueza não o fez melhor nem pior; mudou de fortuna, não mudou de caráter, nem de sentimentos. O luxo, que desde muito tempo batia à porta de sua velha habitação, devia penetrá-la enfim, um belo dia, sem que ele tivesse consciência disso. Quase se pode afirmar que o não percebeu. Para ele essa grande revolução doméstica não passava de uma questão de pagamento, e portanto da competência do seu caixa (ALENCAR, 1959n, p. 467-468).

Perceba-se que os signos que se referem a Duarte, pai de Emília, apontam para uma neutralidade estática, para expedientes que indicam não uma expressão do sujeito, mas a resposta às necessidades básicas e imediatas; a percepção e a consciência, traços aguçados nos protagonistas, cedem lugar ao “*pagamento*”, à “*competência do seu caixa*”. Leocádia, tia de Emília, não é mais do que sua auxiliadora, igualmente silenciosa, apequenada, submissa: “D. Leocádia dormitava extenuada à *cabeceira do leito*”/ “Então, Sr. Doutor, aproveite enquanto *ela* dorme [para auscultar o peito de Emília]. Se acordar, nada *a* fará consentir” (ALENCAR, 1959n, p. 466, 469, grifo nosso). Geraldo, irmão de Emília, cujas pedras de toque são a despreocupação e a “leviandade” (ALENCAR, 1959n, p. 466), segue o mesmo padrão: “Se disseres uma palavra, está tudo perdido! Mila é capaz de ficar mal comigo; e eu antes quero estar mal com meu pai, do que com ela”. (ALENCAR, 1959n, p. 491, grifo nosso).

Por conseguinte, ainda que a figura de Emília não aparecesse imediatamente no romance, as marcas de seu caráter dominador se presentificam na passividade das personagens que, pela hierarquia e pelo sangue, deveriam exercer controle, autoridade sobre ela. No contexto familiar, lidar com negativas e permissões significa amadurecer, entretanto, como é possível aprender em um lugar em que sua palavra reina soberanamente? Entrando em contato, caminhando em direção a alguém igualmente forte e decidido. Ora, se a família e a sociedade (simbolizada, no início do romance, pela posse do capital) se rendem, servem aos caprichos da protagonista, as batalhas da jovem serão internas, o viés da aprendizagem é emocional, sentimental. Assim, o cerne das dúvidas da protagonista se concentra na seguinte questão: como equilibrar o *eu individual* e o *papel social*, sendo plena e feliz ao fim da equação? O contato e os embates com Augusto, tão desafiador quanto ela, encarregar-se-ão de responder a pergunta. Ele será seu “mentor” no contrabalanceamento entre poder e simplicidade.

Desde o início da narrativa isso é perceptível, pois enquanto nos parentes de Emília há submissão e imobilidade – eles apenas reagem a estímulos e necessidades, colocam-se em função da jovem –, em Augusto há movimento, questionamento, construção de conhecimento, semelhança entre forças, vide o uso dos verbos, do advérbio e da conjunção em destaque, todos utilizados como elementos esclarecedores, desenvolveres de uma ideia a ser apresentada: “— Não se aflija, Sr. Duarte. Eu *compreendi* logo a razão do que se passou [...]. *Demais*, eu sou para ela quase um estranho. Havia, *portanto*, motivos de sobra para o seu vexame. O recato é tão bela virtude em uma menina!” (ALENCAR, 1959n, p. 467, grifo nosso). A similitude, expressa pelo exercício de um poder, por parte de ambas as personagens, interpretada como provocação e/ ou interesse financeiro, despertam, atraem Emília, impulsionando-a a usar seu corpo encantatório para inebriar o amado e testá-lo, a fim de ver se o *homem* e não o ser social corresponde ao seu desejo de harmonia – revelar-se simplesmente mulher a alguém, cujo amor é puro e absoluto:

Ainda a flor agreste de sua gentileza não se havia aclimatado à atmosfera do baile. Ela perdia à noite e nomeio do salão ornado pelas mais elegantes formosuras da corte. Não tinha ali nem a suave limpidez do desalinho, em que eu a vira antes; nem o fulgor radiante, que tanto admirei depois. Era o crepúsculo matutino de uma rosa, que abotoara à noite e ainda não desatara ao sol (ALENCAR, 1959n, p. 475).

Na citação acima, percebe-se uma mistura de elementos da natureza e espetáculo. Augusto é posto diante da “Diva”, de “fulgor radiante”, e da mulher simples, clara, compreensível, que possui “a *suave limpidez* do desalinho”. Procura ordenar seus pensamentos, através de uma construção em que se percebe um toque de lirismo – vide a

adjetivação plástica e cheia de ternura –, e lógica, basta observar o ordenamento empregado na construção: “Ainda a flor [...] não tinha”>“Ela perdia à noite”...>“Não tinha ali”.... Todas essas explicações sequenciadas convergem para uma imagem bela, dúbia e plena de significados poéticos e sensuais, na medida em que pode evocar a passagem, o amadurecimento da menina em direção à mulher: “Era o crepúsculo matutino de uma rosa, que abotoara à noite e ainda não desatara ao sol”. A organização textual, que parece querer “captar” a beleza e abranger todas as mudanças possíveis, sinaliza o desejo de controle e compreensão plenos por parte do narrador.

Entretanto, apesar dos esforços do narrador, a natureza apresentada é apenas uma metáfora, uma espécie de “cópia” da mulher, pois faz parte da cena inebriante e espetacular do baile, com uma “atmosfera” própria, luzes artificiais, dança e figuras não nomeadas. Conseqüentemente, ainda que essa natureza se comunique com o caráter puro e simples de Emília, ressalta-lhe mais a beleza externa e o papel social, que a essência. Dessa forma, Augusto, com os olhos contaminados pela superficialidade e o mascaramento, confundido “pelas mais elegantes formosuras da corte”, é atraído e seduzido pelo corpo encantatório de Mila.

A protagonista, por sua vez, “responde” a esse tipo de provocação, “testando” as condutas e percepções do homem amado. Age através do silêncio provocador, enigmático, que tira o narrador de sua zona de conforto – “Pôs os olhos em meu rosto, e correu-me um olhar frio e gelado que me transiu” (ALENCAR, 1959n, p. 480) – ou pelo jogo altivo e sedutor da presença ausente, do não se mostrar completamente, em um misto de entrega e velamento:

[...]Emília não valsava; nunca nos bailes ela consentiu que o braço de um homem lhe cingisse o talhe. Na contradança as pontas dos seus dedos afilados, sempre calçados nas luvas, apenas roçavam a palma do cavaleiro: o mesmo era quando aceitava o braço de alguém (ALENCAR, 1959n, p. 480).

No compasso desses movimentos, aparentemente contraditórios, o narrador vai refinando seus modos de interpretação, aprendendo e se aproximando da Emília-mulher, cujo desejo de harmonia, a formação máxima – o alcance da pureza e da simplicidade e da completude, a partir da fusão com o outro amado –, podem-se entrever na sutileza da escrita:

Eu ia de mistério em mistério. Que significava a estranha confiança de Emília? Que exprimia aquele misto de franqueza e reserva, de placidez e emoção? [...]—Nunca estivemos mal, minha tia. Não nos *conhecíamos*; não é verdade? replicou Emília voltando-se para mim. [...] Eu sinto!... [...] O que eu sou... Talvez não lhe saiba dizer... (ALENCAR, 1959n, p. 505-506).

Eis pois, em Emília, sinais da imprecisão que atinge o narrador; ao lado desta, um desejo de clareza e grandeza análogos ao de Augusto, ambos esperam atingir objetivos semelhantes e complementam as ausências do outro, existirá, pois, entre eles, a Formação Especular:

[Fala de Augusto]: —Eu julgava que tinha medo de amar? Creio que me disse.

[Fala de Emília]:—De amar não; mas dessas ilusões efêmeras, que murcham o coração. Quero o meu bem vivo, para dá-lo todo a quem for dele senhor [...].Sentir o orgulho de só ter amado uma vez na vida!...

Sentir que não restam do primeiro e único amor senão cinzas do coração extinto!

[Fala de Augusto]: Esquecido já do desengano que recebera há pouco, eu palpitava sob a palavra apaixonada de Emília, como se fora o feliz que devesse merecer tão sublime paixão! (ALENCAR, 1959n, p. 521-522).

Dentro desse viés, portanto, uma consideração é válida: protegida pelo escudo de um ambiente íntimo – onde é possível ora se resguardar ora brilhar em sociedade usando uma máscara –, os questionamentos, conflitos e não aceitações da jovem são de ordem interna e não necessariamente provocados por mazelas sociais reprováveis, como a prostituição masculina e feminina. Em Lúcia, há o dilaceramento da identidade, relacionada aos sonhos, ao amor e à construção de um lar, em Emília há a busca de equilíbrio entre o sujeito e as máscaras “necessárias”, Aurélia, por sua vez, carrega um pouco de suas “irmãs”: insurge-se mais forte, no resgate de Seixas e no retorno a si mesma, usando e criticando a sociedade, porque tanto teve seu primeiro *eu* apagado, seus sonhos puros destruídos, quanto se sente sobrecarregada por máscaras que envolvem o lar, os sujeitos e as relações. Em suma, traz em si a profundidade da primeira ao lado do controle e da adaptação da segunda.

Há outras aproximações e aprofundamentos possíveis entre os três *Perfis*. Em *Lucíola*, o meio e a condição social oprimem, em *Diva*, estes se rendem aos caprichos da protagonista; em *Senhora*, existe a oscilação entre uma realidade e outra, de acordo com o posicionamento de Aurélia:

No meio das ondulações da seda parecia não ser ela quem avançava; mas os outros que vinham a seu encontro, e o espaço que ia-se dobrando humilde a seus pés, para evitar-lhe a fadiga de o percorrer.

[...] Os pobres pensam que só temos gozos e delícias; e mal sabem a servidão que nos impõe esta gleba dourada. Incomoda-lhe andar de carro? E a mim não me tortura este luxo que me cerca? Há cilício de crina que se compare a estes cíclicos de tule e seda que eu sou obrigada a trazer sobre as carnes, e que me estão rebaixando a todo o instante, porque me lembra que aos olhos deste mundo, eu, a minha pessoa, a minha alma, vale menos do que esses trapos? (ALENCAR, 1959ff, p. 1009, 1105).

Identifica-se, ainda, uma mudança em algumas personagens não protagonistas, a respeito da relação com o capital. Em Sá, por exemplo, ela é sugadora, remonta ao interesse, ao prazer imediato; fazendo o olhar do rapaz ser carregado de ironia, ceticismo e descrença

nos sentimentos verdadeiros: “[...] não te admires se falo como um homem de cinquenta anos. Queres te divertir: é justo, é mesmo necessário; porém não tomes Lúcia ao sério” (ALENCAR, 1959s, p. 365).

Em Duarte, esse recurso está ligado ao conforto e à manutenção das necessidades familiares: “Duarte ama sua família e estima seus amigos com sinceridade, mas passivamente, sem iniciativa. Capaz de qualquer sacrifício que exijam dele, nunca teve a espontaneidade do mais insignificante favor” (ALENCAR, 1959n, p. 468). Finalmente, em Lemos, possuir capital significa destruir, ao máximo, a subjetividade, a ponto de mascarar o interesse com um véu de intenções positivas, naturais e aceitas. Dominar através do dinheiro significa tanto sugar (como em Sá) quanto manter algo (como em Duarte), ainda que sejam aparências e falsos valores. Portanto, um expediente narrativo parece se expandir ao longo dos três romances:

Queria que me dissessem os senhores moralistas o que é esta vida senão uma quitanda? Desde que nasce um pobre-diabo até que o leve a breca não faz outra cousa senão comprar e vender? Para nascer é preciso dinheiro, e para morrer ainda mais dinheiro. Os ricos alugam os seus capitais; os pobres alugam-se a si, enquanto não se vendem de uma vez, salvo o direito do estelionato (ALENCAR, 1959ff, p. 995).

A forma como essas três figuras se colocam nos romances diz muito sobre as ações e poderes das protagonistas: todas lutam para transpor a superficialidade e as aparências. Portanto, nessa tríade alencariana, mais do que construções aprisionadas em rótulos inamovíveis de “maiores” ou “menores”, há revisões, retomadas, possíveis expansões, escrita processual, aprendizagens de um autor que pensa criticamente acerca da composição, em geral, e do romance, em particular, objeto literário que o próprio Alencar considerava como uma forma superior, dada a sua “natureza complexa” (ALENCAR, 1959g, p. 1213).

Feitas as considerações necessárias, volta-se o olhar para Emília. É sabido que as referências à educação de Augusto apontam para uma aprendizagem formal, sólida e racional: é médico, viajou a Paris para se especializar. Daí, sua visão explicativo-ordenadora acerca do mundo. A jovem, ao contrário, pensa, mas, sobretudo, sente, experiencia emocionalmente aquilo que aprende, o seu conhecimento intelectual, devido ao seu saber ser oriundo tanto dos salões quanto da natureza:

Não te falo desta casa somente por ter sido uma cena no drama de minha vida. Foi também, como soube depois, uma escola para Emília. Essa moça tinha desde tenros anos o espírito mais cultivado do que faria supor o seu natural acanhamento. Lia muito, e já de longe penetrava o mundo com olhar perspicaz, embora através das ilusões douradas. Sua imaginação fora a tempo

educada : ela desenhava bem, sabia música e a executava com mestria; excedia-se em todos os mimosos labores de agulha, que são prendas da mulher.
—Eu nasci artista!... me disse ela muitas vezes sorrindo (ALENCAR, 1959n, p. 474).

A sua “viagem”, seu deslocamento, embora não corresponda ao Velho Mundo visitado por Augusto, abrange o trânsito entre o campo (chácara, lar paterno) e a cidade, a sociedade (casa de D. Matilde, Cassino), dando a conhecer, pois, ora a máscara, ora seu desejo de harmonia. Perceba-se que embora circunscreva os saberes de Mila às comuns e esperadas habilidades femininas, enquanto jovem e futura dona de casa, Augusto lhe destaca a sagacidade avaliativa oculta pela timidez. Em seguida, cede à voz a personagem, que se define como “artista” (múltipla, manipuladora), numa construção aberta a várias interpretações, uma vez que o tipo de sorriso da personagem (inocente?, doce?, irônico?) não é definido nitidamente pelo narrador que apenas se coloca na posição de ouvinte.

Assim, mesmo dentro de um ambiente aparentemente pequeno e claro, cujas atribuições das “senhoras elegantes” estão bem definidas, Emília aparece como sedutora, misteriosa, por fazer parte deste universo, por meio do recolhimento e da execução perfeita de prendas e dotes, mas, ao mesmo tempo, ir além dele por meio da leitura, da percepção, da inteligência, unidas aos sentimentos (representados pela expressão “ilusões douradas”).

Diante dessa multiplicidade, da educação construída através da soma entre intelecto e vivência íntima, Augusto sofre os efeitos do mistério, da completude que lhe escapa, uma vez que sua fala a respeito da “escola” da protagonista está repleta de imagens subjetivas e poéticas, voltadas a enaltecer sua beleza, a sedução de seu corpo encantatório, seu papel deslumbrante em sociedade:

E realmente, havia em sua alma a centelha divina que forma essas grandes artistas de sala, que nós chamamos senhoras elegantes: artistas que por cinzelarem imagens vivas e talharem em seda e veludo, não são menos sublimes que o escultor quando talha no mármore a beleza inanimada.
Mas faltava ainda à inteligente menina o tato fino e o suave colorido que o pintor só adquire na tela e a mulher na sala, a qual também é tela para o painel de sua formosura (ALENCAR, 1959n, p. 474).

Como já foi visto, o excelso Dr. Augusto Amaral repudia a máscara, a falsidade, mas deseja a mulher-atriz, a esfinge. Por sua vez, sentindo-se desafiada e atraída, Emília se utiliza do mascaramento, da ambiguidade de silêncios, meias-palavras, sorrisos e olhares para testar o caráter do amado, desnudar-lhe a humanidade, para, quem sabe, encontrar o amor desejado. Um lança mão das “armas” do outro para chegar a ele e ambos se completarem. A Formação Especular é possível. Neste ponto, uma observação merece destaque: em *Senhora*, Aurélia

“resgata” Seixas, através da sedução, da tensão sexual que já havia em *Lucíola* e da atmosfera de combate e teste, presente em *Diva*.

Logo, o aprendizado de Emília, a partir da experiência, que une ambientes e situações aparentemente distintos, contrariamente ao saber absolutizado de Augusto, dá à protagonista as condições de definir a que almeja chegar e como avaliar, tanto sensível quanto objetivamente, aqueles que estão à sua volta; aquele que vir além do corpo encantatório, além da esfinge, dos estereótipos, alcançará a posse do *eu* de Emília, experimentando a fusão dos seres amantes, o encontro dos corações:

Tenho bebido muita luz; a luz é um alimento para mim. Mas a hora em que sou mais bonita, não é a hora em que me sinto melhor, acredite! Na sombra sim, conheço que meu coração é bom. Pareço-me com as flores. De dia as cores mais vivas; de noite o perfume mais suave!

Eu escutava Emília, enlevado como sempre que, em nossas conversas íntimas, ela fazia cintilar a graça de seu espírito volúbil. E se vinham de envolta alguns raios dessa fragrância, que ela chamava perfumes de sua alma, eu os recolhia santamente no coração.¹³⁵ (ALENCAR, 1959n, p. 517-518).

Essa oposição é perceptível na relação estabelecida entre o casal. No Cassino, ambiente social, tão espetacularizado quanto a casa da tia de Emília, Augusto é inebriado pelo corpo encantatório:

Parecia que essa menina se guardara até aquele instante, para de improviso e no mais fidalgo salão da corte fazer sua brilhante metamorfose. Nessa noite ela quis ostentarse deusa; e vestiu os fulgores da beleza, que desde então arrastaram após si a admiração geral.

Seu traje era um primor do gênero, pelo mimoso e delicado. Trazia o vestido de alvas escumilhas, com a saia toda rofada de largos folhos. Pequenos ramos de urze, com um só botão cor-de-rosa, apanhavam os fofos transparentes, que o menor sopro fazia arfar. O forro de seda do corpinho, ligeiramente decotado, apenas debuxava entre a fina gaza os contornos nascentes do gárceo colo; e dentre as nuvens de rendas das mangas só escapava a parte inferior do mais lindo braço.

Era o toque severo do pudor corrigindo a túnica da vestal imolada à admiração ardente das turbas (ALENCAR, 1959n, p. 482).

Ante a “entrada triunfal” de Emília no Cassino – cuja aura de metamorfose e brancura se assemelha ao misto de pureza e sedução da imagem de Lúcia no teatro, em “vestes *níveas* e *transparentes*” (ALENCAR, 1959s, p. 331) e de Aurélia, em seus trajes de “estátua voluptuosa” que parecia se banhar “em um gás de *leite* e *fragrância*” (ALENCAR, 1959ff, p. 1008, grifo nosso) –, Augusto, assim como Paulo e Seixas, veem-se atraídos e arrebatados pelo corpo encantatório, destacado e perceptível uma vez que a protagonista está em um ambiente social, onde há relações falseadas, movidas por interesses superficiais e usa

¹³⁵ Perceba-se que, assim como ocorre nos demais *Perfis*, a luminosidade artificial mostra a máscara da personagem, não a sua verdadeira face.

elementos “cênicos”, “dramáticos”, neste caso o figurino, para atrair a atenção de um “público”, para seduzir.

De acordo com Rodrigues (2010, p. 86-87) o uso da cor branca em um baile ou reunião social indica “o pudor virginal” e sinaliza “a riqueza da família através de sua dama”. Além disso, ainda segundo a autora (RODRIGUES, 2010, p. 19), “[...] o vestuário interage com o corpo, [...] promove novos sentidos através do uso de texturas, cores, prolongamentos”. Nesse sentido, além de remeter à pureza e às posses de Mila, o branco é o catalisador concreto do deslumbre de Augusto, é o brilho que o chama, ofuscando seus sentidos.

Perceba-se que, no primeiro parágrafo da citação, o narrador, embora situe sua percepção no campo das possibilidades (verbo *parecer*), procura organizar sequencialmente aquilo que observa: associa a expressão “brilhante metamorfose”, ao ato de cobrir o corpo e às representações tangíveis, que podem ser construídas por quaisquer indivíduos – *deusa* e *fulgores de beleza*. Estabelecida uma lógica, menciona o efeito da “diva” sobre sua plateia: a “admiração geral”, o “olhar para”, o inebriar-se.

Em seguida, o narrador se depara com branco sobre branco, luz sobre luz, destacando a “deusa”, ao mesmo tempo presente e ausente, através da leveza e claridade de suas roupas: os tecidos são finos e alvos, o vestido parece esvoaçante e tem aplicações delicadas que ora mostram, ora escondem a silhueta, aguçando o desejo masculino, dirigido ao corpo feminino: o braço é *lindo* e o colo retoma a brancura, a imponência e a *liberdade* da graça. Os trajes e a postura de Mila lhe conferem traços etéreos, misteriosos, sagrados (*pudor*), mas ela também é mulher que será descoberta como tal; note-se que, em meio às nuvens, à claridade e aos ares delicados, destacam-se as urzes e o botão de rosa, símbolos da natureza intocada, selvagem, atraente.

Prova disso é que a fala final, a conclusão do Augusto encantado, ainda que tente ser racional e explicativa (uso do verbo *ser* e repetição, reforço do substantivo *admiração*), não faz referência à alma aos sentimentos da jovem pura, real, mas sim a uma imagem desejada, ressaltando o peso de uma transformação física dolorosa, contida na tragicidade do verbo *imolar*, e na negatividade, contida no gesto de admirar; no primeiro caso, relacionado à grandeza, neste à ganância e à luxúria. Por conseguinte, o corpo encantatório de Emília revela não o *eu*, mas o papel da “Duartezinha”, uma sobreposição de imagens daquilo que uma mulher deve *ter* para ser socialmente aceita e desejada: virgindade, capital e ar de mistério.

Nesse contexto brilhante e falseado, em que “a admiração ardente das turbas” sacrifica o sujeito em nome da máscara, o caráter do narrador é provado, a fim de que Emília descubra o que o move, amor ou especulação.

No capítulo VI, em uma partida na casa de D. Matilde, isto é, uma reunião social e festiva realizada em ambiente doméstico, Augusto tenta se aproximar de Emília. Contudo, repellido pelo caráter dominador e obscuro da moça, não a aborda imediatamente, mas a observa por um “*espelho* fronteiro à porta” (ALENCAR, 1959n, p. 487). Interessantíssima construção: Augusto se sente atraído, próximo à protagonista, mas devido a enganos vê imagens, miragens, expedientes contrários à essência dela e de si mesmo. Verifiquemos.

A leitura da sexta parte do romance indica que na partida, embora existam as relações familiares, há papéis desempenhados, pouca naturalidade, tensão encoberta, de modo que não parece absurdo associar o momento, a cena, à atmosfera teatralizada dos bailes. Existe uma “plateia”, Júlia, ao piano e D. Leocádia, sentada “a um canto do salão”; uma figura cômica, o Barbosinha, designado, como “ridículo arremedo de homem, que a moda transformara num elegante boneco” (ALENCAR, 1959n, p. 489), e Augusto e Emília, os “atores” principais que se comunicam e se enfrentam. Nesse contexto, a fim de pôr o narrador à prova, a protagonista procura atingi-lo, utilizando desde a ironia até a diminuição e relativização de algumas personagens e valores:

[...] Emília, na sua fria e incisiva ironia, retratava-o com um monossílabo. Ela dizia por exemplo:—Nós somos um perfeito cavalheiro de sala, Sr. Barbosinha. Nós trajamos no rigor da moda. Este nós era o pronome da fatuidade e efeminação do moço. (ALENCAR, 1959n, p. 489).

A comicidade de Barbosinha, seu caráter “mecânico” (BERGSON, 1992, p. 36), já aludido pelo narrador através das imagens de passividade e cópia de um objeto, são reforçadas pelas atitudes irônicas de Emília, que emprega o seu sobrenome no diminutivo, apagando-lhe um pouco do prestígio e do poder de representatividade social, e reduz a referência ao sujeito a um pronome de tratamento impessoalizado. Se o mancebo é usado como forma de enciumar Augusto, o diálogo com Júlia serve para rebaixar um conceito considerado nobre por parte do médico, a gratidão. Assim como o narrador, no capítulo VIII, Emília usa de elementos linguísticos definidores para associar, num mesmo patamar, gratidão e especulação:

[...] Pode haver nada menos generoso e mais ridículo do que um indivíduo, porque prestou um serviço, mesmo que salvasse a vida a alguém... arrogar-se uma certa superioridade sobre o outro e julgar-se com direito a tudo... à estima e à amizade de uma pessoa?... *Não é uma espécie de humilhação que se impõe àqueles que não pediram, nem desejavam seus favores, e talvez os podiam pagar?* [...] *Se não é uma infelicidade, parece uma...* [...] *especulação!* (ALENCAR, 1959n, p. 489-490, grifo nosso).

Em resposta às atitudes teatralizadas de Emília, cujo lábio “desfolhava, de envolta com as suas palavras, breves e finos sorrisos, que eram como os espíritos maus de suas palavras”

(ALENCAR, 1959n, p. 489), o narrador assume uma postura física de um combatente ferido em seu orgulho, considerando que “[...] sentados parece que nos curvamos à injúria, e a deixamos pesar sobre nossa cabeça; erguidos, como que lhe ficamos sobranceiros e a olhamos do alto, e a calcamos os pés”¹³⁶ (ALENCAR, 1959n, p. 490). Numa batalha de forças entre iguais também faz uma colocação objetiva, ao lado de uma atitude tão simulada e teatral quanto a da jovem:

Já eu tivera tempo, não de reprimir, mas disfarçar a emoção. Disse-lhe folheando ao acaso um álbum de músicas: —Tem razão, D. Emília ; atualmente com tudo se especula, de tudo se zomba. Ganhar muito dinheiro para ter o direito de rir dos outros, eis a grande questão!... (ALENCAR, 1959n, p. 490).

Nesse embate, tenso e sutil é possível, sob o lado contrário de espelhos, de frágeis negações, oposições e aparências, entrever o eixo de harmonização comum a ambos, isto é, a pureza dos sentimentos, o desejo de separá-los das contaminações sociais: Emília e Augusto desejam a gratidão e o amor reais, puros e simples: “[...] Eu digo, prima, que isso de gratidão não é um sentimento nobre e elevado; pelo menos eu nunca desejaria inspirá-lo a alguém! [...] —Se ela amasse alguém!... pensava então. Eu a insultaria na pessoa dele” (ALENCAR, 1959n, p. 489-490). Portanto, sob as negações e afirmações, cheias de ressentimento, há o desejo pelo outro; sob a aparente simplicidade da cena analisada, percebem-se retomadas a tensão, a ironia e os jogos de palavras e sentimentos que já havia, desde *Lucíola*, e que explodirão em *Senhora*, por exemplo, no desjejum posterior ao casamento de Aurélia e Seixas.

Por sua vez, em meio à natureza, agregadora, aparece o viés “formativo” da verdadeira Mila, cuja alma é tão simples quanto a pureza desejada pelo casal:

A casa do Sr. Duarte acabava de sofrer uma transformação completa. [...] era um velho prédio, feio e irregular, construído numa das abas da montanha que cinge os amenos vales de Catumbi e Rio Comprido. A chácara coberta de arvoredos estendia-se pelas encostas até as pitorescas eminências de Santa Teresa. Gozava-se aí de uma vista magnífica, de bons ares e sombras deliciosas. O arrabalde era naquele tempo mais campo do que é hoje (ALENCAR, 1959n, p. 493-494).

Note-se que o local da chácara está situado entre o campo e a cidade, o espetacular e o telúrico. Nesse espaço híbrido, a protagonista poderá exercer sua capacidade de *ter*, dominar, encantar, mas, sobretudo, de *ser*, usufruindo de um refúgio do seu trono de rainha, onde pode exercer seu *eu*. Pode-se ler, nesta construção, a visão tradicional de Alencar quanto à necessidade da manutenção um *locus amoenus*; lembremos que as relações de Seixas e

¹³⁶ Perceba-se que a imagem da bacante esmagando algo com os pés, presente em *Lucíola* e *Senhora* é sugerida na fala de Augusto.

Aurélia, Jorge e Carolina começam em ambientes semelhantes. Logo, os amores ideais e os ideais de amores deveriam ocorrer num espaço, até certo ponto, resguardado dos costumes negativos da civilização e da cidade, tida como resultado da destruição da natureza, da “fouce exterminadora da civilização”, que “fisgou as garras nos cimos frondosos das colinas” (ALENCAR, 1959n, p. 494). Como não é possível apagar a *urbe*, resta neutralizá-la, criando espaços pacíficos (e que se comuniquem com a natureza) dentro dela.

Sendo a cidade a “escola” de Mila para o domínio do ter e do parecer, o campo, a natureza lhe promove a expressão do ser:

Naqueles lugares nascera Emília e se criara. Eles foram o molde de sua alma, formada ao contato dessa alpestre natureza cheia de fragosidades e umbrosas espessuras.

A primeira vez que a tímida menina ousou penetrar esse mato esquecido às abas da cidade, tinha ela onze anos. Até então vivera à sombra materna, como flor que se planta em vaso de porcelana e vegeta nos terraços. Do colo passara ao regaço; quando principiou a andar, coseu-se à falda do vestido de sua mãe.

[...] porém mesmo de longe, Emília enfiava os olhos por entre os grupos de árvores (ALENCAR, 1959n, p. 494-495).

Nesse cenário, o natural está relacionado não à passividade social do pai, mas à autoridade e intimidade da mãe, de modo que, no seio campestre, ao lado de uma figura tão forte e poderosa, desenvolvem-se duas marcas significativas para a personalidade da jovem, fundamentais ao seu equilíbrio: a expansão de si mesma e a dependência, a ligação em relação a um ser amado.

Em outras palavras, em meio à natureza, Emília pode ser pura, livre, ter voz, embora protegida, a menina observa e desbrava: “*Eu mesma...* O senhor acredita?... trepava nas árvores, pendurava-me aos ramos e saltava pelas ladeiras as mais íngremes” (ALENCAR, 1959n, p. 496, grifo nosso). Como as lembranças do campo estão associadas uma autoridade amorosa, é preciso que as duas instâncias se repitam para que a jovem alcance a harmonia, a formação plena. Observe-se o trecho abaixo:

[...]A nossa amizade é uma flor muito suave para este clima da sala. Não lhe parece?... Por força há de sentir aqui.

Fazia uma linda noite, sem luar. As copas escuras das árvores nadavam no azul diáfano [...]

—Como está, estrelada a noite!... Ali naquele silêncio a alma pode abrir-se; não é verdade? Não há rumor que a assuste, nem esse vapor que abrasa!... (ALENCAR, 1959n, p.517).

No trecho acima, percebe-se que a natureza erma e a noite não artificializada em bailes e partidas, ao invés de esconder Mila, revelam sua parcela, simples, pura, telúrica, desejada por ela e por Augusto; em sua fala, não há a tentativa de construir ou desfazer “verdades”

consagradas, ironia ou jogos de palavras, mas perguntas simples e **reticências** que esperam ser *completadas* pelo interlocutor. Logo, a protagonista precisa *escolher, por si mesma*, alguém digno do seu amor sublime, puro, naturalmente homem, sem máscaras, para a ele se entregar completamente, amando e se deixando conduzir. Augusto, aprendendo com ela, será o eleito:

Que estranha e bizarra criatura, Paulo! Com que desdém, ela, frágil menina de dezessete anos, pura como um anjo, calcava aos pés todas as considerações sociais, todos os prejuízos do mundo! Ela dava-me a maior prova de confiança, e o fazia singela e natural, apenas com uma dignidade meiga de rainha compassiva. Arriscava por mim sua reputação, e nem o mais leve receio lhe perpassava na fronte serena. Enfim, Emília dava-me esta entrevista, alta noite, em um ermo, como me convidara para o passeio a Santa Teresa, como me dera a primeira contradança que dançamos, como me daria uma flor, um sorriso, um olhar. E tinha razão. Não estava ela em qualquer lugar mais protegida pelo seu pudor celeste, do que tantas mulheres desvalidas dele no meio de um salão? (ALENCAR, 1959n, p. 518-519).

Portanto, ao desbravar o meio natural, desafiando, “testando” a autoridade da mãe, Mila se autodescobre, aprende a equilibrar, com sagacidade, o recolhimento e a expansão, por meio da máscara da “ferocidade caseira”:

—E sua mãe consentia nisso? perguntava-lhe eu.
 —Não consentia, não! Pobre mãe! Nunca ela o soube. Eu aproveitava as horas de estudo em que me deixavam só. A sala dava para o jardim; numa volta ou noutra eu ganhava a chácara, sem que me vissem.
 Demais, sonsa como era então, ninguém em casa podia desconfiar das minhas travessuras. Diante de gente tinha tal acanhamento que até já aborrecia. Minha mestra chamava a isso com muita graça a minha *ferocidade caseira!*... (ALENCAR, 1959n, p. 496, grifo do autor).

Tão ambígua e dúbia quanto suas artimanhas, submeterá Augusto ao mesmo teste, que promoveria a desestabilização de saberes e posturas ao lado do conhecimento de si mesmo e da jovem:

Fora assim, Paulo, que se formara essa natureza tímida ao mesmo tempo que audaz. Havia nela a transfusão de duas almas, uma alma de criança e outra alma de heroína. Só em face da natureza, a agreste poesia daqueles ermos comunicava com seu espírito e o enchia de arrojados admiráveis. Em presença de alguém a vida soldava-se no íntimo como num invólucro impenetrável; restava apenas na superfície uma sensibilidade irritável. (ALENCAR, 1959n, p. 496).

Conforme Emília e Augusto vão se retirando dos salões rumo aos espaços naturais, genuínos ou recriados, as suas parcelas humanas, amorosas, vão se revelando. Em uma das cenas do capítulo IX, a jovem convida Augusto à casa de Duarte para se desculpar quanto ao episódio da especulação.

A forma como o narrador apresenta a situação não está carregada da ambiguidade, da ironia e do brilho próprios à sociedade, mas, sutilmente, pela observação atenta de detalhes, deixa perceber indícios do desejo de harmonia da moça, isto é, a pureza dos sentimentos e a entrega total ao ser amado. Referindo-se à conversa entre Emília e D. Leocádia, o médico sinaliza: “O império dessa menina era tal, que não impunha unicamente *obediência* às pessoas que a cercavam; obrigava-as a se *identificarem* com a sua vontade, *anulando-se*” (ALENCAR, 1959n, p. 504, grifo nosso).

Ora, sob o exercício de suas vontades e de seu poder, é desejo de Mila construir com o outro a mesma dinâmica de identificação, anulação e pertencimento. Prova disso é que, contrariamente aos ambientes espetaculares, suas roupas não acentuam o corpo encantatório, mas sua parcela essencial, que Augusto associa à “beleza nativa”, isto é, além de natural, simples, sem duplos sentidos, explicável como o narrador deseja. Atente-se que, textualmente, há o desenvolvimento claro e “objetivo” da oração “Emília apareceu”, por meio de expressões que podem ser sumarizadas nesta sequência quase circular de sintagmas: Aparição – simplicidade > “**beleza nativa**” > sobriedade > avareza de encantos (pobreza, simplicidade) > **beleza que transparece**. Reforçando, na escrita, a beleza pura e clara, o narrador circunscreve, aproxima a personagem feminina dentro do seu modo de compreensão e sentimento: “Emília apareceu. Na simplicidade extrema de seu traje ela parecia apenas vestida, tal era o realce de sua beleza nativa, e a sobriedade dos enfeites; entretanto nunca roupas de virgem foram assim avaras de encantos. A beleza não se mostrava, transparecia”. (ALENCAR, 1959n, p. 506).

O terceiro indício do patamar formativo almejado pela protagonista se dá não na relação com os outros ou com seu próprio corpo, mas na sua forma de se expressar. Saindo da casa em direção à chácara, onde há um espaço natural por excelência, Mila começa a falar, revelar-se. A “deusa”, que tudo comandava por meio do olhar e do corpo encantatório, dá lugar à mulher, simples, assustada, humana, cuja alma transparece e a fala é hesitante, vide o uso das reticências, sinalizando uma possível necessidade de complementação do dito, por parte de seu interlocutor: “[...]—Sou... um espírito que duvida, um coração que vacila!” (ALENCAR, 1959n, p. 506).

Nesse contexto, ausente da agitação e da mascarada social, Augusto encontra na mulher simples as marcas de seus valores e anseios: “Havia na sua beleza um *matiz de castidade*, que a resguardava melhor do que um *severo recato*”. (ALENCAR, 1959n, p. 516, grifo nosso). Como de hábito, procura tecer uma comparação do que é visto com a natureza, mas não para esmiuçá-la, tentando esgotar suas possibilidades interpretativas, mas para

explicar a sua experiência em relação ao outro, o desafio desconcertante a que é submetido. Tanto que as colocações afirmativas e absolutas do médico que examina são substituídas por uma *imagem* envolta em uma interrogação e duas condicionais: “Tens reparado na doce pubescência de que a natureza vestiu certos frutos? Se a nossa mão a alisa, experimenta uma sensação aveludada; se ao contrário a erriça, o tato é áspero” (ALENCAR, 1959n, p. 516).

Assim, identificando-se com a grandeza do que vê, o homem que **pensa e sente**, cultua a mulher sem mácula e máscaras: “Nunca se adorou de longe, na pureza do coração, com respeito profundo e um severo recato, como eu adorava Emília nas horas que tantas vezes passamos a sós, perdidos naquela solidão, onde não encontrávamos criatura humana” (ALENCAR, 1959n, p. 516).

No que diz respeito à Emília, ao lado das ideias de identificação, anulação e da simplicidade do traje, reaparece a gratidão, agora, sem mácula: “—Esta gratidão que eu lhe consagro há três anos, continuou ela, tem sido a minha única alegria!” (ALENCAR, 1959n, p. 506). À ela, segue-se uma prova concreta e objetiva do seu desejo de entrega total, Emília guardou uma carta do narrador, na qual o rapaz expressa sua opinião sobre a enfermidade da moça: “—Está assim amarrotada... Não sabe por quê? É ela que envolve os cabelos de minha mãe!” (ALENCAR, 1959n, p. 506). Unido à natureza, que dá espaço à expressão do *eu*, Augusto é uma extensão da mãe, uma autoridade confiável, suprema e amorosa.

Assim, Mila apresenta-se a Augusto como “texto”, cujas camadas aparentes são desconstruídas. Lendo-o, o narrador pode se revelar humano, frágil (ir as “lágrimas”) e, ao mesmo tempo, ao conhecer a mulher sob a esfinge, detectar marcas do seu desejo de harmonia, de seu auge formativo, isto é, o alcance do amor de uma jovem sublime, pura, mas clara, a quem venha a possuir inteiramente e com a qual irá se identificar:

[...] —Não acredito no amor!... Alguma cousa me diz que não amarei nunca!... Entretanto o coração sente... tem necessidade de uma afeição criada por ele só, e que não venha do sangue.

[...]Durante o ano que passou, esperdicei por aí, por essas reuniões, meus sonhos, minhas alegrias, minha alma! Sabe o que eu trazia? A desilusão!... Quando entrava em mim não achava senão uma lembrança doce e pura... Era a minha boa gratidão, o reconhecimento que eu lhe votava... E não sabia tudo ainda...Não tinha ainda aqui como agora suas lágrimas!...

[...]Fui eu então, eu insultado e escarnecido, que pedi a essa mulher o perdão de minha vingança (ALENCAR, 1959n, p. 506-507).

Perceba que tal é a aproximação sentimental e intelectual do par que no pedido de perdão de Emília, notam-se traços do discurso de Augusto:

[...] Naquela noite... não o entendi... Disse aquelas más palavras... Perdoe-me!

Eu também sofri... Sofri mais porque elas não eram vingança, não. Gemidos, sim, de quem tanto perdia!...
 [Fala de Augusto]
 [...] não me pude eximir ao vexame de parecer um instante dominado por mesquinho interesse pecuniário em face de pessoas que me estimavam. Mas o prazer da vingança me arrastava (ALENCAR, 1959n, p. 507, 500).

Para alcançar o “céu”, a estabilidade sonhada, ambos terão de enxergar além dos estereótipos de homem frio e da esfinge que distribui “amargores [...], azedumes [...] [antes das] [...] gotas de mel” (ALENCAR, 1959n, p. 510). Portanto, quanto mais distantes das máscaras, julgamentos, falsas impressões e lutas para demonstrar maior conhecimento e força, dinâmicas representadas pelos espaços públicos, maior é a união entre os protagonistas. A formação especular está cada vez mais próxima.

É importante ressaltar que no processo de descoberta do par, o *toque* só é permitido quando o “espetáculo” cessa, quando a verdadeira alma, a humanidade genuína se revelam e homem e mulher são uma só carne. Recorde-se que o primeiro contato físico entre o casal, no episódio da doença de Mila, é negativo, pois ali reinavam papéis (médico e paciente) e não sentimentos, o mesmo ocorre em eventos sociais ou nos quais a intimidade não é concedida por vontade da moça: “—Deixe-me morrer, mas não me toque! [...] a minha manga, inadvertidamente, mal roçou-lhe o marmóreo contorno do seio [...]. Voltei-me. Estava hirta e lívida, presa de uma rápida vertigem” (ALENCAR, 1959n, p. 516).

Cabe destacar também que a relação entre o acesso ao corpo e a tensão entre o permitido e o interdito parecem crescer em sofisticação ao longo dos três romances. Em *Lucíola*, a intimidade entre Paulo e Lúcia é bem delimitada ao espaço privado, doméstico da protagonista; em *Diva*, oscila entre o lar e a natureza, e em *Senhora* os desejos íntimos se revelam mais ambíguos e sedutores, pois são sugeridos na teatralidade mundana; basta lembrar do episódio da valsa (IV parte, capítulo IV), em que elementos naturais são incorporados à artificialidade do baile, e nesse império de máscaras, Aurélia e Fernando se querem carnalmente: “No enlace da valsa, o lindo par, ansioso de espaço, e sentindo-se apertado na sala, alongara a elipse até a extremidade, voltando por detrás de uma das jardineiras, onde não estava ninguém...” (ALENCAR, 1959ff, p. 1175).

Voltando à análise de *Diva*, nota-se que no momento em que Augusto se propõe a ouvir, questionar, dialogar, no lugar de tecer considerações categóricas ou inebriar-se apenas pelo corpo encantatório da deusa, com o “olhar de Diana” que “atravessava com gesto

Olímpio a via láctea dos salões resplandecentes” (ALENCAR, 1959n, p. 509).¹³⁷, Emília se deixa ver como é, coincidindo com aquilo que o narrador quer, a ponto de associar o seu anseio, a falta que a move ao domínio de conhecimento do jovem – a ciência:

[...] —Não, não sou feliz; disse Emília, descaindo-lhe a fronte. Nada daquilo em que o mundo pensa que está a felicidade, nada me falta.
 [...]As vezes, quantas!... sinto um quer que seja, uma ligeira emoção, como um sorriso que vem despontando em minha alma. [...] Mas de repente some-se tudo, como se um abismo se abrisse; procuro minha alma nesse vácuo imenso, e não a sinto!
 Emília falara maviosa e triste; nesse momento ela pôs os olhos em mim e sorriu.
 —Se isto fosse uma enfermidade, o senhor curava-me; mas não é (ALENCAR, 1959n, p, 512).

Reagindo à revelação, o narrador pensa e, sobretudo, sente, associa as lacunas não a expedientes palpáveis, construções sequenciadas, mas ao espaço dos sentimentos, da ausência de certezas absolutas: “—Não será um sonho ainda não realizado?... Uma aspiração vaga e indefinida? [...]Meu coração abriu-se de novo à doce esperança, que dele se partira” (ALENCAR, 1959n, p. 512).

Sentindo-se próxima ao amado, Mila, pequena e solícita, como a origem do seu nome, pede para ouvi-lo falar de um tema, comum e agradável ao par— a grandeza e a pureza, representados por signos que remetem à natureza e á fé:

Outros dias chegava-se muda e absorta; parecia haver dentro dela uma grande solidão, onde seu espírito se perdia.
 —Diga-me alguma cousa! murmurava ela. Fale-me... Fale do céu, das nuvens, do mar, do que Deus criou de melhor neste mundo!... (ALENCAR, 1959n, p. 513).

Neste movimento singelo, ambos começam a se reconhecer e completar: “E eu falava; e ela bebia as minhas palavras, que lhe matavam a sede d'alma.” (ALENCAR, 1959n, p. 513). Conforme tal aproximação se acentua, os papéis se invertem: Augusto adquire o pudor e Mila e ela, a coragem e firmeza, marcantes na figura masculina. Em uma cena do capítulo XII, a protagonista marca um encontro com o narrador “à sombra das jaqueiras” (ALENCAR, 1959n, p. 515) para lhe falar dos seus sentimentos; a agressiva e habilmente recolhida esfinge das salas, dá lugar à simples e impetuosa mulher, governada pelos sentimentos:

—Que vai ela fazer, meu Deus! balbuciei trêmulo e frio de susto.
 [...]— [...] Se não fosse isso teria eu vindo? Podíamos ficar onde estávamos, tranquilamente sentados no sofá,... Para que serviria a vida, se ela fosse uma cadeia? Viver é gastar, desperdiçar a sua existência, como uma riqueza que Deus dá para ser

¹³⁷ Atente-se que, ante a incapacidade de apreender totalmente a mulher que o seduz, Augusto, mais uma vez, lança mão de imagens oriundas da mitologia e a astronomia, símbolo de uma ciência,mas também de algo inacessível.

prodigalizada. Os que só cuidam de preservá-la dos perigos, esses são os piores avarentos! (ALENCAR, 1959n, p. 519).

A imagem do médico controlado, sábio e poderoso é substituída pela do homem frágil, entregue, como o modelo de mulher e amor que procura: “A fonte de minhas alegrias, como de minhas tristezas, manava de seus lábios. Se eles abriam-se, meu coração abria-se também, em flor ou chaga, conforme o sorriso era orvalho ou espinho” (ALENCAR, 1959n, p. 520). Logo, num espaço natural, ambos revelam suas facetas humanas mais elementares em nome de um desejo de harmonia comum – um sentimento puro, incondicional e claro:

—E quem se priva a si do mais belo sentimento, quem se esquivava de amar, não é avaro também da vida, avaro do seu coração e das riquezas de sua alma?
[...]Amor! Amor! Não peço eu a Deus todos os dias que me encha dele esta alma? Tivesse-o eu, que lhe dera sem hesitar toda a minha vida, sem guardar para mim nem um instante dela! Tivesse eu essa opulência do meu coração, que então o senhor não me chamaria avara, mas pródiga e louca (ALENCAR, 1959n, p. 521).

Sentindo-se atraído pela revelação, Augusto ainda tenta circunscrever seus sentimentos dentro de uma explicação ordenada e lógica, vide a construção textual do texto abaixo, em que o absoluto “Tudo mo anunciava” é expandido numa rede sequencial de orações:

Tudo mo anunciava. Essa entrevista alta noite, a solidão que nos cercava, os perigos que Emília afrontara para ir ter comigo, o sereno contentamento derramado por toda sua pessoa, e até a última palavra que proferira invocando a Deus; tudo isto não me dizia bem claro e com a eloquência sublime das paixões irresistíveis, que ela me amava? (ALENCAR, 1959n, p. 521).

Entretanto, a certeza aparente dá lugar ao questionamento e ao contato com a liberdade de escolha e sensibilidade de Emília, equilíbrio entre razão e sentimento:

E desde então interrogo minha alma; escuto-me viver interiormente...
Lembrei-me até de escrever o que eu sentia. Seria a história do meu coração. No dia em que ele me dissesse que eu o amava, sem que o senhor me perguntasse, sem o menor acanhamento, lhe confessaria. Acredite!... (ALENCAR, 1959n, p. 522).

Questionada por Augusto, Emília responde utilizando a grandeza de sua alma, singela e livre, mesclada à perspectiva clara e ordenada do discurso de Amaral. Mostra-se, pois, como é, como quer ser e como o narrador deseja:

—Meu coração diz-me que eu o estimo tanto como a meu pai; que o senhor ocupa uma grande parte da minha vida; que sua lembrança gravou-se e não se apagará mais nunca em meu pensamento; que as horas que passo a seu lado são as mais doces para mim; que nenhuma voz toca mais suavemente as cordas de minha alma. Eis o que me diz o meu coração (ALENCAR, 1959n, p. 522).

Portanto, no caminho tortuoso da superação de enganos e máscaras, Augusto é mentor de Mila, no que tange à revelação de sua simplicidade e entrega total de sentimentos, e esta é mentora do narrador acerca do desnudamento da sua fragilidade humana, para além de conhecimentos consagrados. Assim, um precisa do outro para amadurecer, aprender, formar-se:

[...]Ela imperava em mim como soberana absoluta. Seu olhar tiranizava-me, e fazia em minha alma a luz e a treva.
 [...] acompanhava quase como um autômato a ela...
 [...]—Augusto!... disse-me ela afinal, e com terna melancolia. Não tem razão. Quem me fez acreditar no amor? Quem me deu a fé e a esperança nele?... Lembre-me! Antes de conhecê-lo, eu duvidava (ALENCAR, 1959n, p. 520,526,530).

Expostas as inclinações íntimas, a aproximação do par se acentua ainda mais por via da mudança de tratamento, do distanciamento dos pronomes à confiança dos nomes próprios:

—A senhora... Por que não me chama Mila? É como me tratam os que me querem bem.
 —E Mila chamará Augusto?
 —Está entendido! Não é como lhe chamam seus amigos?
 —Meus amigos me tratam por tu; disse eu sorrindo (ALENCAR, 1959n p.526-527).

Nesta ocasião, numa conversa na chácara de Augusto, em que as personagens expõem seus pontos de vista com sagacidade equivalente, há duas referências importantes, embora sutis e pouco desenvolvidas. A primeira diz respeito ao texto literário. Assim como Lúcia e Aurélia, Emília vê em livros e poemas não instrumentos de pura aprendizagem racional, mas, ao lado desta, a experiência íntima e a identificação: “Emília correu a estante com os olhos, lendo o título das poucas obras literárias, com esse tom afetuoso com que saudamos antigos amigos” (ALENCAR, 1959n, p. 526).

Por sua vez, através das colocações de Augusto, sugere-se que lidar, produzir textos literários, vai além do desejo de fama, das inclinações pessoais:

[...] — Não, Mila. Eu já não sei, ou antes nunca soube fazer versos. Quando se começa a vida, sente-se essa veleidade; é natural. É o tempo das flores, dos sorrisos e dos cantos. Isso passa.
 —Mas por que não há de escrever ainda? Se não quer ser poeta, seja escritor. Não tem ambições? Não ama a glória? (ALENCAR, 1959n, p.527).

Por meio de um texto da estética romântica, portanto, apontam-se possíveis clichês que envolvem o universo da literatura: a poesia como fruto da inspiração e a imagem do escritor (e do romancista) como indivíduo que busca apenas o reconhecimento. Assim, percorrendo as peripécias de Augusto e Emília, o leitor também pode se formar, pois tem

acesso à considerações válidas sobre leitura e escrita, que podem ser expandidas, por exemplo, em outras leituras e debates com professores ou outros legentes.

A segunda referência envolve mais um passo do reconhecimento entre as personagens, da sua Formação Especular. Justificando o não uso da segunda pessoa do singular no tratamento com Augusto, Emília dá indícios do seu desejo de harmonia, seu ápice formativo, seu destino final, a entrega e a fusão total ao ser amado: “Quando eu disser, tu, é porque não existe mais eu em mim” (ALENCAR, 1959n, p. 527). Além disso, apresenta uma concepção análoga aos valores do narrador: “– Tem razão! A verdadeira glória deve ser essa; *fazer o bem*” (ALENCAR, 1959n, p. 527, grifo nosso).

Identificando-se por vias da franqueza e da proximidade, o narrador, ao apontar as agruras da sua profissão, declara: “Emília, eu sinto a necessidade de um santo amor, que me proteja contra a descrença, e me preserve a alma desse terrível contágio do materialismo” (ALENCAR, 1959n, p. 528). Por meio do discurso de seu desejo aproxima-se, pois, do que Emília quer.

Ora, os testes de Emília conduzem-na a *crer* no amor a descobrir o homem que é Augusto, sua alma, para além da máscara dos saberes frios e do interesse. Por sua vez, atraindo e desafiando a jovem, deixando-se modificar por ela, equilibrando razão e sentimento, o narrador, tem acesso à mulher pura, simples e entregue, que ultrapassa a esfinge e os demais estereótipos. Ambos aprendem, lapidam-se e alcançam o que desejam. Legitima-se, pois, a Formação Especular. Entretanto, antes da fusão derradeira, ainda há enganos e discussões que merecem ser observados com atenção.

No capítulo XV, depois da cena de ciúmes com Álvares, Augusto, ofendido, questiona Emília sobre seus sentimentos. A resposta é uma crítica aos costumes hipócritas da sociedade:

Oh! Que ente injusto e egoísta que é o homem! Quando nos ama, dá-nos apenas os sobejos de suas paixões e as ruínas de sua alma; e entretanto julga-se com direito a exigir de nós um coração não só puro, mas também ignorante! Devemos amá-los sem saber ainda o que é o amor; a eles compete ensinar-nos... educar a mulher... como dizem em seu orgulho! E ai da mísera escrava que mais tarde conheceu que não amava!... Seu senhor é inexorável e não perdoa!... Basta-lhe um aceno, e a multidão apedreja (ALENCAR, 1959n, p.539).

Atente-se para o fato de que, numa linguagem muito diferente do discurso singelo, em meio à natureza, sob o rechaço das relações superficiais, há o desnudamento do jogo social que faz Emília “testar” o homem que ama em busca de pureza; o amor masculino é designado através de elementos negativos e rebaixadores: “sobejos” e ruínas”. Assim, criticamente,

apontando as mazelas do papel social feminino, da “educação da mulher”, Mila (assim como Lúcia e Aurélia) retira o homem da sua zona de conforto, fazendo-o olhar além do corpo encantatório que “movia-se em torno de sua beleza” (ALENCAR, 1959n, p. 538), indo em direção à “*alma* inteligente” (ALENCAR, 1959n, p. 539, grifo nosso) da moça. Procedendo desta maneira, “educa” o narrador quanto ao que ela e ele esperam em comum – sentimentos claros e sem mácula, entrega total ao amar um ser irrepreensível, numa linguagem que em muito lembra o tom sacrificial e idealizado presente em *Lucíola* e *Senhora* :

[Fala de Emília]:

[...] se o amasse, me desprezasse o senhor, embora, eu o acompanharia até aos pés da minha rival para suplicar-lhe as migalhas do seu amor! Eu sim!

[Fala de Augusto]:

[...] Eu sofria, assistindo, a essa profanação do meu belo ideal... (ALENCAR, 1959n, 540-541).

Nessa dinâmica de acertos e enganos, embates e reconciliações, embora ainda haja momentos de tensão, a fusão e a Formação Especular mútuas estão cada vez mais próximas. Em ocasiões de clamaria, os termos mitológicos outrora usados, por parte de Augusto, são abandonados e substituídos pela identificação da mulher amada com o seu desejo: Emília não é mais Vênus, Vestal, Diana, mas a próxima e singela jovem, cuja “ternura compassiva e protetora, [...] dava à sua virgem beleza um perfume de ideal maternidade”, (ALENCAR, 1959n, p. 543), traços coerentes com os atributos e, até mesmo, com a origem do nome da protagonista, que significa pessoa “solícita, prestativa, diligente” (SCOTTINI, 1999, p. 89).

Além disso, também há o reconhecimento das culpas e fraquezas “– Já lhe supliquei meu perdão! Eu estava louco” (ALENCAR, 1959n, p.544). Nessa atmosfera de aproximação, Augusto se sente próximo do seu desejo de harmonia, o alcance do amor absoluto e claro ao lado da objetividade, do ar excelso que lhe são próprios: “Eu estava outra vez, *terno e amante* a seus pés, mas **orgulhoso e contente** do meu triunfo” (ALENCAR, 1959n, p. 544, grifo nosso). Em tal contexto, Emília, de maneira simples e objetiva, revela seu anseio supremo: “eu [...] procuro preservar minha alma dessa profanação, mostrando-lhe o vivo, o egoísmo, a cupidez e a baixeza que escondem as paixões improvisadas numa noite de baile [...] Eu [...] me guardo para aquele a quem amar, virgem de amor e imaculada...” (ALENCAR, 1959n, p. 543).

Ao lado dele, dá a conhecer sua faceta humana, telúrica, distante da deusa, questionando-se e reconhecendo-se ferida pelo jogo que atingiu o narrador, fazendo-se, como espelho e imagem, próxima a Augusto, a parcela que o completa, portanto: “Também eu sofro! Que natureza é a minha? Parece que tenho prazer em me contrariar e afligir a mim

mesma” (ALENCAR, 1959n, p. 543). A Emília dos salões é fria, distante, usava a máscara da superficialidade para atacar os falseamentos; para ela “os homens eram apenas livros [...] às vezes tinha lido na véspera sua cópia impressa. Terá ciúmes Augusto, dos romances que eu leio? Sofreu vendo-me no teatro assistir à representação de uma comédia?” (ALENCAR, 1959n, p. 544). ¹³⁸ A Emília mulher, simples, revela-se contrária, sua “escrita” é mais elaborada: tece “sua história íntima, o romance de sua alma, que ela esboçava a traços finos e delicados” (ALENCAR, 1959n, p. 546).

Contudo, pouco acostumado com tal entrega da protagonista, o narrador se sente incomodado, exigindo da jovem a declaração de seu amor. Como ela não cede à pressão, Augusto ainda vê o desnudamento, desejado por ambos, sob o prisma do espetáculo, da inacessibilidade e não da expressão voluntária do *eu*, passa a enxergar o corpo encantatório onde havia a singeleza. O embate derradeiro tem início:

Tive um terror pânico. Ouvindo as palavras desdenhosas de Emília e vendo-a calçar as luvas, não sei que alucinação foi a minha; se me afigurou que essa moça ia outra vez ser-me arrebatada pela vertigem do mundo; que eu a ia perder, e agora para sempre.

[...]Ela esquivou a mão, que eu procurava, vestindo-se da dignidade fria que a envolvia às vezes como túnica de gelo. (ALENCAR, 1959n, p. 547).

Afrontado na sua segurança de indivíduo “orgulhoso e contente”, sentindo-se desconcertado por Emília, o Dr. Amaral se mostra elementarmente homem, instintivo, irado:

—É inútil! Eu já a não amo!

Fui sincero nesse momento. Aquele sarcasmo com que Emília respondera à minha súplica, o egoísmo frio que ela revelara, tinham traspassado minha alma, e escoado o amor até a última gota... Eu acabava de ver, a nu, o aleijão repulsivo daquele coração de moça.

[...] Travei-lhe do braço e apertei-o com ímpeto brutal.

—A senhora acredita que a consciência de uma grande infâmia pode matar um homem de brio?... (ALENCAR, 1959n, p. 548-550).

Diante do Augusto real, isto é, desnudo em suas reações mais básicas, sem máscaras, subterfúgios de polidez, adoração, galanteio e, sobretudo, sem a supremacia de seus conhecimentos e vontades consagradas, Emília *escolhe* se revelar mulher, entregar-se, após um duelo entre mente e coração, que equilibrará a ambos:

[...]Então, Paulo, passou-se o que só pode compreender quem viu essa mulher sublime. Fez-se nela como um jubileu de graça e luz. Aquela radiante formosura expandiu-se vertendo de si nova e mais esplêndida formosura, Imagina uma apoteose da beleza.

¹³⁸ Atente-se que a passagem lembra uma construção presente na *Carta à D. Paula de Almeida*: “Seixas é uma fotografia. Conheço vinte originais desta cópia”.

Emília assim transfigurada teve um sublime gesto de dúvida.

—É impossível!...

[...] Soltei-lhe o braço. Ela deixou-se cair sobre uma cadeira [...]. Adejava em seus lábios um sorriso de mártir (ALENCAR, 1959n, 549-550).

A fim de atingir a jovem que ora o atrai, ora o repele, Augusto emprega recursos que ela utiliza e/ou condena – a frivolidade e o interesse, de modo a inserir, de maneira clara e objetiva, as artes e a literatura no domínio da máscara, rebaixando-as. Porém, essa pretensa objetividade é traída pelo domínio dos sentimentos, revelando-se, pois, mascarada:

Falei-lhe com volubilidade, travada do fel que borbotava do coração.

—D. Emília, nós estamos representando o papel de duas crianças, atormentando-nos um ao outro, e talvez servindo de tema à malignidade alheia.

[...]Desde esse momento meu amor não teve mais limites; tornou-se uma paixão digna de Romeu, de Otelo, dos mais celebrados heróis de dramas e romances. Como sua formosura então revelou-se resplandecente aos meus olhos!... Eu compreendi nessa ocasião os poetas que eu não compreendera nunca, e as suas comparações minerais... Vi que seus dentes mimosos eram realmente pérolas de Ceilão, seus lábios rubis de Ofir, e seus olhos diamantes da melhor água! Sua voz argentina tinha aos meus ouvidos essa melodia inefável, que nem Rossini nem Verdi puderam ainda imitar, a melodia do ouro... do ouro, a senhora bem sabe, a lira de Orfeu deste século!... (ALENCAR, 1959n, p.553, 555).

Tendo contemplado o narrador em sua parcela mais humana possível, Emília utiliza da linguagem direta, objetiva e excelsa do narrador para expressar seu entendimento sobre ele e, ao mesmo tempo, a sua subjetividade mais profunda, seu *eu*. Atente-se, no trecho abaixo, que as orações “Que eu vivo em sua alma” e “O senhor ama-me” são desenvolvidas com clareza, racionalidade, mas também com emoção (vide as reticências que entrecortam a fala da jovem, recurso empregado continuamente em suas colocações). Assim, caem os estereótipos, a deusa cede espaço à mulher singela e decidida:

—Ah! compreendo agora!...

[...]—Que eu vivo em sua alma! E como o senhor não pode arrancar-me dela, procura rebaixar-me a seus próprios olhos e humilhar-me para ter a força, que não tem, de me desprezar! O senhor ama-me, e há de amar-me enquanto eu quiser... e há de esperar aqui, a meu lado, até que chegue a hora em que me perca para sempre... (ALENCAR, 1959n, p. 555).

Em resposta, sob o médico, polido, altruísta, sábio, controlador e autocontrolado, surge o homem, governado pelos sentimentos e reações mais desenfreados, o *eu* desejante e negativamente impulsivo se sobrepõe ao papel social:

[...] —Pois bem, exclamei eu com a voz surda e trêmula. A senhora quer! É verdade! Eu a amo! Mas aquela adoração de outrora, aquele culto sagrado cheio de respeito e admiração... Tudo isso morreu! O que resta agora neste coração que a senhora esmagou por um bárbaro divertimento, o que resta, é o amor brutal, faminto, repassado de ódio... é o desespero de se ver escarnecido, e a raiva de querê-la e obrigá-la a pertencer-me para sempre e contra sua própria vontade!...

[...]Sem sentir eu lhe travara dos pulsos e a prostrara de joelhos diante de mim, como se a quisera esmagar. Apesar da minha raiva e da violência com que a molestava, essa orgulhosa menina não exalava um queixume... (ALENCAR, 1959n, p. 555-556).

Eis o auge da Formação Especular, em cujo processo, Augusto apura as percepções racionais e amorosas de modo a ir da plena segurança na objetividade à adoração, à revelação de impulsos e ao questionamento contínuo – do detentor de saberes consagrados ao homem mais elementar, pequeno, cru e cruel, um simples ser humano, repleto de reações antagônicas, não apenas nobre e bom, como sugeririam seu nome, sua posição e conhecimentos, mas bom e mal, diante de máximos conflitos que não compreende. Cai a máscara de polidez aparentemente inquebrantável e surge a humanidade falível, capaz de amar e odiar; aparece apenas o Augusto falho, sem mascaramentos.

Vale ressaltar que a reprovável e desnecessária atitude de violência do narrador é um dos elementos que torna, com certa razão, o final de *Diva* contraditório e destoante em relação aos demais, na medida em que, por mais errôneas que sejam as atitudes e ações de Paulo e Fernando, eles jamais tocam a mulher com a intenção de feri-la fisicamente. Arrisca-se afirmar que esta ocorrência pode chegar a inibir a busca do romance por parte de alguns leitores. Entretanto, apesar desta falha grave, como já foi visto, o texto tem qualidades que merecem ser verificadas. Dentro do viés analítico aqui proposto, acredita-se que, embora intensamente condenável, a reação extrema é resultado do descontrole emocional do Augusto desprovido dos poderes, que antes tinha como seguros e absolutos; revela o império dos instintos e pulsões que a convivência com o outro, o caráter e os sentimentos deverão controlar.

Por seu turno, Emília passa da posição de poder, por vias do teste das intenções e inclinações do amado, ao encontro da pureza absoluta de sentimentos, da simplicidade almejada por ambos. Nesse caminho, o casal encontra o ideal comum de amor absoluto, em que imperam a comunhão de almas e o domínio do privado, isto, é, a expressão do *eu* na intimidade. Cada elemento do par se forma a partir das descobertas individuais, das experiências e trocas com o outro; como espelho e imagem se completam. Encontrado o ponto de fusão, a narrativa termina.

Em *Senhora*, os âmbitos público e privado, bem separados em *Lucíola* e em processo de interpenetração, em *Diva*, se misturam e são problematizados ao máximo, tendo em vista que Aurélia transforma deliberadamente seu entorno em espetáculo. Apenas quando as máscaras caem, como ocorre no segundo *Perfil*, é que a história se pacifica e encerra, fechando o círculo que é o romance.

No que diz respeito ao uso do corpo encantatório, percebe-se que em *Diva* não há uma total renegação ou apagamento, através do sacrifício e da morte, como há em *Lucíola*. Aqui, ele é controlado, a confiança na sinceridade de Augusto faz com ele seja menos utilizado como resposta às ações, mas ela volta a empregar o recurso quando necessário à atração do amado: “Ela [...] atirou-se com sofreguidão aos cortejos de sala. Todas as noites a cercava a grande roda dos seus apaixonados, aos quais ela de repente despedia com um gesto ou uma palavra, para atrair novos, que eram logo substituídos”. (ALENCAR, 1959n, p. 541).

Em *Senhora*, a doce Aurélia de Santa Teresa, vendo-se exilada de seus sonhos e aspirações descobre e desenvolve o corpo encantatório, na medida em que passa do essencial ao espetacular. Logo, usa-o deliberadamente para atrair e regenerar Seixas.

Feitas as devidas considerações, chega-se ao final de *Diva*, tão controverso quanto as críticas que o romance sofreu. No capítulo XX, a diva imperiosa que a todos encantava, sem a obrigatoriedade das palavras, num movimento encantador de ausência e presença, fala, assume a própria voz, elege a entrega total como destino último. Ao identificar o Augusto visceral, tão profundo e decidido quanto ela, deixa-se perceber como simples, pura e clara, como os conhecimentos defendidos e os modelos buscados pelo narrador:

Surpreendido por tal poder de decisão, que não parte de sua posição de médico, detentor de conhecimento, Augusto apresenta a situação, pouco se referindo a si mesmo; o ser racional, prático e categorizador dos capítulos iniciais, solicita ajuda divina, numa linguagem que mistura o rogo e a tentativa de persuasão (usos do verbo *saber* e *ser*). A objetividade luta com o sentimento mais íntimo: “Acabando de ler o que ela me escrevera, pedi a Deus que me desse coragem para resistir: —Senhor! Vós sabeis que eu não devo amar essa mulher! Seria uma infâmia!...” (ALENCAR, 1959n, p.558). A chocante entrega da Emília que se ajoelha não é isenta de ambiguidade:

Achei Emília sentada em uma cadeira, absorta em seu enlevo. Vendo-me, toda essa bela criatura assumiu-se num só e inefável sorriso para cair aos meus pés, difundindo sua alma nestas palavras impetuosas:
—Eu te amo, Augusto! (ALENCAR, 1959n, p. 558).

Embora a mulher se doe, renda-se a uma paixão desmedida, a deusa, o potencial do corpo encantatório não foram apagados, apenas controlados: ela aparece como enlevada, inefável, mas tem palavras *impetuosas*. Assim, narrador e protagonista encontram o amor claro, absoluto e total que tanto buscaram: Emília o “motor da vida”, “o árbitro supremo da alma” e Augusto “a celeste harmonia [...] as harpas eólicas que ressoam ao sopro de Deus”

(ALENCAR, 1959n, p. 558). A Vênus desce do céu artificial e se entrega a um sentimento humano, ainda que não ausente de controvérsias.

Por sua vez, o excelso detentor do saber encerra a narrativa após um silenciamento *do discurso falado ou escrito*, marcado textualmente por três asteriscos. O narrador que começara a descrever objetivamente que “Emília tinha quatorze anos”, agora, sente, antes de afirmar saberes e posições sociais:

“Enfim, Paulo, eu ainda a amava!...

Ela é minha mulher” (ALENCAR, 1959n, p. 558).¹³⁹.

¹³⁹ A citação, antecedida pelos asteriscos e nesse formato, reproduz o modo como Alencar a escreveu.

6 VALSA ENTRE MÁSCARAS E EUS: A FORMAÇÃO DE FERNANDO E AURÉLIA, EM *SENHORA*

*.Não vejo nada assim enlouquecida ...
Passo no mundo, meu Amor, a ler
No misterioso livro do teu ser
A mesma história tantas vezes lida ! (Fanatismo – Florbela Espanca).*

6.1 Leituras de *Senhora*

Inicia-se, neste capítulo, o fim do percurso de investigação acerca da tríade alencariana, cujos caminhos de construção foram tão tortuosos, cheios de mistérios, percalços e belezas quanto os escritos do autor cearense. Longe de esgotar ou “fechar” chaves de leitura acerca do terceiro *Perfil*, estudar *Senhora*¹⁴⁰, assim como suas obras irmãs, significa se encantar, refletir com prazer e ter prazer em tecer reflexões...

Como toda produção literária, incluindo-se as obras de José de Alencar, são possíveis diversas avaliações sobre o romance de 1875. Todas as visões, elogiosas ou não, são importantes para um processo de pesquisa, pois ampliam as percepções sobre o texto, oferecem exemplos de sua recepção e instigam a composição de outras análises. De maneira geral, pode-se dizer que, junto à crítica especializada, *Senhora* goza de um prestígio maior que *Diva* e igual (ou mesmo superior) à *Lucíola*, embora haja estudiosos que apontem possíveis falhas.

Na *Polêmica* aludida nos capítulos anteriores, Joaquim Nabuco, posicionando-se a respeito de *Senhora*, pautado por uma busca por elementos de “realidade” e “fotografia” de determinados aspectos morais e sociais e, aparentemente, sem ponderar acerca do trabalho produtivo de linguagem, presente no texto, considera:

[...] nesse romance mais do que em outro qualquer, o escritor desperdiçou o seu talento [...], tudo, absolutamente tudo, é falso, contrário à realidade das cousas, pobre em fantasia [...] *Senhora* tem a mesma cor local que *O Gaúcho* e *Iracema*; tudo está fora do seu verdadeiro meio, nada existiu (NABUCO, 1978, p. 184).

¹⁴⁰ A narrativa de *Senhora* se ocupa de Aurélia Camargo e Fernando Seixas: ela, uma moça simples, ele, educado, igualmente pobre, mas gasta os poucos recursos da família para brilhar em sociedade. O casal se apaixona e noiva, entretanto, Seixas rompe o compromisso em nome de um dote maior, oferecido pelo pai de Adelaide Amaral. O tempo passa, Aurélia recebe uma herança numerosa e decide comprar o marido para, expondo-lhe o erro, regenerá-lo. Nos três casos, no processo de desvendar as figuras masculinas, as mulheres também se revelam e amadurecem. É válido ressaltar que nos livros escolares, como o citado no capítulo sobre *Lucíola*, *Senhora* é elogiado como sendo um dos melhores exemplares da obra de José de Alencar.

Por sua vez, Raimundo Antonio da Rocha Lima, em texto de 1878, procurando “analisar” a relação entre o comportamento de Fernando e a as mazelas sociais do meio ao qual a personagem pertence, afirma:

[...] [Aurélia] [...] é apenas uma mulher excêntrica, lançada ao mundo para a regeneração das almas, embotadas nas conveniências torpes de uma sociedade, fácil em desculpas e pouco atenta à imoralidade de suas transações...
 [...] Aurélia só tem o sainete da extravagância, que muita vez ofusca o heroísmo de sua missão (LIMA, 1979, p. 257-259).

Além das observações dos estudiosos acima, próprias a um tempo e a instrumentais analíticos específicos, há a indicação de outros impasses no último *Perfil de Mulher*, como por exemplo (para citar apenas alguns), a presença da “política do favor” e da discrepância composicional existente entre os protagonistas e as personagens secundárias (SCHWARZ, 2000, p. 40); certo “estouvamento sentimental” (LEITE, 1979, p. 265); “infantilismo” nas construções do texto (BOSI, 2006, p.140), ou mesmo as “concessões ao gosto romântico [...] que prejudicaram um estudo que se mostrava promissor, pela feição que começava a assumir de desmascaramento social e de sua capacidade de degradação” (GARBUGLIO, 1979, p. 273).

Contudo, apesar dos problemas existentes, dos quais quaisquer produções literárias não estão isentas, a importância e o apuro artístico do escrito alencariano não são questionados. Bastante distanciadas das leituras de Nabuco e Lima, contemporâneos de Alencar, são outras, já produzidas no século XX, que sinalizam as qualidades técnicas de *Senhora*.

No texto introdutório ao último *Perfil*, presente na *Obra Completa* de José de Alencar, Lúcia Miguel Pereira (1959, p. 947) investiga a presença e a dinâmica das profissões nos escritos romanescos do autor romântico, apontando que “onde melhor se delineia a estrutura da “sociedade” de José de Alencar, é em *Senhora*... [...]. [Para o meio social] [...] do Segundo Reinado, a única tábua de valores era a riqueza, [...] a esta não conduziam facilmente os diplomas de doutor”.

Para João Luiz Lafetá (2004, p. 13), no texto *As imagens do Desejo*, uma das qualidades do romance de 1875 reside na construção habilidosa de imagens simbólicas e significativas. Segundo o crítico:

As imagens de *Senhora*, metáforas do luxo e do desejo, recobrem o som degradante do dinheiro que vai ao mercado e tudo compra...
 Longe de qualquer realismo, sua narrativa projeta o sonho de uma outra sociedade, utopia mítica, “iluminada por uma aurora de amor”. Dessa forma, soluciona e

mascara o real; como Pigmalião (ou como Aurélia, tanto faz) compõe com a força do estilo a imagem do seu ideal.

Analisando a aproximação entre os *Perfis* alencarianos e obras da literatura francesa, Pinto (1999, p. 249, grifo da autora) defende que “*Senhora* marca a tensão máxima da palavra que se quer brasileira e a pressão não só da cultura estrangeira como também de todo um sistema político, econômico, social, a que seria difícil, muito difícil, escapar”.

No texto *Os três Alencares*, Candido (1981, p. 225) é elogioso ao destacar “o senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns dos seus perfis de homem e de mulher, [que] [...] se defrontam num plano de igualdade, [com] [...] amadurecimento interior”. Em *Literatura e Sociedade*, ao apontar a mimetização de elementos e questões sociais na ossatura textual, o mesmo autor sinaliza que

Se [...] atentarmos para a composição de *Senhora*, veremos que repousa numa espécie de longa e complicada transação, — com cenas de avanço e recuo, diálogos construídos como pressões e concessões, um enredo latente de manobras secretas [...]. A heroína, endurecida no desejo de vingança, possibilitada pela posse do dinheiro, inteiriça a alma como se fosse agente duma operação de esmagamento do outro por meio do capital, que o reduz a coisa possuída. E as próprias imagens do estilo manifestam a mineralização da personalidade, tocada pela desumanização capitalista, até que a dialética romântica do amor recupere a sua normalidade convencional. No conjunto, como no pormenor de cada parte, os mesmos princípios estruturais enfermam a matéria (CANDIDO, 1985, p. 16).

Através do seu texto sobre o poder do olhar, a construção do feminino enigmático e as diversas possibilidades de leitura acerca da tessitura narrativa do derradeiro *Perfil*, Pontieri (1998, p. 14) se propõe a “rastrear os artificios”, do “feitiço-romance que é *Senhora*”:

Daí a importância atribuída ao gesto do olhar. Instrumento e mediação, por excelência, do vínculo entre a mensagem ficcional impressa e seu destinatário, o olho que se lança sobre o texto dá-lhe nova vida, ao revelar pela interpretação mais uma de suas inúmeras facetas (PONTIERI, 1998, p. 14).

A exemplificação de algumas das leituras de *Senhora* demonstra que as nuances composicionais do *Perfil* permitem inúmeras interpretações que não se esgotarão enquanto existirem investigadores argutos e empenhados, uma vez que o trabalho produtivo de e com a linguagem é de tal maneira sofisticado que a cada nova tentativa de apreensão surgem novos sentidos, complementares ou não aos anteriormente propostos, mas, sem dúvida, instigadores e apaixonantes. A análise que se segue é apenas mais uma que se propõe a evidenciar a grandeza da narrativa que, sem se pretender perfeita ou isenta de possíveis incorreções, tenta desnudar os mistérios da “estrela” do “céu fluminense”, outra esfinge que seduz por não se deixar conhecer por completo.

6.2 Alicerces da escrita: O teatro de Alencar e *Senhora*

É pertinente tecer aqui, uma observação. Assim como ocorre em *Lucíola* e, de maneira indireta, em *Diva*, pelas ações e falas, de certo modo, “performáticas” de Emília, *Senhora* também estabelece pontos de contato com a produção teatral alencariana, mais especificamente com as peças: *O crédito* (1857), *As Asas de um Anjo* (1858) e *O que é o casamento?* (1868), de modo que não parece incorreto encontrar, em diversas cenas do romance, traços de uma atmosfera própria ao universo dramático.

Como um sumário dos acontecimentos de *As asas de um Anjo* já foi mencionado no capítulo III, detenhamo-nos nas outras duas peças. A ação de *O crédito* se desenvolve a partir dos desencontros amorosos entre os pares Cristina/Hipólito, Julieta/ Rodrigo: a união do primeiro casal é interdita por um compromisso no qual o interesse comercial do noivo, Oliveira, supera o afeto. Por sua vez, no segundo caso, a jovem Julieta ama Rodrigo em segredo, mas não tem certeza sobre a reciprocidade da inclinação. A personagem Macedo personifica o poder imperioso do interesse sobre as relações afetivas; constituindo-se o responsável pelas principais maquinações que visam a concretização de consórcios por interesse. É através dele que tal prática é denunciada, sendo criticada pelos demais participantes da trama: “MACEDO: Eis onde está o seu erro, D. Julieta. O amor não é compatível com as operações mercantis, mas pode ser um elemento delas” (ALENCAR, 1959u, p. 104).

O que é o casamento? problematiza a constituição e o valor dessa instituição: Miranda, constituiu família através de uma união estável, pacífica e amorosa com sua esposa Isabel, contudo, graças a um mal-entendido, ela é flagrada no fim de um momento de suposto adultério, o que acarreta um distanciamento afetivo do casal, que transforma a convivência comum em um expediente de mera convenção social; na realidade, a mulher é íntegra, recusando as investidas do cortejador e lhe ocultando a identidade por se tratar de Henrique, sobrinho de seu marido. Os ânimos se apaziguam quando Henrique, agora casado com Clarinha, desperta para o amor verdadeiro (e conjugal), e Miranda tem ciência da verdade dos fatos.

Um ponto possível de relação entre *As asas de um anjo* e *Senhora* se dá por semelhanças na composição das protagonistas, Carolina e Aurélia. Nos dois casos, o expectador/leitor tem acesso à entrada de uma personagem em situações de mascaramento. Tanto Carolina como Aurélia são imersas nelas através de um tipo de leitura interpretativa do amor: na primeira, um sentimento falseado pela promessa de luxo e riqueza, e na segunda,

uma inclinação ferida pela decepção; a perspectiva da idealização as toca, de sua quebra, no caso de Carolina, ou de sua tentativa de resgate, a busca de Aurélia pelo primeiro Seixas. É através da atitude idealizatória que as personagens adentrarão o ambiente de espetáculo:

CAROLINA – Não vivo não, Helena: Sabes que me prometeram uma existência brilhante, e me fizeram entrever a felicidade que eu sonhava no meio do luxo, das festas e da riqueza! A ilusão se desvaneceu bem depressa.

[...]Cuidas que foi para me esconderes dentro de uma casa, para olhar de longe o mundo sem poder gozá-lo que abandonei meus pais? Que sou eu hoje? Não tenho nem as minhas esperanças de moça, que já murcharam, nem a liberdade que sonhei. (ALENCAR, 1959c, p. 194-195).

[...] E a mim não me tortura esse luxo que me cerca? Há cilício de clina que se compare a estes cilícios de tule e seda que eu sou obrigada a trazer sobre as carnes, e que me estão rebaixando a todo o instante, porque me lembra, que aos olhos deste mundo, eu, a minha pessoa, a minha alma, vale menos do que esses trapos?

[...] Assim o *mundo* achará em mim a sua criatura; a mulher que festeja e enche de adorações. Eu serei para ele o que ele me fez (ALENCAR, 1959ff, p. 1105, 1112, grifo nosso).

Contudo, essa imersão, num expediente distinto do genuíno (isto é, inteiriço, não-maculado), só é possível porque as duas personagens femininas têm um potencial sedutor, dominador e artístico latente, desenvolvido ao longo de sua experiência no ambiente de espetáculo.

Entre *Senhora e O crédito* há em comum a questão do rebaixamento do ser, frente ao entorpecimento moral produzido pelo dinheiro, ironizado por vias da comicidade. Como em Aurélia e Seixas ela é passageira, pois ambos buscam a (auto)regeneração, a maior incidência cairá sobre uma personagem secundária, cômica e altamente teatral, de tal sorte que dialoga literal e explicitamente com o seu correspondente “cênico”:

MACEDO – E *o que é a vida senão um jogo?* Que fazemos nós neste mundo? Levamos todo o tempo a baralhar as cartas e a jogar com a fortuna; às vezes ganhamos a parada e ficamos ricos; outras perdemos e fazemos bancarrota. *O casamento é um jogo* em que o homem *aposta a sua liberdade contra um dote*; o amor é um jogo em que o homem aposta seu tempo contra algumas horas de prazer (ALENCAR, 1959u, p. 150).

[LEMOS] – Queria que me dissessem os senhores moralistas, *o que é esta vida senão uma quitanda?* Desde que nasce um pobre-diabo até que o leva a breca não faz outra coisa senão comprar e vender? Para nascer é preciso dinheiro, e para morrer ainda mais dinheiro. Os ricos alugam seus capitais; *os pobres alugam-se a si*, enquanto não se vendem de uma vez, salvo o direito do estelionato (ALENCAR, 1959ff, p. 995, grifo nosso).

As duas figuras submetem as relações interpessoais e as uniões delas resultantes ao império do dinheiro. Em Macedo, o viés cômico se torna patente pela reiteração exagerada do fator financeiro nas falas, fazendo com que, provavelmente, o público, não encontre nele uma identificação positiva e, afastado dele, ria, julgando-se contrário às posições transmitidas pela personagem. Atente-se para o fato de que o insucesso dos planos do capitalista, apesar de

todas as maquinações para unir um casal incompatível, também reforça o caráter risível desse indivíduo. No caso de Manuel Lemos, tutor de Aurélia, tratando-se de um componente secundário da ação¹⁴¹, os operadores de humor, recaem sobre a descrição deste:

Era o senhor Lemos um velho de pequena estatura, não muito gordo, mas rolho e bojudo como um vaso chinês. Apesar de seu corpo rechonchudo tinha certa vivacidade buliçosa e saltitante que lhe dava petulâncias de rapaz, e casava perfeitamente com os olhinhos de azogue.

Logo à primeira apresentação reconhecia-se o tipo desses folgazões que trazem sempre um provimento de boas risadas com que se festejam a si mesmos (ALENCAR, 1959ff, p. 966.).

Segundo Aristóteles, Horácio e Longino (1997, p. 23-24), caberia à comédia apresentar ao público a “[...] imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A deformidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor, nem destruição”. Ambas as personagens são, dentro desse prisma, cômicas, pois pregam e praticam ações condenáveis e cabíveis a uma crítica: Macedo é uma personagem teatral em sua essência, dialogando com este, Lemos se apresenta ridiculamente teatralizado, tão reificado quanto a reificação que pratica, ou seja, é uma figura tecida semelhantemente a uma coisa e quer fazer dos outros simples objetos. Assim, ambas as personagens são risíveis também por considerarem natural o seu procedimento, sobre esse deslize é possível ironizar, e, seguindo a proposta conservadora e, até certo ponto, moralizante de Alencar, refletir acerca de valores:

O cômico é aquela face do indivíduo pela qual ele se parece com uma simples coisa, aquele aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez [...] o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. [...] Ele exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que pede correção imediata. O riso é este corretivo. (BERGSON, 1993, p. 69).

Desta forma, percebe-se que a comicidade inerente a Lemos pode encontrar ecos na produção teatral alencariana, o modo relativizante de enxergar seu meio é sinalizado pela suas falas (que retomam fortemente a temática de *O crédito*) e pela sua descrição, relacionada a objetos e traços físicos pouco elegantes, ridículos. Essa configuração, apresentada pelo narrador, é decisiva para a narrativa, podendo influenciar o leitor, no seu olhar sobre o texto.

É possível também encontrar correspondências entre *O que é o casamento?* e *Senhora*, na medida em que as duas manifestações põem num mesmo plano o casamento, as relações humanas e o mascaramento social inserido no espaço privado do lar. A suposta visualização de uma cena de adultério implica o rompimento da íntima relação entre a projeção, a imagem

¹⁴¹ O termo secundário não significa pouco importante, mas quer dizer apenas que o foco de ação da narrativa se concentra com maior intensidade sobre Aurélia e Seixas.

que o ser amante faz do amado e a figura deturpada deste, que por hora se manifesta. Na comédia, Miranda funciona como algoz e dominador, reiterando continuamente o caráter de simulacro a que o casal se submeteu, situação mantida por uma relação prioritariamente comercial, que tem uma evolução, do preço ao resgate, indicada, nas falas que seguem, pela supressão do verbo *casar-se*, enquanto símbolo de união afetiva do casal:

MIRANDA – Senhora! Nessa carteira encontrará toda a sua legítima.
 ISABEL – Não entendo! Que significa isto?
 MIRANDA – Quando nos... Quando seu pai me entregou, ela estava em apólices e prédios. Foi necessário vender tudo, vender pelo seu justo preço. Por isso esperei quase um ano!... Só agora acabo de recebê-la. Deus sabe quantos amargores me custou cada dia que demorei esta restituição.
 ISABEL – Senhor! Esta riqueza lhe pertence e à nossa filha! Eu não a quero, não a aceito!
 MIRANDA – É verdade que uma lei me daria o direito a metade dela, se ainda fosse seu marido. Não o sou!... Esta riqueza é sua, unicamente sua. Pode dispor dela como entender: está em vales ao portador. Para *minha* filha e para mim basta o meu trabalho.
 ISABEL – Mas, Senhor! Quer isto dizer... que me despede?
 MIRANDA – Não lhe merecia semelhante suposição! Isso quer dizer que não é minha intenção condená-la a sofrer-me. Nesta casa sabe que é Senhora; todos lhe obedecem. Como Senhora viverá nela enquanto for de sua vontade; como Senhora a deixará quando lhe aprouver.
 ISABEL – Senhora, é verdade!... E antes me queria escrava, do que sofrer o luxo desse generoso desprezo que me cerca de tantos cuidados... E eu não o mereço não, Senhor!
 MIRANDA – Não falemos do passado. (*Apontando para a carteira*) Acabo de resgatá-lo. (ALENCAR, 1959y, p. 330, grifo do autor).

Perceba-se que a marca suprema do distanciamento aparece textualmente por meio do pronome pessoal substantivado *Senhora*, grafado com maiúscula, constante apenas a partir do segundo ato, demonstrando que, neste caso mais uma vez, a organização linguística e espaço-temporal influi na caracterização das personagens¹⁴². O emprego desse termo, quando relacionado a uma figura feminina complexa, torna-se ambíguo: será senhora, por um retorno ao ideal trovadoresco da mulher inacessível, agora mais interdita, por uma infidelidade, mas apesar disso, ainda amada? Ou aponta para uma irônica distância do homem em relação a um indivíduo repentinamente desconhecido, que escapa à esfera de sua dominação? Essas duas vertentes de raciocínio se encontram em *O que é o casamento?*, pois, para Miranda, a figura da Isabel íntegra e amada foi desfeita, o que o obriga a dirigir-se à essa cópia imperfeita de modo frio, indireto e impessoal, ao mesmo tempo em que esse tratamento recorda a inacessibilidade do antigo amor, que julga perdido; o julgamento dos fatos faz dessa personagem masculina a vítima e o algoz de si mesma. Segue como exemplo uma cena que

¹⁴² No primeiro ato da peça, até o momento da suposta traição, há uma grande valorização dos pontos positivos do casamento. No segundo, a situação se inverte e a negatividade é vista através das próprias ações das personagens.

em muito se assemelha a um diálogo, entre Seixas e Aurélia, no último capítulo de *Senhora*, transcrito, abaixo, após as falas de Miranda e Isabel:

ISABEL – Mandou-me chamar, Senhor?

MIRANDA – Disse-lhe há pouco que mais tarde lhe comunicaria minha resolução...

Já a tomei: é necessário que nos separemos, Senhora.

ISABEL – Para que, Senhor? Essa separação não tardará muito. Eu lhe prometo que breve, mais breve do que pensa, ficará livre de mim.

MIRANDA – Já confessei que a tenho feito sofrer muito. Perdoe-me esta vez que é a última que lhe falo!... Com a tranqüilidade e o sossego que trará a nossa separação, há de restabelecer-se. O que a estava matando era esse suplício de todas as horas, esse martírio causado pela presença constante de uma pessoa odiada (ALENCAR, 1959y, p. 359).

– [...] A quantia que me faltava há onze meses, na noite de seu casamento, eu a possuo finalmente. Tenho-a comigo; trago-a aqui nesta carteira, e com ela venho negociar o meu resgate.

Essas palavras romperam dos lábios de Seixas com uma impetuosidade, que ele dificilmente pôde conter. Como se elas desoprimissem o peito de um peso grande, respirou vivamente, apertando com um movimento sôfrego a carteira que tirara do bolso (ALENCAR, 1959ff, p. 1203-1204).

No terceiro *Perfil de Mulher* alencariano, parte da problemática exposta na comédia é retomada e potencializada. A relação entre distância e poder, que implica necessariamente posturas de teatralização é resgatada e reforçada, desde o título, mas com diferenças que intensificam a complexidade das questões: as personagens traçam seus caminhos segundo decisões próprias e não por equívocos –“venho *negociar* o meu resgate” –, o ato de propor ou aceitar um negócio supõe uma decisão racional. Além disso, há uma grande subversão quanto aos papéis de controle: não é mais um homem, equilibrado, de concepções fixadas e sensatas sobre o casamento, e sim, uma mulher, não submissa e abnegada, mas firme e resoluta, que dita as regras. Note-se que a decisão de Seixas o livra de um processo de opressão e sofrimento que atinge o estágio fisco, chegando a lhe descomprimir o peito, movimento geralmente associado ao sofrimento feminino, segundo a ótica romântica contemporânea à obra. A voz da mulher, portanto, que normalmente seria silenciada –, como ocorre na peça por meio da resignada passividade de Isabel, – ganha um peso significativo e capital dentro de *Senhora*. Sem a subversão dos papéis de autoridade, a narrativa perderia parte de seu sentido, já que esta troca promove reflexão sobre erros e amadurecimento das personagens.

Tanto Aurélia quanto Miranda se tornam vítimas do seu próprio jogo vingativo. Ambos necessitarão da peripécia e do reconhecimento para encontrarem uma solução pacificadora, a “verdade” (comprovada ou criada) dos fatos. O termo peripécia obedece à definição de Aristóteles, Horácio e Longino (1997, p. 30) como sendo “uma reviravolta nas ações em sentido contrário [...] segundo a verossimilhança ou necessidade”, assim como o

reconhecimento, compreendido como “a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou para a desdita”.

Todavia, no que tange ao romance esses processos dependem não só da desenvoltura da ação – como a movimentação da comédia sugere¹⁴³ –, mas sobretudo, da *decisão* dos protagonistas em tomar atitudes e (re)conhecer o ser amado e, extensivamente, a si mesmos. Por se encontrarem envolvidos em laços afetivos e interpessoais complexos, as personagens só passam por esses movimentos quando adquirem a consciência de que

[...] através do amor é possível identificar direta e imediatamente a pessoa real, ainda que esteja sufocada pela vida social [...]. O autoconhecimento se dá, portanto, através da interação com o outro, e é um processo difícil pois depende do amor espiritual enquanto o corpo parece dotado de autonomia e ser atraído por outros corpos (LEITE, 2000, p. 159).

Esta breve explanação acerca do contato entre o romance de 1875 e as peças teatrais alencarianas reforça o que já se procurou evidenciar neste trabalho: a capacidade que o autor possuía de aproveitar e interligar criticamente diversos textos, revisando e/ou aprofundando questões, o que forma o leitor no sentido de lhe proporcionar, através da leitura, o contato com inúmeros escritos. Feitas as devidas considerações, segue-se a análise de *Senhora*.

6.3 Rumo à narrativa: Abre-se *Senhora*

Eis o prólogo do derradeiro *Perfil*:

Ao leitor

Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente o atribuem.

A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores desse drama curioso.

O suposto autor não passa rigorosamente de editor. É certo que tomando a si o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário, de algum modo apropria-se não a obra, mas o livro.

Em todo o caso, encontram-se muitas vezes, nestas páginas, exuberâncias de linguagem e afoitezas de imaginação, a que já não se lança a pena sóbria e refletida do escritor sem ilusões e sem entusiasmos.

Tive tentações de apagar alguns desses quadros mais plásticos ou pelo menos de sombrear as tintas vivas e cintilantes.

Mas devia eu sacrificar a alguns cabelos grisalhos esses caprichos artísticos de estilo, que talvez sejam para os finos cultores da estética o mais delicado matiz do livro?

¹⁴³ Miranda desfaz o mal-entendido quando, acidentalmente, ouve uma conversa entre Isabel e seu sobrinho Henrique, o suposto amante da mulher. Assim, o acaso ou a ironia do destino, semeia o problema e traz a solução. Em *Senhora* o percurso é distinto: Seixas decide procurar meios de pagar o valor do dote, só depois disso, as coincidências narrativas – a compra de títulos e o recebimento do valor de antigas dívidas – contribuem para a consecução do projeto.

E será unicamente fantasia de colorista e adorno de forma, o relevo daquelas cenas, ou antes de tudo serve de contraste ao fino quilate de um caráter?
 Há efetivamente um heroísmo de virtude na altivez dessa mulher, que resiste a todas as seduções, aos impulsos da própria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos.
 José de Alencar. (ALENCAR, 1959ff, p. 951).

Se os prefácios de *Lucíola* e *Diva* se dirigiam, respectivamente *Ao Autor* (Paulo) e *À G. M.*, às instâncias produtora e “editora” de um texto literário, apontando possíveis recepções e leituras, aqui há uma diferença evolutivo-significativa em relação aos anteriores: o escrito parece exclusivamente dirigido aos *leitores*, como uma espécie de revelação do processo de composição da obra que está por vir e que precisará, como nos casos anteriores, que o legente, sequioso por descobertas, expanda-lhe os sentidos, a fim de contribuir para que a obra se torne perene e duradoura.

O tom de iniciação, intimidade, confissão e subjetividade, predominantes dos materiais introdutórios precedentes, escritos em primeira pessoa, dá lugar à ficcionalização da presença de um autor proficiente, maduro e experimentado o suficiente para “ensinar”, esclarecer os leitores – de maneira mais direta, objetiva e pontual, – que a obra é resultado de um trabalho produtivo de e com a linguagem, tanto que não é uma personagem editora, reelaboradora (G.M) ou narradora (Paulo/ Augusto) que fala, mas o simulacro de um *escritor real*: no momento em que a figura de Alencar se põe num mesmo plano de um expediente artístico-literário, passa a também ser linguagem, construção, ainda que haja uma referência que aponte para a exterioridade.

A temática (o motivo do livro) é apresentada, ao lado dos *Perfis* que o antecedem (*Lucíola* e *Diva*) como não pertencentes à exclusiva e estrita autoria do “escritor”. Aqui, já se percebe a distinção entre a fonte e o objeto submetido a um processo de aprimoramento linguístico, a “narração”, teria sido transmitida *oralmente* por uma terceira pessoa. Nesse sentido, o “escritor-personagem” se apresenta tal qual ouvinte e observador visto que colhe a experiência oral de “pessoa que recebeu diretamente” a confiança das “ações”, aprendendo com ela e, acima de tudo, apreendendo, artisticamente, algo dela.

A proposital e oportuna ignorância das circunstâncias “factuais” (e da subjetividade nelas envolvidas), traço este ausente nos escritos de G.M, Paulo e Augusto, lhe dá a liberdade de, usando os matizes da história recebida, “editá-la”, segundo os padrões que julga convenientes à artísticas textual e, indo mais além, discutir com propriedade sobre ela, sem mediações ou a “presença” de outrem, a não ser os leitores. Perceba-se que as imagens e os expedientes utilizados nos dois primeiros prólogos, para evidenciar a ambiguidade de Lúcia e Emília, ou mesmo a dor e estupefação de Augusto, dão lugar à predominância de construções

explicativas quanto à composição e as possíveis críticas ao texto, para, depois de desnudar os meandros da escrita, apresentar uma personagem tão ambígua e sedutora quanto o próprio ato de compor: ressalta-se o “fino quilate de um caráter” de certa mulher ativa com uma pergunta dirigida a quem lê, uma busca por complemento, não o estabelecer de conceitos fechados.

A figura feminina do prólogo aparece como *Lucíola*, não pela profusão de imagens – do “lampiro noturno”, da “pureza”, das “estátuas e quadros de mitologia” e da “musa cristã” – mas pela aglutinação de todas elas, e dos valores que contêm, na poderosa referência uma virtude forte, avassaladora, mas ambígua, capaz de todas as artimanhas e sacrifícios para alcançar o seu ideal; apta a se submeter ao aprendizado de não ceder ao mundo ou a si mesma em nome de um objetivo consistente, escolhido, consciente, grande e encantado, por ainda não ser conhecido pelo leitor.

A mulher não nomeada também se esconde, como a misteriosa figura do prefácio de *Diva*, sendo sugerida não pelo que é ou como efeito encantador (e encantatório) sobre um “escritor”, mas por sua força e poder de pensamento e ação, o “heroísmo de virtude”. Logo, traz de suas “irmãs” um maior potencial de sedução e ambiguidade.

No terceiro prólogo, desfaz-se a força da pseudo-separação segura entre real e ficcional, entra em cena o fictício, o mimético, os andaimes de construção se deixam ver – “o escritor”, antes ouvinte, passa a “editor”, – o artífice maturado, “sóbrio”, “escritor sem ilusões nem entusiasmos”, mas com suficientes “cabelos grisalhos” –, que, tendo buscado seu objeto, sendo *conhecedor* deste, e de certas habilidades artísticas, passa a lhe dar forma: a simples história se torna um “*drama* curioso”, cujos confidentes são *atores*.

O fictício se faz através de dois processos: a seleção e combinação de elementos¹⁴⁴. Que interessante escolha de termos traz à tona a tematização da história! Os substantivos *ator* e *drama* remetem a duas conotações possíveis: uma afetivo-emocional e outra teatral. Afetivo-emocional porque, numa primeira leitura, mais simples e comum, *drama* remete a um “acontecimento terrível, sinistro” (FERREIRA, 2004 p. 183) que pode vir a ser vivenciado por um indivíduo passivo, ou provocado por um “Agente do ato” (FERREIRA, 2004, p. 51), um *ator*. A conotação teatral é óbvia, pois os termos apontam para o espetáculo e seu principal componente.

¹⁴⁴ Sobre a seleção, Iser (2002, p. 388, grifo do autor) declara: “Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma de tematização do mundo [...]. Como esta forma não está dada de antemão pelo mundo [...], para que se imponha é preciso que nele seja implantado. Implantar não significa imitar as estruturas de organização previamente encontráveis, mas sim decompor. Daí resulta a *seleção*, necessária a cada texto ficcional dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sócio-cultural ou mesmo literária [...]. A seleção retira-os desta identificação e os converte em objeto de percepção”.

A combinação de ambas, vista enquanto “ato de fingir por [...] ser transgressão de limites” (ISER, 2002, p. 391), confere complexidade à tessitura narrativa, retirando-lhe de uma conotação simplificada e simplificadora, pois começa a apontar para a atmosfera de espetáculo, simultaneamente imbricada na história – já que atores vivem seu drama, um conjunto de lances que os pune, mas que foi construído por eles próprios –; e na forma de contá-la, através da revelação da ficcionalidade do texto. Assim, os “quadros plásticos” e as “tintas vivas e cintilantes” irão além do mero embelezamento estético, revelando os jogos de enganos das personagens e da narrativa, além da aprendizagem pela qual os protagonistas passarão até alcançarem o amadurecimento emocional e afetivo pleno, a Formação Especular.

O “autor” corrige a *forma*, dando-lhe caráter literário, e fazendo sua *obra*, o trabalho mimético, a linguagem lapidada, (re)escrita, transformada, e não a mera narrativa oral, provavelmente imperfeita, lacunar. O discurso, pretensamente verdadeiro, passa a ser, em dois planos de análise, simulado:

[...] o sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim o sinal de ficção não designa nem mais a ficção, mas sim o contrato entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como “discurso encenado” (ISER, 2002, p. 397).

A experiência totalizante, “sóbria e refletida” do escritor, esbarra na incapacidade da apreensão de uma totalidade, do estabelecimento de uma rigidez formal, sem “ilusões” ou “entusiasmos”. O caráter encenado extrapola a trama e alcança a urdidura, conferindo complexidade a ambas as instâncias e impedindo a sua inserção num esquema linear.

Em outras palavras, a anulação das “exuberâncias de linguagem” e das “afoitezas de imaginação” prejudicaria a estética do romance. Logo, a ausência de uma “fôrma” fechada, inoperante diante da profundidade da narrativa e da narração, faz com que o narrador revele os contornos de sua forma, plástica, moldável, viva, ilusória e cênica. Logo, tem-se acesso ao *modus operandi* romanesco e este é fundado essencialmente sob alicerces dramáticos, já que nesse discurso predomina o caráter artístico, produtivo, racional, que não é estático, podendo vir a suscitar interpretações e questionamentos variáveis:

[...] a encenação – sua produção como sua recepção – nunca é dada “com as chaves”, [...] é preciso construir a hipótese muitas vezes frágil de uma certa *vetorização*, ou seja, de um tensionamento de signos ou momentos de espetáculo e de um percurso de sentido que os une e torna sua dinâmica pertinente (PAVIS, 2010, p.13).

Desse modo, o escritor-personagem, que construiu o “teatral” nos planos da história e da composição, deixa a comprovação desse aspecto a cargo dos leitores, vide as interrogações: cabe a eles tentar descobrir se os “adornos de forma” são meras “fantasias” ou multidimensionalidade, do ser e do trabalho mimético. A união entre o espetáculo das relações e das palavras que seduzem, por revelar sem tudo dizer, é proporcional à profundidade artística de sua protagonista, que mesmo antes de ser nomeada já tem sua personalidade forte e dominadora, parcialmente revelada: o *quilate* de seu caráter é *fino*¹⁴⁵, distinto, já que há um “heroísmo de virtude” em sua “altivez”, mas também apresenta traços de fragilidade e duplicidade, esta, profundamente racional, pois essa mesma mulher resiste às seduções externas a ela dirigidas, aos próprios impulsos a até mesmo a manifestação física de seus sentidos. É, pois, dúbia e multifacetada, como a narrativa, que apresenta várias camadas.

Portanto, o exame atento de *Ao leitor*, demonstra que além de estratégia de convencimento, angariação de simpatia, verossimilhança ou ilusão de veracidade, revela-se uma oportunidade de formação dos receptores quanto à complexidade que envolve a produção de literatura e aos bastidores da escritura de um texto, cuja solidez e beleza vão além dos encantos provocados. Nos dois primeiros prefácios esta possibilidade estava presente; neste, há uma evidência mais visivelmente ampla e direta da produção artístico-racional dos fatos narrados. Assim, se em *Senhora*, Fernando e Aurélia se formam, os leitores, imaginários e reais, também podem fazê-lo, ao perceberem, sob o “teatro” das relações, o espetáculo da escrita de um romance que supera rótulos rasos e possíveis barreiras espaço-temporais.

6.4 Da Máscara ao *Eu*: A formação de Fernando

Nos *Perfis* anteriores à *Senhora*, a figura do protagonista masculino aparece de início, a narrar a influência das mulheres-esfinge sobre sua vida, história, percepções e sentimentos; contudo, no romance de 1875, a mulher é mostrada em primeiro lugar, não simplesmente apresentada “segundo os olhos do homem” por ela amado, mas enquanto ser autônomo e poderoso que produz efeitos, sentidos que seduzem, “prendem” o ser desejado e os leitores em sua teia significativa.

Assim, dada a mobilidade do foco narrativo em terceira pessoa, que pode aprofundar nuances de trama e personagens, mostrar ou esconder dados, não conheceremos Aurélia via

¹⁴⁵ Ferreira (2004, p. 237, 422) define o termo *quilate* como “Teor de ouro de uma liga metálica, expresso em 24 avos da massa da liga” ou ainda como uma metáfora para “Grau de excelência, valor, superioridade, perfeição”. Conceitua o vocábulo *fino* da seguinte forma: “Suave, delicado, aprazível”; “Que é de boa qualidade; precioso, excelente”, ou ainda, “Sagaz, ladino, astuto”. Perceba-se que todas as acepções estão presentes na personalidade de Aurélia, complementando-se mutuamente.

Seixas – como ocorreu com Paulo/ Lúcia e Augusto/ Emília –, mas uma mulher ainda mais autônoma, encantadora e multifacetada e, ao lado dela, quais as artimanhas de mistério, encantamento e força que fizeram “o anjo casto e puro” oculto na “rainha dos salões” (ALENCAR, 1959ff, p. 953-954) atrair, envolver, questionar, lapidar e formar Fernando.

Pairando “absoluto” e onisciente sobre a narrativa, o narrador em terceira pessoa tem condições de construir e desfazer situações conforme seja conveniente ao “teatro” da escrita; pode, além disso, apresentar as personagens com uma profundidade psicológica mais acentuada do que a do olhar subjetivo da voz que narra o que não conhece por completo, comunicando somente através do que vê, sente e percebe a partir de si mesmo.

Conhece-se, pois, Aurélia antes de Seixas com todos os encantos e aparentes contradições que atingirão a personagem masculina; o poder e o controle da protagonista são evidenciados de modo a deixar o texto ainda mais misterioso do que os *Perfis* anteriores, em que os homens (re)viam e mostravam a mulher segundo o seu ponto de vista. Apesar disso, neste capítulo, a formação do jovem protagonista será analisada primeiro, não por preferência, mas por uma questão de organização metodológica, de paralelismo, já que, nas divisões anteriores, por narrarem, as vozes de Paulo e Augusto aparecem inicialmente. Feita tal observação, sigamos com o estudo.

É interessante apontar que, se observarmos os três nomes dos protagonistas masculinos em sequência, há uma espécie de evolução, de crescimento na caracterização deles. Paulo, o “pequeno”, apresenta uma voz em processo de desenvolvimento subjetivo e autoral, reconhece-se aprendiz, sendo inserido na sociedade mascarada e efervescente no momento em que encontra Lúcia: “[...] os acontecimentos nos tomam e nos arrebatam às vezes tão rapidamente que nem deixam volver um olhar ao caminho percorrido” (ALENCAR, 1959s, p. 329). Augusto, o “excelso e venerável”, tece posicionamentos mais firmes, investigativos, de tal modo que chega a questionar seus conhecimentos, ações e motivações. Antes do contato com Emília, já está em meio social, revelando-se incomodado, instigado, dividido pela máscara que se confunde com o eu: “Eu ia de mistério em mistério. Que significava a estranha confiança de Emília?” (ALENCAR, 1959n, p. 505).

Por sua vez, Fernando significa “protetor, ousado, valente” (SCOTTINI, 1999, p. 99). Considerando-se a origem etimológica, nesta tríade, seria o amado de Aurélia mais valoroso ou desenvolvido que os demais? Não necessariamente. Se Paulo e Augusto são desconcertados continuamente por algo que ultrapassa suas percepções, aprendendo com a mulher, refazendo ou mesmo desfazendo seus saberes consagrados e confortáveis, Fernando Seixas não centra seu mundo no sentimento (como Paulo) ou no sentir ao lado de um

exercício de busca por conhecimento (como Augusto), mas nos jogos e nas trocas sociais, nem sempre profundas, ou isentas de banalidade, mas por ele enxergadas como comuns e “naturais”, um conjunto de condutas e situações distorcidas e automatizadas a que, em sua visão particular, tudo se rende, inclusive as aspirações íntimas e as disposições afetivas. Tudo valeria no teatro do interesse, a polidez e a cortesia, por exemplo, mais do que expressões de personalidade, seriam armas, trocas calculadas: “O nosso escritor ergueu-se de pronto. Compondo as abas do chambre com um gesto rápido, tomou o ar de suprema distinção, que ninguém revestia com tanta nobreza e tato” (ALENCAR, 1959ff, p. 990).

Perceba-se que, no trecho acima, a referência aos movimentos de Seixas, que é capaz de falar “com maior urbanidade” (ALENCAR, 1959ff, p. 992) evoca a precisão estudada de um “ator” controlado, que representa um papel social, postura atestada pela seleção vocabular dos verbos *compor* (criar, construir), *tomar* (apoderar-se, assumir algo) e *revestir* (aparentar, ornamentar). O narrador evidencia o caráter nobre da personagem, colocando-o no mesmo patamar dúbio do substantivo *tato* (inteligência e/ou malícia). Parece apresentativo e elogioso, mas sua familiaridade é falseada e irônica: Fernando é o “nosso escritor”. A leitura do romance demonstra que até mesmo o exercício de escrita, literária e jornalística do protagonista, é feito sob a égide do arranjo, da superficialidade, das aparências, apontadas com a perspicácia e o tom ácido que lembram a pena do Alencar que escreve os textos críticos:

Admitido à colaboração de uma das folhas diárias da Corte [...] como simples tradutor, depois como noticiário, veio [...] a ser um dos escritores mais elegantes do jornalismo fluminense. Não diremos festejado, como agora é moda, porque nesta nossa terra os cortejos e aplausos rastejam a mediocridade feliz (ALENCAR, 1959ff, p. 983).

Assim, a própria construção é fingida: mascara simplicidade e intimidade para criticar, através da personagem, todo um conjunto de valores rebaixadores. O modo de leitura de mundo e de si mesmo, adotado por Seixas, confere à caracterização dos conflitos e da formação dessa personagem uma gravidade e profundidade um pouco mais acentuada do que nos dois casos iniciais (o que não significa maior/ menor ou melhor/ pior, e sim, mais intensa). Ao enxergar com naturalidade o *eu* submetido à máscara, o desejo de harmonia do jovem é mais material, prático e utilitário do que “espiritual” e/ou elevado (como nos dois primeiros casos). Logo, Fernando foi mais afetado pela negatividade do social. É mais fútil e menos comprometido do que Paulo e Augusto:

Pensando bem, o modo por que ajustara seu casamento não era nenhuma novidade; todos os dias se estavam fazendo dessas alianças de conveniência, em termos idênticos; se não mais positivos.

Além disso a sorte, por uma feliz coincidência, fizera que desse *projeto de casamento de razão* surtisse um enlace de amor; de modo que o coração absolvía e santificava quanto se havia feito para realização de seus votos. (ALENCAR, 1959ff, p. 1015, grifo nosso).

Ora, lembremos que Paulo anseia chegar a ser homem de família, responsável e bem sucedido, por vias do trabalho, mas, sobretudo, da união entre almas com uma mulher amada; Augusto, por sua vez, detentor de saberes consagrados, espera alcançar um sentimento amoroso absoluto, claro, profundo e grandioso. No caso de Seixas, não é a alma que move a busca e o querer, mas a matéria. Nesse sentido, o auge supremo da satisfação da personagem seria o alcance do conforto material, a partir do qual todas as demais satisfações surgiriam, inclusive as de ordem íntima e sentimental: “Então sua família participaria não só dos gozos materiais desse viver opulento, como do brilho e prestígio de seu nome. O trato da sociedade lhes imprimiria o cunho de distinção de que precisavam para bem se apresentarem” (ALENCAR, 1959ff, p. 989).

Essa concepção o faz ter a falsa crença de domínio total das “banalidades” sociais, embotando-lhe os valores subjetivos e seu potencial de proteção, ousadia e valentia, oculto pela superficialidade das relações. É, todavia, sentimentalmente imaturo, necessita acordar a alma, formar-se. Nesse sentido, a sua relação com Aurélia e o trabalho mentor, formativo dela, será maior do que nos casos anteriores, pois terá duas vias: despertar Seixas em relação ao seu desejo de harmonia superficial e fazê-lo acordar para o anseio verdadeiro que o conduzirá à Formação Espelular: o resgate dos valores positivos adormecidos. O “problema” de Fernando parece, portanto, ser mais intenso do que o de Paulo e Augusto na medida em que estes, com erros e acertos, já perseguem algo edificante, enquanto Seixas precisa ser despertado, desautomatizado em direção a um objetivo nobre.

Antes do amadurecimento, a personagem masculina está rodeada por valores duvidosos, efêmeros; por máscaras; excesso de informação; do ter, que se sobrepõe à experiência, ao ser:

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.

Era incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança; mas professava a moral fácil e cômoda, tão cultivada atualmente em nossa sociedade.

Segundo essa doutrina, tudo é permitido em matéria de amor; e o interesse próprio tem plena liberdade, desde que transija com a lei e evite o escândalo. (ALENCAR, 1959ff, p. 1002).

No texto *Experiencia (y alteridad) en educación* (2005), Larrosa Bondía discorre acerca da importância da experiência nos processos educativos, o autor compreende que ela não é simplesmente algo que acontece, mas um expediente que por provocar uma inquietação, um estranhamento passa pelo sujeito, afetando-o, transformando-o, conferindo-lhe alteridade, capacidade de reflexão, além do despertar da paixão, através da expansão da subjetividade. Assim, segundo o autor, a experiência (LARROSA BONDÍA, 2005, p. 3):

supõe [...] uma saída de si até outra coisa, até esse *ex* [...] até esse *isso* do “isso que me passa” [me acontece]. Mas, ao mesmo tempo a experiência supõe também que algo acontece desde o acontecimento até mim, que algo vem até mim, que algo vem ou me ad/vem. Esse acontecimento, além disso, é uma aventura e, portanto, tem algo de incerteza, supõe um risco, um perigo¹⁴⁶.

Ancorado nas considerações de Walter Benjamin sobre o mesmo tema, Larrosa Bondía considera que a queda do primado da experiência se dá pela forte presença do excesso de informação, isto é, o acúmulo irrefletido de dados, “a obsessão pelo saber ([...] no sentido de ‘estar informado’), o que consegue é que nada lhe aconteça” (LARROSA BONDÍA, 2002, p. 22). Ocorre, além disso, pela escassez de tempo de apreciação reflexiva, de conhecimento, em detrimento à mera observação apressada dos fatos.

Acredita-se que tais considerações se coadunam com a discussão sobre *Senhora*, afinal, as questões presentes na obra giram em torno de personagens que, sufocadas pelo mascaramento social que tudo menospreza e submete à ideia de mercadoria, só veem seus conflitos solucionados no momento em que assumem o “perigo” de aprender a enxergar a si e ao outro com um olhar experienciador, desautomatizado, emocionalmente amadurecido, formado. O despertar de Seixas quanto aos seus erros o obriga a desejar a mudança, persegui-la, significa sair de um espaço de segurança e fazer opções anteriormente desconhecidas.¹⁴⁷

Logo, segundo este prisma, a “missão” mentora e regeneradora de Aurélia iria além da condução da personagem a uma perspectiva distinta de sua zona de conforto, mas também deve se propor ao resgate da voz, ao retorno da experiência interior, à pureza, à integridade

¹⁴⁶ “La experiencia supone por tanto una salida de si hacia otra cosa, hacia ese *ex* [...] hacia ese *eso* de “eso que me pasa”. Pero, al mismo tiempo, la experiencia supone también que algo pasa desde el acontecimiento hacia mi, que algo me viene o me ad/viene. Esse paso, además, es una aventura y por tanto, tiene algo de incertidumbre, supone un riesgo, un peligro”.

¹⁴⁷ Discutindo sobre a idealização e a conciliação amorosa do par amoroso de *Senhora*, no prefácio à edição da FTD, Ataíde (1999, p. 4) considera que “Seixas deve chegar ao ponto de Aurélia; esta deve equilibrar-se ao de Seixas. Alencar resolve o impasse pelo amor. Este será possível a partir do momento em que os seres não estiverem mais contaminados pelas impurezas. Cada um deve buscar o ponto de equilíbrio mediante o sofrimento: um é o espelho do outro”

dormentes, expedientes opostos à automatização social. Leia-se, como exemplo, o trecho abaixo:

Quando Aurélia deliberara o casamento que veio a realizar, não se inspirou em um cálculo de vingança. Sua idéia, a que afeitava e lhe sorria, era patentear a Seixas a imensidade da paixão que ele não soubera compreender, sacrificando sua liberdade e todas as esperanças para unir-se a um homem a quem não amava e nem podia amar, desnudava a seus olhos o ermo sáfaro em que lhe ficara a alma, depois da perda desse amor, que era toda sua existência. Esse casamento póstumo de um amor extinto não era senão esplêndido funeral, em face do qual Seixas devia sentir-se mesquinho e ridículo, como em face da essa o soberbo compenetra-se da miséria humana (ALENCAR, 1959ff, p. 1129).

Pela forma como a escrita do texto é apresentada pelo narrador, tem-se acesso à face racional, mentora, formadora de Aurélia, no que tange ao despertar do *eu*, da ousadia e valentia da personagem masculina. Os elementos representantes do discurso amoroso são colocados no mesmo nível de uma construção que provém do intelecto – a deliberação: o casamento é um *meio* de alcançar um *objetivo*, é submetido a exame e decisão. A personagem desenvolve uma *ideia* e sugere-se que Seixas é *aprendiz* em relação a algo que lhe falta, à experiência da subjetividade e dos sentimentos puros, na medida em que ele não “*soubera compreender*” a abrangência e força do amor da jovem.

Note-se que o processo de formação ao qual a Senhora espera submeter o amado não está livre do sofrimento, ou do perigo que pode implicar a passagem da informação à experiência. Todo esse movimento de “dor” e renascimento, da máscara ao eu, visa despertar a personagem em direção à percepção, à sensibilidade; os verbos escolhidos para sugerir a mudança não indicam inércia, comodidade, mas construção mental, experimentação: “patentear”, “desnudar”, a fim de provocar o “sentir”. As imagens construídas no trecho evocam uma tragicidade sombria: sacrifício, “ermo sáfaro” (deserto estéril); “perda”; “casamento póstumo” (vida e morte, antagônicas, mas interligadas); “amor extinto”; “esplêndido funeral”.

O resultado desse percurso de aprendizagem seria o reolhar-se em direção às imperfeições e falhas, o autoconhecimento: “Seixas devia *sentir-se mesquinho e ridículo* como em face da essa [túmulo vazio] o soberbo *compenetra-se* [convence-se profundamente] da miséria humana”. Cabe ressaltar que, em trechos como esse, o leitor pode perceber a força significativa e persuasiva da escrita alencariana, capaz de abordar com naturalidade as questões amorosas, fortemente relacionadas às personagens, inseridas na dinâmica e complexa sociedade.

Fernando é apresentado no capítulo V da primeira parte (*O preço*), mas, ao contrário dos demais perfis masculinos envolvidos em algum tipo de mobilidade – Paulo e Augusto narram, constroem impressões acerca do que veem, dirigem-se, por meio das palavras às mulheres amadas –, Seixas surge em estado de **passividade**.

Enquanto Aurélia desponta no romance através de imagens celestes, moventes, poderosas, encantatórias – “estrela, deusa, musa, ídolo” (ALENCAR, 1959ff, p. 953), o protagonista é relacionado ao terreno, no sentido mais prosaico e básico da palavra; é posto entre objetos que ora apontam para a pobreza, ora para a ostentação: “No velho sofá de palha escura, havia uma almofada de cetim azul bordada a froco e ouro. A mais suntuosa das salas do Rio de Janeiro não se arreava por certo com uma obra de tapeçaria, [...] mais delicada [...] do que essa” (ALENCAR, 1959ff, p. 977).

A contradição é compreendida como natural, não há espaço para a profundidade do pensamento, mas para ações e reações automatizadas e superficiais: “Deitara-se então de bruços no sofá, para ler mais a cômodo, e maquinalmente corria os olhos pelas rubricas dos artigos à cata de algum escândalo que lhe aguçasse a curiosidade...”. (ALENCAR, 1959ff, p. 979). Nem mesmo as referências ao seu corpo dizem respeito à estrutura portadora do eu, mas a uma espécie de vitrine a ser exibida e admirada: o pé tem “o firme arqueado da *forma aristocrática*”, os lábios trazem um “sorriso que parecia o *molde* da palavra persuasiva”. (ALENCAR, 1959ff, p. 1056, 978, grifo nosso).

O comportamento passivo se revela característica determinante de seu caráter e ações, a superação deste traço é primordial para seu processo de aprendizagem e Formação Especular. O Seixas, cuja índole é apontada como dúbia, adaptável, “poética e fidalga” (ALENCAR, 1959ff, p. 1079) tem uma educação típica de um homem de boa posição, no contexto do século XIX, ou seja, é filho de um lar estruturado e sólido, ainda que economicamente simples, possui conhecimentos tradicionais, intelectualizados, mas que são empregados de forma superficial, apenas para satisfazer às necessidades imediatas, ao papel social, ao jogo das informações, não pela elevação da alma, do pensamento crítico, da experiência.

No capítulo V, há a menção a uma bibliografia, ainda que não detalhadamente especificada, própria a um apreciador das Letras, a um *leitor*. Entretanto, ela não é posta em destaque, mas sim ao lado de utensílios caros, como a sinalizar um conjunto quaisquer de objetos sem uma função ou um valor especial. Atente-se para a seleção de adjetivos em destaque, nenhum aponta para traços grandiosos ou distintivos: “[...] na *mesquinha* banca de escrever, coberta com um pano *desbotado* e *atravancada* de rumas de livros, a maior parte

romances, apareciam sem ordem tinteiros de bronze dourado sem serventia [...] e outros objetos *de fantasia*” (ALENCAR, 1959ff, p. 977, grifo nosso).

A rede de referências que diz respeito à educação formal da personagem aponta para negligência a incompletude, a adaptação a contextos e situações que são aceitas sem questionamento:

Filho de um empregado público e órfão aos dezoito anos, Seixas foi obrigado a abandonar seus estudos na Faculdade de São Paulo pela impossibilidade em que se achou sua mãe de continuar-lhe a mesada.

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 [...] Mas Seixas era desses espíritos que preferem a trilha batida, e só impelidos por alguma forte paixão, rompem com a rotina. Ora, a carta de bacharel não tinha grande solução para sua bela inteligência mais propensa à literatura e ao jornalismo (ALENCAR, 1959ff, p. 983).

Em suma, no Fernando Seixas pouco desenvolvido emocionalmente, dado o excesso de comodidades e a ausência de verdadeiros desafios existenciais – mais profundos do que as “intensas paixões” ou a “grande sedução” –, a educação é uma espécie de moeda de troca, serve à superfície, à praticidade, ostenta, informa, mas não forma, não modifica o sujeito. No trecho abaixo, por exemplo, o peso significativo de termos como: “saberes”, “investigação”, ou “reflexão” é substituído pelo singelo e, porque não dizer, irônico, substantivo “tinturas”, sinônimo de noções elementares, rudimentos, utilizados naquele contexto pelo prazer da conquista amorosa, não da descoberta intelectual:

Seixas tinha umas tinturas de orquídeas e parasitas que havia colhido um verão em Petrópolis, no tempo em que a cultura e o estudo desses dois gêneros de plantas esteve na moda, e para alguns degenerou em mania. Como um dos leões fluminenses, estava ele na obrigação de sujeitar-se a esse novo capricho da soberana; e cumpria-lhe habilitar-se para em uma reunião nomear por sua designação científica a flor da moda que ornava uma gruta de jardim ou um vaso de sala (ALENCAR, 1959ff, p. 1099).

O modo de compreender, empregar a literatura e as artes, por parte do protagonista, também não escapa à pecha da pouca profundidade. Esse traço é evidenciado em cenas e falas da personagem. Através de algumas delas, o leitor também se forma, na medida em que pode perceber uma crítica à sujeição da literatura unicamente à reprodução irrefletida de modelos e aos interesses materiais, aspecto discutido por Alencar em textos como *Bênção Paterna* e *Como e porque sou romancista*, para citar apenas dois. No contexto específico do romance, a leitura e escrita do Seixas anterior ao casamento-formativo e regenerador, são reduzidas a expedientes menores, situações nada elevadas, a cópias vazias e ao atendimento de interesses imediatos:

[...] No dia seguinte D. Emília recebeu de Seixas uma dessas cartas que nada explicam, mas que em sua calculada ambiguidade exprimem tudo. Compreendeu a viúva ao terminar a leitura do logogrifo epistolar, que estava roto o projetado casamento, e estimou o resultado.

[...] – Acha-me poético? Não fiz senão repetir o que provavelmente já disse algum vate pernambucano. Quanto à minha musa... ficou anjinho: morreu de sete dias e jaz enterrada na poeira da secretária! respondeu Seixas no mesmo tom [de gracejo] (ALENCAR, 1959ff, p. 1060, 1011).

Logo, embora entre em contato com obras consagradas de Lamartine, Feuillet, Byron, Verdi, dentre outros, todo esse “saber” erudito é posto a serviço da superfície, do culto à máscara. Sobre a citação abaixo, é cabível tecer algumas considerações:

Uma noite, Seixas sofreu uma decepção amorosa ao entrar no baile, e retirou-se despeitado. Não tendo onde consumir as horas, e aborrecido da sociedade, recolheu-se à casa. A desventura punziu-lhe a musa que era de índole melancólica. Lembrou-se do seu *Byron* e das *imitações* que havia feito das mais acerbas exprobrações do bardo inglês (ALENCAR, 1959ff, p. 987, grifo nosso).

A personagem aparece atingida por um conflito, *a decepção amorosa*, entretanto, ela parece passageira, sofrida em um simples baile, sem maiores remissões ao contexto do ocorrido. A casa é uma opção de distração para aquele incômodo fugaz, assim como a lembrança de *Byron* (1788-1824). Sobre o poeta inglês, afirma Zembruski (2008, p. 22):

Os hábitos excêntricos de Byron associados à visão pessimista da vida, o saudosismo, a morbidez, o mistério e a alusão à morte como refúgio permeiam suas composições, criam um estilo, um símbolo do Romantismo. A denominação do modo de escrever criado por Byron passa a ser difundida como “byronismo” e se espalha entre os adeptos dessa escola literária.

[...] A partir da disseminação do conceito, o estilo cria características próprias e, algumas vezes, bastante diferentes do autor que serviu de inspiração. No Brasil, o termo está associado aos temas fúnebres, ao gosto pela melancolia, ao negativismo e à adoração pela morte. Encontrando eco nos ideais do Romantismo Brasileiro, o estilo foi incorporado por nossos escritores que desenvolveram um “byronismo” próprio, caracterizado tão intrinsecamente pela associação à doença, à morte e ao desejo de fugir da vida, que transformam o poeta inglês em “poeta de cemitério”.

O caráter sombrio e negativo aludido não é abraçado por Seixas; a citação ao poeta indica uma abordagem rasa e utilitária do escritor inglês, textualmente designado como *seu Byron* (uma leitura própria, particular, de certo modo, pequena). Portanto, ainda que a referência sinalize certa sensibilidade da personagem, que será desenvolvida ao longo do romance, não lhe serve como veículo para reflexão sobre sua suposta dor, mas sim como passatempo, que logo será esquecido.

Como produto da sociedade frívola e mascarada, Seixas realiza em suas ações, simples imitações de formas consagradas, diminuindo o sentido que o byronismo carrega. A densidade psicológica que o nome de Byron sugeriria, perde-se numa importação

descontextualizada: a “musa” de Seixas é artificial, a sua “índole melancólica” (expressão que, no contexto, pode ser lida como irônica, indicando profundidade ou sentimentalismo) não é perene. O narrador afirma sobre a mágoa da personagem “breve a apagava o *bulício do mundo*”. (ALENCAR, 1959ff, p. 986, grifo nosso).

O mesmo processo de recepção/ imitação acontece em uma alusão ao poeta francês Alphonse de Lamartine (1790- 1879). O lirismo triste e saudosista de poemas como *Le lac* (cujo excerto já foi citado neste trabalho de tese) se perde num exercício de dessacralização vazia; lançam-se indícios da sensibilidade de Seixas, que conhece e admira a poesia, para depois sufocá-la ironicamente através da artificialidade de sua posição. Assim como ocorreu com Byron, os escritos de Lamartine são reduzidos ao prisma do uso corriqueiro em relações falseadas, a beleza e a poeticidade cedem lugar a criações efêmeras e pouco profundas. Em Fernando há, pois, o duelo entre a profundidade do caráter e a evidência de seu papel social¹⁴⁸, a que ele no início da narrativa, acomoda-se:

Se era na estação de festa e haviam lá pela roça bailes e partidas, que arremedavam a vida na corte, demorava-se uns quinze dias: o tempo de compor com alguma espirituosa fazendeirinha *um gentil romance pastoril* que terminava com umas estâncias, gênero *Lamartine* (ALENCAR, 1959ff, p. 1054, grifo nosso).

A intertextualidade¹⁴⁹, posta nesses termos, faz com que uma leitura seja possível: através da personagem, o romance não incorporaria fontes do Romantismo, para, citando-as e/ou as modificando, “pensar” sobre elas? Seria cabível, numa obra que critica a supremacia do material sobre o humano, a simples incorporação de traços de um Romantismo evasivista, distante das inquietações sociais? A configuração da personagem parece apontar para uma resposta negativa: Seixas e Aurélia são tão multifacetados quanto o romance do qual fazem parte, escrito capaz de homenagear fontes consagradas, incluindo-as em contextos distintos, atualizando-as, portanto. Nesse movimento de alusão aos textos, o leitor se forma, na medida em que pode (re)conhecer o que foi citado, descobrindo possíveis chaves de leitura que entrecruzem o antigo e o novo.

¹⁴⁸ Esse embate é definido expressamente pelo narrador e atesta a dubiedade do caráter da personagem: “Havia nessa contradição da consciência de Seixas com a sua vontade uma anomalia psicológica, da qual não são raros os exemplos na sociedade atual. O falseamento de certos princípios da moral, dissimulado pela educação e conveniências sociais, vai criando esses aleijões de homens de bem” (ALENCAR, 1959ff, p. 1055).

¹⁴⁹ Entende-se *intertextualidade* como diálogo entre textos. Analisando as discussões de Bakhtin e Kristeva, Fiorin (2004, p.181) conceitua o termo como “relações dialógicas entre textos e dentro do texto”, segundo o autor, estas podem ser desde alusões até referências modificadas.

Isso posto, retornando aos saberes de Seixas, no que tange à educação doméstica, percebe-se que os fundamentos morais familiares são baseadas em valores positivos, no entanto, a firmeza e a retidão absolutas só são exigidas, com maior vigor, das mulheres¹⁵⁰.

Felizmente D. Camila tinha dado a suas filhas a mesma vigorosa educação brasileira, já bem rara em nossos dias, que, se não fazia donzelas românticas, preparava a mulher para as sublimes abnegações que protegem a família, e fazem da humilde casa um santuário. (ALENCAR, 1959ff, p. 985).

Leia-se, neste trecho, mais uma oportunidade de formação do leitor: o modelo romântico tradicional da “donzela romântica”, muitas vezes replicado sem critério, é revisitado em tom de crítica; o próprio romance o recupera e o supera, na medida em que Aurélia e Fernando têm uma caracterização mais multifacetada, que algumas personagens comuns ao Romantismo; os protagonistas ora são frágeis, ora são calculistas.

As posições de homem, inteligente, único filho e possível protetor da família, conferem a Seixas certas escusas e liberalidades irresponsáveis:

[...] Que um moço tão bonito e prendado como o seu Fernandinho se vestisse no rigor da moda e com a maior elegância; que em vez de ficar em casa aborrecido procurasse os divertimentos e a convivência dos camaradas; que em suma fizesse sempre na sociedade a melhor figura; era para aquelas senhoras não somente justo e natural, mas indispensável.

[...] De um homem assim organizado com a molécula do luxo e do galanteio, não se podia esperar o sacrifício enorme de renunciar à vida elegante. Excedia isso a suas forças; era uma aberração de sua natureza. Mais fácil fora renunciar à vida na flor da mocidade, quando tudo lhe sorria, do que sujeitar-se a esse suicídio moral, a esse aniquilamento do eu. (ALENCAR, 1959ff, p. 984, 1055).

Nesse sentido há um dado curioso, digno de nota que atesta a sutileza da escrita alencariana. Em meio familiar e nos momentos em que a subjetividade e a pureza se sobressaem, a personagem é chamada de *Fernando* – as ocultas qualidades em potencial –; em sociedade, que tudo massifica, é Seixas/ Seixo (liso, moldável), mais um na multidão, que compreende a máscara e a subjetividade como partes indissociáveis do indivíduo. A formação plena do protagonista ocorrerá quando o Fernando tiver acordada a consciência, for modificado pelas experiências, sobrepondo-se ao Seixas.

¹⁵⁰ Além dessa exigência, convém lembrar que a mãe e as irmãs de Seixas *trabalham* (sem nada ganharem para elas mesmas) para sustentar a máscara de luxo do rapaz. Assim, sob o aparente brilho que cerca, o protagonista é mantido pelo sacrifício e silenciamento de outrem. De tal modo, Fernando é imaturo, está automatizado que considera normal tal inversão de valores e condutas. No momento em que é afetado e despertado pelas ações de Aurélia, passa a valorizar o exercício de uma profissão, compreendendo-o como uma forma de resgatar a dignidade, ainda que para isso, perca o “brilho” que antes valorizava, nova condição que ele aceita com seriedade, resignação e compromisso que não existiam no início do romance: “Sou empregado público e nada mais” (ALENCAR, 1959ff, p. 1117).

Assim, com base nos seus “costumes” sociais, domésticos e em sua “educação”, o protagonista “aprende” que tudo está ao seu alcance, todas as coisas são possíveis e adaptáveis: “Jamais poderia viver longe da sociedade, retirado desse mundo elegante que era sua pátria, e o berço de sua alma. As naturezas superiores obedecem a uma força recôndita. É a predestinação. [...] A dele era essa, a galanteria” (ALENCAR, 1959ff, p.1054, grifo nosso). Dessa percepção carregada de interesse material e informação nasce o viés interpretativo, de escrita e leitura, assumido pela personagem, voltado ao prazer e a observação de pessoas e situações segundo um ponto de vista puramente prático e/ou “estético”:

Ontem no Cassino, estava deslumbrante, Mariquinhas! Nem tu podes imaginar!... Vocês mulheres têm isso de comum com as flores, que umas são flores da sombra e abrem com a noite, e outras são filhas da luz e carecem de sol. Aurélia é como estas; nasceu para a riqueza. Eu bem o pressenti!
Quando admirava a sua formosura naquela salinha térrea de Santa Teresa, parecia-me que ela vivia ali exilada. Faltava o diadema, o trono, as galas, a multidão submissa, mas a rainha ali estava em todo o seu esplendor. Deus a destinara à opulência (ALENCAR, 1959ff, p. 980).

A fala de Seixas sobre *os efeitos* que a Senhora Ihe provoca (admiração, deslumbre) indica que ele se detém, enxerga não o eu de Aurélia, mas o corpo encantatório, na medida em que os vocábulos utilizados no trecho apontam para uma atmosfera “teatralizada”, incorporada pela personagem feminina. Vejamos: a jovem está em um espaço público, onde há um grupo que a observa, “uma espécie de plateia”, e é capaz de deslumbrar, atrai olhares sobre si, pela beleza e riqueza, transformou-se em rainha, um “papel”, um simulacro que a todos seduz, inclusive o protagonista, que vê apenas atributos físicos e *status* social, tão somente a máscara da “opulência”. Nesse sentido, parece cabível afirmar que a subjetividade, o eu de Aurélia e Seixas só aparecem na ausência de luz e outros elementos artificiais, quando a singeleza e a sacralidade do privado se destacam mais do que as referências ao meio público e massificante:

Fernando freqüentou assiduamente a modesta casa de Santa Teresa, onde passava as primeiras horas da noite, que de ordinário ia acabar no baile ou no espetáculo lírico. Quando saía da sala humilde, onde a paixão o retinha preso dos olhos de sua amada, sentia o elegante moço algum acanhamento. Parecia-lhe que derogava de seus hábitos aristocráticos, e inquietava-o a idéia de macular o primor de sua fina distinção (ALENCAR, 1959ff, p.1048).

Seguindo o prisma da falta de compromisso, as viagens, os deslocamentos em relação à casa paterna, características presentes na maioria dos *Bildungsromane*, não se fazem em nome do alcance de algum tipo de maturidade e conhecimento (como ocorre com Paulo e Augusto), e sim, movidos por motivos escusos, pouco “louváveis” – como seriam carreiras no

Direito e na Medicina –, em nome da manutenção de uma passividade confortável. Seixas não modifica o seu entorno, procura tirar proveito dos acontecimentos:

A promessa feita ao pai de Adelaide era explícita e formal. Em caso algum Seixas se animaria a negá-la e faltar desgarradamente à sua palavra [...] *esperava do tempo, que é grande resolvente, uma emergência feliz que o libertasse.*

Por essa época predisuseram-se as cousas para a candidatura que o nosso escritor sonhava desde muito tempo; e coincidindo elas com a partida da tal estrela nortista, lembrou-se Fernando de fazer uma excursão eropolítica por Pernambuco, a expensas do Estado. (ALENCAR, 1959ff, p.1062, grifo nosso).

Em São Paulo, não conclui os estudos e a ida ao Nordeste não tem um propósito valoroso ou investigativo, textualmente ironizado e criticado pelo narrador por meio do neologismo *eropolítica*, soma de erótica com política ou, em outras palavras, os eixos norteadores do Seixas imaturo: a paixão física, estética e fugaz; as aparências e os acordos reprováveis.

Entretanto, apesar de todas essas falhas, há valores positivos dormentes na conduta do jovem: “– Não vejo ainda a vida por esse prisma. Compreendo que um homem sacrifique-se por qualquer motivo nobre, para fazer a felicidade de uma mulher, ou de entes que lhe são caros; mas se o fizer por um preço em moeda, não é sacrifício, mas tráfico” (ALENCAR, 1959ff, p. 993). São tais qualidades que Aurélia procurará atingir, questionar, para regenerar e formar Fernando, seja pela recusa das posturas condenáveis ou mesmo pela incorporação delas, para atraí-lo:

[Fala de Aurélia] – Não se assassina assim um coração que Deus criou para amar, inculcando-lhe a descrença e o ódio.

[Aurélia quer] [...] Mostrar a esse homem que não me soube compreender, que mulher o amava, e que alma perdeu. Entretanto ainda eu aflagava uma esperança. Se ele recusa nobremente a proposta aviltante, eu irei lançar-me a seus pés. Suplicar-lhe-ei que aceite a minha riqueza, que a dissipe se quiser; consinta-me que eu o ame (ALENCAR, 1959ff, p. 1075-1076).

Enxergando suas falhas (a superficialidade e a galanteria) na mulher amada, que aparece como um espelho de si mesmo, Seixas começa a despertar para a subjetividade, a experiência, o amadurecimento e a futura formação:

Havia nessa noite teatro lírico. Cantava Lagrange no *Rigoletto*. Seixas, depois de um exílio de oito meses, não podia faltar ao espetáculo.

Às oito horas em ponto, com o fino binóculo de marfim na mão esquerda calçada por macia luva de pelica cinzenta, e o elegante sobretudo no braço, subia as escadas do lado par.

[...] – Pois andava bem perto de ti. É que estavas ontem muito encadeado, respondeu Fernando a sorrir.

– É verdade! Que mulher, Seixas! Não imaginas. Olhas de longe e vês um anjo de beleza, que te fascina e 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! (ALENCAR, 1959ff, p. 994).

Apesar de, no nível do discurso, não concordar com as transações propostas pelo mundo, toma parte delas, assumindo uma posição cômoda, cura-se de seu “exílio” no Nordeste, indo ao teatro ver *Rigoletto*, ópera de Giuseppe Verdi (1813-1901) que a crítica especializada define como densa, humana e musicalmente, pois “sombra e luz coexistem no interior das personagens” (SUHAMY, 2007, p. 116)¹⁵¹. A referência a essa obra musical pode ser uma oportunidade de o leitor construir e expandir conhecimentos, entrar em contato com a ópera por vias do romance, percebendo o aproveitamento crítico de fontes praticado por Alencar e, além disto, atentar para o fato de que Fernando e Aurélia são tão ou mais contraditórios, dramáticos e densos como Rigoletto e Gilda. Ressalte-se, além disso, o Seixas imaturo aparece tão superficial quanto a figura do Duque de Mântua.

Acrescente-se que a menção motivada parece sugerir o contraste sombrio e luminoso existente tanto em Seixas como em Aurélia; na moça, a dualidade é apresentada pelas palavras de Alfredo Moreira, misto do sublime celeste e do mundo material – *anjo/ moeda/ falar/ tinir/ beleza/dinheiro*. O corpo encantatório atrai, seduz e deslumbra o “público”, é a máscara não o eu de Aurélia que se destaca, na medida em que em que a visão de Alfredo se volta para uma imagem, uma representação, o desempenho de um papel. Perceba-se que as expressões que indicam seu poder de encanto não sugerem equilíbrio, uso do intelecto, mas a irracionalidade, os instintos – o verbo *arrastar* e o sintagma *ébrio de amor*.

O olhar do protagonista sobre a figura feminina não é mais passivo nem imitativo, mas desconcertado e desconfortável, uma vez que a duplicidade de Aurélia lhe recorda o peso de sua própria dualidade: o fator de separação do casal não foi um sacrifício nobre, como o tematizado pela ópera ou aquele defendido pelas palavras do mesmo Seixas, no diálogo com Lemos (mas negado em sua atitude). O rompimento se deu pela preferência pelo dinheiro, em detrimento ao amor; ao enxergar a frieza de seu próprio interesse na mulher outrora amada, Seixas *reage*:

– Deslumbrante! Respondeu Seixas; mas para mim é uma beleza de espectro!
 – Não entendo!
 –É a imagem de uma mulher a quem amei, e que morreu. Esta semelhança me repele!(ALENCAR, 1959ff, p. 995).

¹⁵¹ Na ópera, de libreto composto por Francesco Piave (1810- 1876), com base no drama *Le Roi s'Amuse*, de Victor Hugo, narra-se a história de Rigoletto, bufão da Corte de Mântua e sua filha Gilda; a primeira figura oscila entre o pai amoroso e o homem disforme e cruel que escarnece dos demais, a segunda se põe, ora como pura e inocente ora como mulher apaixonada. Tendo sido seduzida pelo Duque de Mântua, belo e fútil, provoca a ira do pai, que manda matar o amante; ao descobrir o plano, Gilda entrega-se no lugar do homem que ama, levando Rigoletto a um desespero dramático e mórbido.

A tensão aglutinada na figura do espectro é distribuída em cada detalhe da cena: na imagem da noite; no argumento sombrio de *Rigoletto*, que embora não desenvolvido no romance, reclama a perspicácia interpretativa do leitor; como também no figurino das personagens – o traje de Seixas é sóbrio e cinzento e o de Aurélia é claro, quase fantasmagórico: “Envolvia-a desde a cabeça até os pés um finíssimo e amplo manto de alva caxemira, que apenas descobria-lhe o fino rosto à sombra do capuz e uma orla do vestido azul” (ALENCAR, 1959ff, p. 994). O ator dos salões, diante da *imagem reproduzida* de seu amor perdido, do corpo encantatório da mulher amada, entra em contato com sua parcela humana, não-artificial; note-se que, após o encontro, diz-se que a moça “passou como se não se apercebesse de *Fernando*” (ALENCAR, 1959ff, p. 995) (não mais *Seixas*). O narrador começa, a partir deste ponto, a deixar transparecer os traços da profundidade aparentemente passageira da personagem; caberá ao leitor perceber esses mecanismos, ocultos pelas diversas referências e aparências, citadas e/ou modificadas.

Como em *Diva* há um jogo de sedução que se delineia ao longo da narrativa, entretanto, neste caso, ele não se presta apenas a testar os comportamentos, crenças e valores do amado a fim de conceder-lhe ou não o amor puro, imaculado e secreto, como ocorre no segundo *Perfil*. Em *Senhora*, caminha-se um pouco mais além, seduz-se usando imagens e linguagens conhecidas por Seixas a fim de, incorporando-as ou as desfazendo, provocar a **emergência da parcela pura do homem**, automatizada, quase sufocada pela sociedade fútil, segregadora e opressora. Em *Lucíola*, as representações de sedução desestabilizam e provocam os desejos e o intelecto de Paulo; em *Diva*, além de fazer o mesmo, “testam” os valores de Augusto. Em *Senhora*, elas englobam todos os sentidos anteriores, acrescidos de um viés mais profundo: seduzir vai além de aguçar percepções ou examinar alguém; significa também atrair o outro para lapidá-lo, salvá-lo das imperfeições de caráter, que ele considera naturais e corretas. Eis o processo evolutivo entre os três romances: imagens e expedientes, comuns a todos eles, aparecem no primeiro *Perfil*, são referidos no segundo, de modo um pouco parecido ou diferente, e surgem de maneira contundente no terceiro.

Desse modo, nos embates e jogadas tão provocativas quanto desejantes e amorosas, Seixas absorve a frieza e o controle de Aurélia e ela, uma máscara que contém a volubilidade do jovem. Comportam-se como espelhos:

[Fala de Seixas] – A força da resignação, essa porém hei de tê-la. Não me abandonará, por mais cruel que seja a provação.

[...] não é de estranhar que Seixas tivesse em suas expansões uma exuberância que descaía em exageração. Muitas vezes fatigada, se não opressa, dessas demonstrações apaixonadas, Aurélia que debalde tentara adormecer com elas as desconfianças de sua alma, exclamava entre fagueira e irônica:

– Ah! deixe-me respirar! Nunca fui amada, nem pensei que o seria com tamanha paixão. Careço de habituar-me aos poucos (ALENCAR, 1959ff, p. 1002, 1018).

Assim, erros e acertos na aprendizagem, dinâmica presente nos *Bildungsromane*, são possíveis a partir da existência e das trocas com o outro, daí a legitimação da Formação Especular:

– Sua opinião é para mim como um farol; indica-me o parcel [afirma Seixas].
 – O que não impediu seu naufrágio. Mas não gastemos o tempo em epigramas. Que necessidades temos nós destes trocadilhos de palavras, quando somos a sátira viva um do outro? Há neste mundo certos pecadores que depois de obtidos os meios de gozar da vida, arranjam umas duas virtudes de aparato, com que negociam a absolvição e se dispensam assim de restituir a alma de Deus (ALENCAR, 1959ff, p. 1114).

Mesmo que num tom de reprovação e ironia, a fala de Seixas indica a posição de Aurélia no jogo formativo-regenerador: é por meio do desnudamento da falsidade de sua posição e caráter, bem como das máscaras e provocações que o jovem repensa seus posicionamentos e práticas, vindo a amadurecer. Por seu turno, a protagonista, na citação mencionada, desnuda o caráter simulado de suas posições: são atores no entorno social igualmente dissimulado, que põe numa mesma escala de valores o capital e a religião; o ambiente do palco migra para o romance até mesmo na perspectiva da seleção vocabular – *epigramas, trocadilhos de palavras, sátira* –, revelando o caráter mimético da linguagem, selecionada e combinada, de modo a evidenciar que o simulacro vivido pelo par está presente não apenas na camada primeira dos fatos narrados, mas também na forma de contá-los, uma vez que não são apenas os papéis de Aurélia e Fernando expedientes de fingimento, mas também a própria linguagem que se mostra enquanto construção racionalmente arquitetada. Finalmente, a referência à “sátira viva” aponta para a interdependência do par no processo de amadurecimento, aperfeiçoamento e aprendizagem. A Formação Especular entre ambos é possível, portanto.

Como já foi dito anteriormente, o olhar do Seixas imaturo, afetado pela automatização social, enxerga a tudo e todos sob o prisma da utilidade, do prazer, da estética. O primeiro encontro com Aurélia não foi diferente. Totalmente imerso na mascarada social e seus “galanteios aristocráticos”, a moça lhe parece ser apenas a “nova beldade fluminense”, “um primor de formosura” (ALENCAR, 1959ff, p. 1047).

Nesse viés, Aurélia não é sujeito, mulher, eu, mas *texto*, tão banal como seu *modus operandi* de escrita e leitura: “Veio a falar-se de Aurélia, que era ainda o tema das conversas; contaram-se *anedotas*, fizeram-se *comentos* de toda a sorte” (ALENCAR, 1959ff, p. 1047, grifo nosso). Ao contemplar a moça, seu olhar superficial e ávido pela “auréola da elegância”

faz uma “avaliação” puramente estética, sem considerar a mulher como alguém que pensa e sente: “[...] A princípio examinou-a friamente como um artista que estuda o seu modelo. Viu-a através da expressão de altiva e triste indiferença de que ela vestia-se como de um véu para recatar sua beleza aos olhares insolentes” (ALENCAR, 1959ff, p. 1047).

Entretanto, contrariamente ao seu olhar prático, em busca de um conjunto físico harmônico, Aurélia o sente com o olhar, percebe-o com profundidade, a partir de si mesma, Reage à contemplação, voltando-lhe a face inteira e não somente o perfil incompleto: “Quando, porém, Aurélia *enrubescendo* volveu o *rosto*, e seus grandes olhos nublaram-se de uma névoa diáfana ao encontrar a vista escudadora que lhe estava cinzelando o perfil; não se pôde conter...” (ALENCAR, 1959ff, p. 1047). O avaliador frio e sedutor diante de uma expressão de subjetividade distinta de seus códigos – o rubor, símbolo de recato, timidez e simplicidade –, revela um pouco do seu eu; é *Fernando* e *exclama* ante a beleza viva, sincera e não superficial, que lhe rouba o domínio total das palavras: “– Realmente...” (ALENCAR, 1959ff, p. 1048).

Assim, embora tocado pelo contemplação e o olhar da jovem, o protagonista ainda “lê” a “menina de Santa Teresa” como mais uma conquista por alcançar, uma espécie de objeto estético a ser admirado: “–Não nego; é bonita” (ALENCAR, 1959ff, p. 1048). Por sua vez, ela interpreta como ideal almejado, promotor de vida:

Pensava ela que não tinha nenhum direito a ser amada por Seixas; e pois toda a afeição que lhe tivesse, muita ou pouca, era graça que dele recebia. Quando se lembrava que esse amor a poupava à degradação de um casamento de conveniência, nome com que se decora o mercado matrimonial, tinha impulsos de adorar a Seixas, como seu Deus e redentor (ALENCAR, 1959ff, p. 1058).

Dessa discrepância entre leituras de mundo e do outro nascem o embate, as diferenças. Seixas, direta ou indiretamente, é mentor de Aurélia em direção ao traquejo social, na medida em que vem dele, homem do mundo, a primeira traição que impulsionará a vingança, mas também a conduz em direção ao retorno ao primeiro eu, idealizador, pleno, uma vez que, percebendo a mudança do amado e a comunhão de valores e crenças, a jovem se sente impulsionada à revelação de sua parcela subjetiva: “Eu tinha um ídolo; o senhor abateu-o de seu pedestal, e atirou-o no pó. Essa degradação do homem a quem eu adorava, eis o seu crime; a sociedade não tem leis para puni-lo, mas há um remorso para ele” (ALENCAR, 1959ff, p. 1075).

A Formação Especular ocorrerá, pois, quando a personagem masculina despertar, aprender a reconhecer tal potencial valoroso e vital, e a protagonista, abandonando a máscara de “rainha dos salões”, recuperar a pureza e a candura embotadas pelos falseamentos sociais:

- Julga você, Aurélia, que uma moça pode amar a um homem, a quem não espera unir-se?
 – A prova é que o amo, respondeu a moça com candura.
 E o mundo? proferiu Seixas com reticências no olhar.
 – O mundo tem o direito de exigir de mim a dignidade da mulher; e esta ninguém melhor do que o senhor sabe como a respeito. Quanto a meu amor não devo contas senão a Deus que me deu uma alma, e ao senhor a quem a entreguei (ALENCAR, 1959ff, p. 1060).

Um dos indícios iniciais da aproximação entre o par, que não ocorre em sua plenitude porque os protagonistas ainda não amadureceram o suficiente, dá-se no primeiro encontro na câmara nupcial, após o casamento (Capítulo XIII, da I parte), em que há o auge do desnudamento do teatro das relações, da linguagem e o início do processo de formação mútua.

- Representamos uma *comédia*, na qual ambos desempenhamos nosso papel com perícia consumada. [...] os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de pôr termo a esta cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente, senhor. *Entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido* (ALENCAR, 1959ff, p. 1029, grifo nosso).

Eis a exposição da natureza do casamento, um contrato, mas não um vínculo, informação, mas não experiência. Aurélia revela a farsa, denominada *comédia*, numa antecipação de que o amor vencerá o interesse, inviabilizando um final trágico. A *comédia* faz parte do romance ou ele é convertido em uma? A separação genérica deixa de existir: no corpo do romance há referências à poesia, autores, à ópera, à composição, recepção e crítica da literatura, formando um todo organizado que está aberto à diversas leituras, autorizadas pela massa verbal do texto. Através da leitura de *Senhora*, o leitor poderá aprender a perceber indicações acerca da composição do literário.

Assim, descobrindo-se “atores” e revelando abertamente essa condição, as personagens apontam para a discussão sobre o processo de produção da obra; a realidade e a identidade absolutas não existem, mas estão condicionadas às diversas interpretações que dela serão feitas. Através de uma cena habilmente construída e persuasiva o leitor é capaz de aprender sobre a profundidade do conflito que envolve os protagonistas, como também acerca das nuances da construção e interpretação do literário.

Na narrativa, a discrepância entre leituras, entre o “real” e o mascarado aparece através da visão das figuras que observam Aurélia e Seixas; como “público” seduzido pelo social, enxergam galanteios onde há conflito:

- Estas palavras e a expressão que palpitava nelas convenceram a todos que Aurélia estivera efetivamente a gracejar acerca de seu casamento. A resposta à Lísia não fora senão um disfarce para provocar aquela confissão inconveniente da paixão com que se estremeciam ela e o marido.

[...]não houve quem não invejasse a felicidade do par formoso que Deus havia acumulado de todos os dons, de formosura, de graça, de mocidade, de amor, de saúde e de riqueza.

Tinham tudo isto, e não passavam de dois infelizes! Essa festa alegre e aparatosa, ninguém imaginava que suplício era para essas duas almas, que estavam queimando-se nas luzes da sala e dilacerando-se nos sorrisos que desfolhavam dos lábios (ALENCAR, 1959ff, p. 1124, 1137).

O paradoxo está inscrito na própria imanência das personagens, dúbias e oscilantes como também, após o desvelamento – mimético e diegético – da farsa, pois a delimitação proposta pelo “Resigne-se cada um ao que é” implica justamente o contrário: a partir desse momento, tem início a encenação com igualdade de condições. Assim, o desnudamento da falsidade nas relações estabelecidas aponta para a artificialidade do texto, concebido não como todo “acabado”, mas sim como objeto artístico multifacetado, composto por várias referências.

Os protagonistas utilizarão elementos do “teatro” e sua linguagem não mais para se manterem na sociedade artificializada, mas para, despertando os erros passados, aniquilá-la definitivamente de suas personalidades. Depois de ouvir a esposa, Seixas aparece como o oposto do homem acomodado, plácido e fútil do início do romance. Se, naquele contexto, tudo indicava passividade e um olhar pouco crítico, neste, há signos de reflexão, certa tragicidade e movimento:

Chegando a seu aposento Seixas nem teve tempo de sentar-se.

Arrimou-se como um ébrio à cômoda que estava próxima ao corredor, e ali ficou no estupor da alma, violentamente subvertida pela crise tremenda. Parecia uma criatura fulminada, na qual arqueja apenas um último sopro. Sua respiração angustiada sibilava-lhe nos lábios, como as vascas do moribundo. E era este o único sinal de vida, nessa organização jovem e rica de seiva (ALENCAR, 1959ff, p. 1079).

A revelação lhe tira de seu espaço confortável do saber, Fernando é atingido pelo que ouviu, não é mais um sedutor poderoso, mas um ser frágil, pequeno, – um “ébrio”, uma “criatura fulminada” –; que se movimenta – respira em agonia –, cuja alma e o estado emocional confuso começam a se revelar através de signos que remontam à morte. Depois da resposta física ao conflito, ele procura *pensar*, uma vez mais se pondo em movimento:

Correu pela casa um olhar ansiado, buscando algum objeto a que seu espírito se agarrasse, como o naufrago que trava do menor fragmento no meio das ondas em que se debate.

[...] Então nessa alma sucumbida, luziu uma centelha. Foi o instinto da elegância, por certo a corda mais vivaz dessa índole poética e fidalga.

Seixas aproximou-se do toucador, levado por indefinível impulso; e entrou a contemplar minuciosamente os objetos colocados em cima da mesa de mármore; labores de marfim, vasos e grupos de porcelana fosca, taças de cristal lapidado, jóias do mais apurado gosto (ALENCAR, 1959ff, p. 1079-1080).

Tendo a busca da razão, não mais do prazer, como eixo norteador, revisa o seu antigo comportamento e não se reconhece mais na contemplação de objetos pertencentes ao universo materialista. Começa, pois, a desautomatizar o ser e o olhar:

À proporção que se absorvia nesse exame, ia como ressurgindo à sua existência anterior, a que vivera até o momento do cataclismo que o submergira. Sentia-se renascer para esse fino e delicado materialismo, que tinha para seu espírito aristocrático tão poderosa sedução e tão meiga voluptuosidade.

[...]Nessa fútil ocupação demorou-se tempo esquecido. Porventura sua memória, atraída pelas reminiscências que suscitavam objetos idênticos a esses, remontava o curso de sua existência, e descendo-o, depois o trazia àquela noite fatal em que se achava, e à pungente realidade desse momento.

Receu com um gesto de repulsão. Esses primores de arte que pouco antes lhe acariciavam a imaginação, agora inspiravam-lhe nojo. Apartou-se do toucador, e chegou à janela (ALENCAR, 1959ff, p. 1080).

Neste trecho, é possível perceber a coexistência dos homens, o Seixas, imaturo, inerte e o Fernando, pensante, em processo de despertar: o primeiro se *demora* na contemplação, lembra o que foi, tem a imaginação *acariciada*. O segundo, por seu turno, move-se, reage com intensidade, experimenta sensações, saindo da passividade ao questionamento. A janela é símbolo do devir, das possibilidades por construir, através dela, Seixas *percebe* a natureza, que aparece como algo não só esteticamente belo, mas também mais profundo e misterioso (“O arvoredo cortava-se *bizarramente*, o horizonte tem um “relevo *gótico*”). Contemplando-a, entre a dor e a atenção, começa a renascer:

A noite estava plácida e serena. No céu recamado de estrelas, a brisa cariciava uns frocos de nuvens alvas como a penugem das garças. Uma onda trépida garrulava na bacia de mármore coberta de nenúfares, que alçavam os grandes e níveos cálices, aljofrados de orvalhos. O arvoredo, que recortava-se bizarramente no horizonte luminoso como um relevo gótico, estremecia com o doce arrepio da aragem, que esparzia os aromas das rosas e das magnólias (ALENCAR, 1959ff, p. 1080).

Contrariamente ao excesso de luz, brilho e cor dos objetos materiais, palpáveis, e inebriantes – “[...] labores de marfim, vasos e grupos de porcelana fosca, taças de cristal lapidado, jóias do mais apurado gosto “(ALENCAR, 1959ff, p.1080), – a personagem olha a natureza, cuja representação aponta para o mistério, a grandeza, o celeste, a singeleza e a leveza, predominando a cor branca, referenciada nas estrelas, nas garças, no mármore e nos nenúfares, que possuem “níveos cálices”. Fernando sente a natureza em comunhão consigo e não ao seu serviço. “Seixas parou um instante a contemplar a doce placidez da natureza. Essa calma suave da noite penetrou-o. Relaxaram-se-lhe as fibras da alma” (ALENCAR, 1959ff, p. 1080). Abre-se a ela, deixa que algo lhe aconteça, passa por uma experiência, chora, é vítima da dor por ele provocada, sente-se tão humilhado como aquela que outrora abandonou:

“Apoiando a fronte à ombreira da janela deixou cair as lágrimas que lhe assoberbavam o seio” (ALENCAR, 1959ff, p. 1080).

Deixando-se modificar, começa a encarar o seu entorno, segundo a perspectiva do pensamento e não dos estímulos fáceis, prontos e acabados. Atingido pelo jogo de Aurélia, Seixas percebe que não é mais o centro uno do seu mundo particular, mas um mistério em contínua revisão e construção, simbolizado pelo ato de ver e questionar os sentidos e o valor do seu monograma (e de si mesmo), como algo que não está claro. O escritor, qua antes poetizava com volubilidade, para, diante de um desconcerto profundo, habilmente chamado de “esfinge”, que desafia, devora e obriga o observador a aguçar o olhar, refletir, de certa forma, modificando-se.

O dândi, versado nas “banalidades sociais”, rende-se, pois, ao questionamento e tenta, sem sucesso, produzir um texto, que revelaria o *eu* e não um simples “logogrifo epistolar” ou “palavras que nada dizem”:

Ainda chegou a puxar a pasta de chamalote escarlata. Na aba superior, dentro de um florão branco, aparecia bordado em debuxo de ouro o seu monograma, F.R.S. entrelaçados.

Esteve a olhar maquinalmente essas letras que se lhe afiguravam um enigma. Como na fábula antiga, a esfinge o estupidificava. Que significação tinha isso depois do desenlace que momentos antes o havia arremessado à maior abjeção?

Afinal tomou a resolução que o levava à mesa. Estendeu sobre a pasta uma folha de papel e preparou-se para escrever uma carta.

Mas a pena estacou ao penetrar no bocal do tinteiro (ALENCAR, 1959ff, p. 1081).

Cabe ressaltar uma mudança significativa; depois da exposição de suas falhas, o desejo de harmonia voltado para o conforto material fica em segundo plano, tornando-se mais importante o resgate e fortalecimento dos valores embotados pelo traquejo social. A própria Aurélia enquanto mentora e aprendiz nessa dinâmica, é consciente do processo que escolheu para seduzir, regenerar o amado e voltar a ser a jovem pura e idealizadora. Aponta a necessidade de mudança de Seixas e dela própria; o uso deliberado do corpo encantatório, provocador de instintos e efeitos profundos; bem como sinaliza os desejos de harmonia de ambos: dela, a segurança e a idealização do amor e, dele, a recuperação dos valores que lhe propiciarão conforto espiritual e material. Vejamos:

[...]É preciso que ele me ame bastante para vencer-me a mim, e não só para se deixar vencer. Eu posso, não o duvido mais, eu posso, no momento em que me aprouver, trazê-lo aqui, a meus pés, suplicante, ébrio de amor, subjugado ao meu aceno. Eu posso obrigá-lo a sacrificar-me tudo, a sua dignidade, os seus brios, os últimos escrúpulos de sua consciência. Mas no outro dia ambos acordaríamos desse horrível pesadelo, eu para desprezá-lo, ele para odiar-me. Então é que nunca mais nos perdoaríamos, eu a ele; o meu amor profanado, ele a mim, o seu caráter abatido. Então é que principiaria a eterna separação (ALENCAR, 1959ff, p. 1185).

Destaque-se ainda que esta atmosfera de jogo de conhecimento de si e do outro já é sugerida em *Lucíola*, basta lembrar os enganos interpretativos de Paulo; semelhantemente delineada em *Diva* e aprofundada em *Senhora*, dada a degradação humana promovida por vias da posse do dinheiro, permitida, mas por vias questionáveis.

Assim, após perceber quão massacrante pode ser o entorno social e sua conduta; movimentar-se; comungar com a natureza; sentir; começar a se redescobrir e tecer reflexões, Seixas, personagem em ebulição não espera pelo jogo do tempo e das situações, mas assume sua vida, como sujeito e não mero objeto: “Sentiu-se com forças de encarar a situação a que fora arrastado, e a crise em que se achava sua existência” (ALENCAR, 1959ff, p. 1081).

Portanto, pode-se afirmar que, ao presenciar o questionamento de suas crenças, no “palco” da câmara nupcial, Fernando Seixas entra em contato com uma forma mais sofisticada de elaboração “textual”, da imitação de formas passa ao exame da execução artística:

Não compreendi esse amor... E como podia eu compreendê-lo?... Se alguém me referisse o que se acaba de passar comigo, eu receberia semelhante conto com um sorriso de incredulidade. Que outrora, quando a família sequestrava a mulher da sociedade, a paixão subisse a esse auge, e absorvesse uma existência inteira... Então não havia tempo de amar-se mais de uma vez, e o amor deixava a alma exausta. Mas atualmente que a mulher vive cercada de adoradores, e que todas as distinções se ajoelham ante sua beleza, o amor não é mais do que um capricho, uma doce preferência, um terno devaneio, até que se transforme na amizade conjugal. Assim o imaginei sempre, assim o senti e me foi retribuído. Quando Aurélia me falava da sua afeição, estava bem longe de pensar que ela nutrisse uma paixão capaz de tais ímpetos. Pensava que eram romantismos. Não os tinha eu também? Não jurei tantas vezes um amor eterno, que no dia seguinte desfolhava no turbilhão de uma valsa? Esse amor que supunha uma ilusão de poeta, um sonho da imaginação, aí está em sua realidade esplêndida. Suas asas de fogo roçaram por minha alma e a crestaram para sempre!... (ALENCAR, 1959ff, p. 1082).

O choque entre a aparência por ele sustentada e o seu desnudamento realizado por Aurélia, faz com que Seixas finalmente descubra a passividade nociva de sua posição de ator e perceba a incomunicabilidade existente entre seus “textos”. Dá-se conta da causa da não compreensão das palavras “singelas” da Aurélia de Santa Teresa. Não as entendeu devido à submissão de quaisquer valores a um expediente de simulacro, mas como, agora, este começou a se desfazer, Fernando sai da posição de escritor passivo e reproduzidor para a de leitor distanciadamente crítico, avaliador da verossimilhança dos fatos: “*Se alguém me referisse o que acaba de se passar comigo, eu receberia semelhante conto com um sorriso de incredulidade*”. Até aquele o momento, para Seixas, o verossímil não se aproxima do real.

Na “escrita” idealizatória de Aurélia, explorada mais detidamente na próxima seção, existe uma referência ao amor delicado, grandioso, quase inacessível, em que “[...] duas almas

que se unem [...] não têm segredos e devem possuir-se uma a outra completamente” (ALENCAR, 1959ff, p. 1109). Aqui, a inacessibilidade é retomada, através da ideia de sequestro da mulher da sociedade (uma possível referência sutil ao contexto trovadoresco), sendo anteriormente incompreendida devido à sobreposição, num mesmo plano, do amor e da mercadoria, opostos inconciliáveis no contexto do romance.

Tendo reconhecido os moldes de “composição” de Aurélia – a idealização, a grandeza e o distanciamento – o esposo pode, enfim, reavaliar os seus. Nesse processo, até mesmo a estética literária a qual o romance pertence é repensada: o(s) romantismo(s) quando fundado(s) sob a ótica do efêmero, sem criticidade ou reflexão, não passam de caprichos, cuja eternidade é falsa e a qualidade, possivelmente questionável. Assim, “a ilusão de poeta” se concretiza no amor de Aurélia para modificar a leitura e escrita de Seixas em relação ao mundo e a si mesmo. Reconhecendo-se agente da degradação outrora denunciada, separa mulher e imagem (o mesmo mecanismo empregado pela jovem no episódio do quadro, no capítulo X, da III parte): “É a imagem de uma mulher a quem amei, e que morreu. Esta semelhança me repele” (ALENCAR, 1959ff, p.995).

Contudo no momento em que utiliza a frieza e a ironia dessa figura feminina para alcançar sua regeneração, Fernando se deixa atrair por essa mesma semelhança: “Agora mais do que nunca preciso da minha *razão*”. (ALENCAR, 1959ff, p. 1079). Eis os indícios da Formação Especular, ambos aprendem com o outro, usam as “armas” entre si; têm o que o outro deseja: Aurélia, os valores, Seixas, a capacidade de proteger. Nos trechos abaixo, por exemplo, Aurélia assume a superficialidade do marido, e ele, a determinação da jovem:

[Fala de Aurélia]: – Como todo o mundo, eu sempre fui muito apaixonada de flores; mas houve um tempo em que não as pude suportar. Foi quando se lembraram de ensinar-me botânica.

Era um sarcasmo cruel e lascivo o que transluzia com fulgor satânico da fisionomia e gesto dessa mulher. Só faltava-lhe a coroa de pâmpanos sobre as tranças esparsas, e o tirso na destra.

[Fala de Seixas]: Por que não sou eu o que ela pensa, um mísero abandonado da honra, e dos nobres estímulos do homem de bem? Acharia então com quem lutar!

Seixas vergou a cabeça ao peso dessa reflexão.

–A força da resignação, essa porém hei de tê-la. Não me abandonará, por mais cruel que seja a provação (ALENCAR, 1959ff, p. 1100, 1101, 1103).

Portanto, cada um procurará reescrever o outro de acordo com os modelos (re)conhecidos: Aurélia pelo resgate do primeiro amor e Seixas na busca pela dignidade perdida, movimento que, indiretamente o faz tomar parte do plano regenerador da esposa e também resgatá-la, para que as almas de ambos dialoguem entre si, e como figuras nascidas da escuridão reveladora em oposição à claridade que oculta, possam unir-se num só corpo

místico, (en)cerrando a narrativa através das “auras da noite” e do “santo amor conjugal” (ALENCAR, 1959ff, p.1209).

Nesse processo de renascimento, descoberta de si e do outro, há construções que, através do olhar do narrador sobre as personagens, expõem discussões acerca da literatura e da estética romântica. Se atento, uma vez mais, o leitor tem oportunidade de conhecer, formar-se:

Frequentemente, em seus versos, Seixas falava de estrelas, flores e brisas, de que tirava imagens para exprimir a graça da mulher, e as emoções do amor. Pura imitação: como em geral os poetas da civilização, ele não recebia da realidade essas impressões, e sim de uma variada leitura (ALENCAR, 1959ff, p. 1083).

No trecho acima, o narrador revisa as concepções artísticas e de mundo de Seixas. Perceba-se que elas apontam para o excesso de informação, não para o saber da experiência, a modificação do sujeito a partir do que contempla, modifica-o, do que percebe, apreende com atenção: a escrita de Seixas é *imitativa* – reproduz sem produzir o novo –; ele não é o *poeta*, singular por sua capacidade atemporal e universal de comunicação, e sim, mais um ou um a mais, no meio de uma “civilização” generalizada e massificante; sua leitura é copiosa, “variada”, mas estéril porque é acumulatória e não sentida, a partir da percepção, história e particularidades do sujeito.

Expondo o viés negativo da visão da personagem, o narrador, dá a conhecer um aspecto importante da estética romântica, segundo os qual “[...] o poeta romântico é um estranho entre os homens [...], *extremamente sensível*, ama a solidão e as efusões de sentimento, sobretudo as de um vago desespero *no seio da natureza*” (AUERBACH, 2015, p. 347, grifo nosso). Vejamos: “Originais somente são aqueles engenhos que se infundem na natureza, musa inexaurível porque é divina. Para isso é preciso, ou nascer nas idades primitivas, ou desprezar a sociedade e refugiar-se na solidão” (ALENCAR, 1959ff, p. 1083).

É esta natureza defendida, divinizada, pura, o espaço para o processo de renascimento de Fernando, que não apenas enxerga, mas sente o entorno, e a si, a partir dele mesmo. Recordemos um trecho já citado no capítulo I:

[...] Naquele momento, porém, assistindo ao romper do dia, ali no meio do jardim, Seixas sentia que, além das cores brilhantes, das formas graciosas e dos perfumes agrestes, havia alguma coisa de imaterial que palpitava no seio desse ermo e que infundia-se em seu ser. Era a alma da criação que o envolvia e comungava com sua alma a inefável serenidade da límpida e fresca manhã (ALENCAR, 1959ff, p.1083)

Seixas não apenas olha, mas vê, percebe. Essa trajetória crescente é evidenciada através da sutileza na composição textual: primeiro a personagem *sente*, experimenta, algo *se*

infunde (insinua-se) em seu *ser* – sujeito, eu, vida pulsante e pensante –; depois, a *alma da criação*, e não o físico, o material, o *envolve* (cerca-o, abarca-o, forma-o), para enfim, passar por um processo de despertar do eu, através de um expediente simbólico, ápice da fé católica, em voga e marcante, no contexto de produção e primeira recepção do romance, a comunhão, o que faz a falibilidade e a ausência humana serem concretamente preenchidas pela grandeza divina, compondo “um só corpo”¹⁵²

Sobre a presença da natureza em *Senhora*, é cabível uma consideração importante, há um ajuste, uma incorporação dos elementos naturais aos ambientes como o lar, as habitações, os espaços sociais: “Ergueu-se então da mesa, e saindo fora, à beirada da casa, onde já fazia sombra, divertiu-se em dar de comer aos canários e sabiás, que festejaram sua chegada com uma brilhante abertura de trinados e gorjeios” (ALENCAR, 1959ff, p. 1095).

A sua recorrência no texto tem duas conotações possíveis: ora ela é símbolo de renascimento, repouso e idealização, como no caso do despertar de Seixas, ora encobre conflitos intensos, fortes e, sobretudo, bastante significativos entre Aurélia e Fernando: “Depois do jantar vinha o passeio ao jardim. Era nessa ocasião, quando escondidos pela folhagem, os supunham na troca de ternuras, que Aurélia crivava o marido de epigramas e motejos. De ordinário Seixas opunha a esse fogo rolante uma paciente indiferença...” (ALENCAR, 1959ff, p. 1106). Conforme o casal vai amadurecendo e abandonando as máscaras, as referências aos elementos naturais vão se alinhando aos estados de alma do par:

[...] Outros perfumes conheço mais vivos, alguns fortes e excitantes: nenhum tem a maga suavidade de um hálito de rosas, fragrância de sua alma, que Aurélia infundia nos lábios do cavalheiro.

As pálpebras ergueram-se; os grandes olhos, cheios de luz e de amor, inundaram o semblante de Seixas...

[...] Há nada mais encantador do que trazer o campo para dentro da cidade e até a casa; do que entrelaçar com as magnificências do luxo as galas inimitáveis da natureza?

No enlace da valsa, o lindo par, ansioso de espaço, e sentindo-se apertado na sala, alongara a elipse até a extremidade, voltando por detrás de uma das jardineiras, onde não estava ninguém naquela ocasião (ALENCAR, 1959ff, p.1174, 1175).

Isso significa dizer que não há uma tentativa de restauração do aspecto intocado e idílico da natureza, em sua totalidade, ou ainda, uma separação nítida, clara e conveniente, entre ela e o entorno social (esforços buscados em *Lucíola* e *Diva*, respectivamente). Tal opção pode ser lida como um indício da postura que os protagonistas deverão abraçar: o seu amor purificado, trazido novamente ao seu “natural” deve ser íntegro e maduro o suficiente

¹⁵² Catecismo... (p. 367, parágrafo 1331, 2000).

para se mostrar capaz de estar na sociedade, sem mácula, sobrepondo-se dentro dela. Há, pois, um sinal da escrita processual em que imagens e temas aparecem, são desenvolvidos e adquirem uma carga significativa mais acentuada no último *Perfil*.

Retomando o despertar de Seixas e o renascimento de Fernando, é interessante observar que a primeira perspectiva da modificação advém com a transformação da alma, do exercício do ser. No momento em que se abre à consciência e ao descobrimento de si mesmo, confronto solitário, em movimento, pensante, sensorial que traz a natureza para um ambiente material, outros aspectos começam a mudar, de modo que, quanto mais ele aprende, observa, exercita razão e sentimento, seu sistema de referências se torna menos superficial, mais sólido e, em certa medida, trágico, revelando o homem, não o ator, consciente que sente e pensa:

– Meu Deus! exclamou o mancebo comprimindo o crânio entre as palmas das mãos. Que me quer esta mulher? Não me acha ainda bastante humilhado e abatido? Está se saciando de vingança! Oh! ela tem o instinto da perversidade. Sabe que a ofensa grosseira ou caleja a alma, se é infame, ou a indigna se ainda resta algum brio. Mas esse insulto cortês cheio de atenção e delicadezas, que são outros tantos escárnios; essa ostentação de generosidade com que a todo o momento se está cevando o mais soberano desprezo; flagelação cruel infligida no meio dos sorrisos e com distinção que o mundo inveja; como este, é que não há outro suplício para a alma que se não perdeu de todo (ALENCAR, 1959ff, p. 1102).

Dessa forma, devido ao seu novo olhar, sua nova entrada na seara da experiência, tudo em Seixas e para Seixas se modifica, permitindo que o Fernando se sobressaia; começa-se a passar do material, da máscara, ao eu. Segundo Rodrigues (2010, p. 43, 47, grifo nosso):

Novas formas [de se vestir] irão acompanhar o homem moderno [do século XIX] que passa a impulsionar a sociedade. Retas e com poucos adornos, suas roupas condizem com a *retidão moral*, com a seriedade necessária ao “novo mundo do trabalho e da dignidade profissional”.
[No século XIX, a gravata, por exemplo,] incorpora mais um sentido: sua proximidade à face, tornava-a um ponto de foco, atraindo a atenção para uma *fisionomia digna*.

A união entre sobriedade e valores positivos, a ser transmitida por meio do vestuário, é captada na e pela personagem, na medida em que o modo de vestir, código social de sedução, do mascaramento, traço distintivo do antigo “berço de sua alma” se modifica consideravelmente: “Nesse dia, porém, quando os guarda-roupas e cômodas regurgitavam, limitou-se ele apenas a reparar algum leve desarranjo; e dar ao traje da manhã uma feição de novidade pela mudança de uma gravata” (ALENCAR, 1959ff, p. 1097).

O mancebo galante e sociável, dá lugar ao homem que pensa e age de acordo com a posição em que se colocou; como Aurélia, ele atua, com gestos estudados e bem marcados:

Seixas inclinou a cabeça; colocou o prato diante de si, e comeu as duas frutas, pausada e friamente, como um homem que exerce uma ação mecânica. Nada em sua fisionomia revelava a sensação agradável do paladar. Aurélia que esmagava entre os lábios purpurinos bagos de uva moscatel, seguia com os olhos os movimentos automáticos de Fernando... (ALENCAR, 1959ff, p. 1094).

Tal condição aparente de coisa possuída, escravo que responde a estímulos e ordens, o faz parar, mas não por uma mobilidade cômoda, mas pensante, por uma reflexão: “[Aurélia] viu Seixas imóvel, com os olhos fitos na parede fronteira, e completamente absorto” (ALENCAR, 1959ff, p. 1095). O exercício do pensamento, por seu turno, modifica as ações e a postura:

[Fala de Seixas]: – 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 (ALENCAR, 1959ff, p. 1103).

Nessa trajetória de mudanças, os papéis se invertem, Fernando é sóbrio e resignado como a Aurélia de outrora, e esta assume, conscientemente, o corpo encantatório, o papel de rainha dos salões:

A moça trajava de verde. Ela tinha dessas audácias só permitidas às mulheres realmente belas, de afrontar a monotonia de uma cor. 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 (ALENCAR, 1959ff, p. 1097).

A atitude de Aurélia é potencializada pelo modo de se vestir: sua beleza é harmonizada e ressaltada pelo traje, as sedutoras formas são expostas sequencialmente, as vestes, cuja função primeira seria apenas cobrir o corpo, adquirem a capacidade de significar, comunicar, como uma imagem que intensifica o encanto feminino e aumenta seu mistério, na medida em que mostra uma máscara, uma representação, não o eu, os posicionamentos e desejos da mulher. Logo, “como lírios d’água levemente rosados pelos rubores da manhã”, o vestido torna-se uma “folhagem de seda”, um “figurino”, na medida em que ele pode sugerir uma “cadeia infinita de significados” (URSSI, 2006, p. 79). Assim, a veste ajuda a comunicar, seduz, produz efeitos que modificam, desconcertam o observador. Estamos, pois, diante do corpo encantatório de Aurélia:

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 as formas da mulher e animava-se ao sopro divino (ALENCAR, 1959ff, p. 1098).

É válido destacar que o olhar de Seixas, sua percepção não enxerga a rainha exilada, que “nasceu para a riqueza”, mas sim uma divindade da natureza, “a ninfa” ou símbolo dos espíritos dos campos e da natureza em geral, que personificam a fecundidade e a graça” (GRIMAL, 2014, p. 331). Em outras palavras, interpreta a esfinge admirada, segundo os seus novos códigos, de acordo com uma nova linguagem, a da natureza que comunga com o ser humano. Embora já consiga reconhecer traços da primeira Aurélia, anterior à traição: a gentileza, a pureza, traços delicados como uma “flor”, oriundos do “sopro divino”, a aproximação, o desnudamento total de si, a entrega e a Formação Especular ainda não são possíveis, porque o império do mascarado, do teatralizado e artificial ainda impera, há um público, falsas impressões, ironias e torneios de palavras, através dos quais, Seixas é ferido pela própria frivolidade de outrora:

– É voz geral, que não se podia escolher um par mais perfeito, disse a viúva a modo de resumo.

– Já vê que nos casamos por unânime aclamação dos povos, observou Aurélia sorrindo-se para o marido. Nada nos falta para sermos felizes.

– Mais do que eu sou, não é possível, tornou Seixas.

– Esta primazia me pertence, e não lhe cederei!

D. Firmina aplaudiu essa contestação que revelava os extremos de amor dos noivos um pelo outro.

[...] Seixas abria um livro; Aurélia fingia escutar os trechos que o marido lia em voz alta. Outras noites improvisava-se um jogo, em que tomava parte D. Firmina, e cuja fútil monotonia matava as horas (ALENCAR, 1959ff, p. 1098, 1106).

Sob as atitudes simuladas, os gestos calculados a atuação, escondem-se, contudo, o conflito que separa o par – a falta de transparência entre ambos –, e aquilo que desejam o retorno à pureza, à idealização e aos valores perdidos:

Aurélia [...] recobrava na presença de D. Firmina e dos criados a sua feiticeira volubilidade, na qual um observador calmo notaria certa irritabilidade nervosa, habilmente encoberta com a galanteria do gesto e a graça do sorriso.

Aurélia voltou-se rapidamente para fitar no semblante do marido um frio olhar de interrogação; mas Fernando contemplava as gradações da luz no ocaso, e só voltou-se para oferecer o braço à mulher, conforme a recomendação que recebera (ALENCAR, 1959ff, p. 1098-1099).

A partir do início da modificação da máscara em direção ao eu, mais maduro e aperfeiçoado, modifica-se também o entendimento acerca do literário. Um exemplo significativo desta alteração se dá capítulo sexto da *Posse*. O narrador começa a descrevê-lo como uma espécie de *locus amoenus*, lugar de descanso para o embate psicológico vivido pelos amantes:

Fazia um luar magnífico.

Seixas conversava com D. Firmina na calçada de mármore de frente, que a folhagem das árvores cobria de sombra.

À direita do marido estava Aurélia reclinada em uma cadeira mais baixa de encosto derreado, cômodo preguiçoso para o corpo e o espírito que deseja cismar.

[...] Como se houvessem naquela ocasião exaurido toda a dose de fel e acrimônia, acumulada nesse primeiro mês de casados, desde o dia seguinte suas palavras correspondendo à amenidade e apuro das maneiras, perderam a ponta de ironia, de que anteriormente vinham sempre armadas, como as vespas de seu dardo sutil e virulento (ALENCAR, 1959ff, p. 990).

Nesse espaço em que predominam a sombra e a iluminação natural, Seixas e Aurélia parecem abandonar a posição de *personas*, destacando-se como *pessoas* (recorde-se que a escuridão propicia a queda das máscaras). Os ânimos, outrora exaltados, acalmam-se abrindo espaço para a idealização, a aproximação e a Formação Especular parecem se avizinhar; Seixas descreve para D. Firmina, imóvel, “o lindo poema de Byron, *Parisina*”. (ALENCAR, 1959ff, p. 1115, grifo do autor). Os primeiros versos desse texto indicam uma atmosfera negra, noturna e fúnebre:

É a hora em que d’entre as ramagens
Rouxinóis cantam nênias sentidas;
É a hora em que juras de amores
Soam doces nas vozes tremidas,
Desse escuro o céu vai se envolvendo
E auras brandas e as águas vizinhas
Murmuriam no ouvido silente;
Cada flor à noitinha de leve
Com o orvalho se inclina tremente,
E se encontram nos céus as estrelas,
São as águas do azul mais escuro,
Têm mais negras as cores das folhas,
Docemente tão negro e tão puro
Que o dia acompanha – nas nuvens morrendo
Qual finda o crepúsculo - a lua nascendo ¹⁵³.

O narrador, de certa forma, transpõe o lirismo do poema para o ambiente – noturno, delicado e povoado por figuras que amam e idealizam –, e para a descrição da reação de *Fernando* ante a remissão a Byron, ela não é mais irrefletida e imitativa, mas pontuada por uma melancolia condizente com o novo estágio de vida da personagem, mais madura; as remissões a um passado utópico – marcado pelos verbos no pretérito imperfeito, tempo inacabado –, contrastam com a futilidade do *Seixas*, apresentado, no início do romance, pelo narrador, que prossegue:

Depois do poema ocupou-se Fernando com o poeta. Ele *tinha* saudade dessas brilhantes fantasias, que outrora *haviã*m embalado os sonhos mais queridos de sua

¹⁵³ Não foi possível encontrar a tradução do poema de Byron em versão integral, os primeiros versos, traduzidos por Álvares de Azevedo (1831-1851), constam no trabalho de Zemruski (2008, p. 38-39).

juventude. A imaginação, como a borboleta que o frio entorpeceu e desfralda as asas ao primeiro raio do sol, *doudejava* por essas flores d'alma. Não falava para D. Firmina, que talvez não o compreendia, nem para Aurélia que certamente não o escutava. Era para si mesmo que expandia as abundâncias do espírito; *o ouvinte não passava de um pretexto para esse monólogo* (ALENCAR, 1959ff, p.1115, grifo nosso).

Há a referência a dois ouvintes passivos – D. Firmina que parece não compreendê-lo e Aurélia que não o escuta. O monólogo de Seixas, embora aparentemente condizente com o clima do espaço, só modifica a ele próprio. Portanto, a idealização, traço predominante na primeira Aurélia, neste caso, é uma tentativa de resgate de essência, que em D. Firmina é mecânica e inerte, e em Aurélia estaria adormecida pela posição mascarada que ocupa. Aliás, se para Seixas o ato de idealizar se refere a um contato particular com o seu *eu* interior, para ela significa, projetando-se no amado, recompor-se da cisão a que se deixou submeter, unindo-se, assim, os anseios de ambos, o resgate do que se perdeu:

Ali perto recendiam os corimbo de resedá, balouçados pela brisa, e foi através desse enlevo de luz e fragrância, que a voz sonora de Seixas penetrou nas cismas de Aurélia e enleou-se nelas, de modo que *a moça imaginava escutar não a conversa do marido, mas a fala de seu sonho* (ALENCAR, 1959ff, p. 1116 grifo nosso).

A densidade da atmosfera tipicamente romântica, parece atingir as personagens, que caminham para o processo de fusão/(re)encontro, Formação Especular. Outro poema de Byron, *O corsário*¹⁵⁴, é citado por Seixas; essa alusão adquire mais força, visto que, através dela, ele demonstra com mais intensidade sua parcela dramática, densa e mais amadurecida; primeiro *reproduzia*, Byron em conquistas fúteis, como mera repetição sem sentimento ou reflexão; em seguida, *descreve* o poema – produz, “sente” – e *cita* o poeta como pretexto para sua autodescoberta, finalmente, *reescreve* o poema, segundo os seus anseios e novas maneiras de compreender; sob os quais o leitor pode identificar as características do *gênio* difundido pelo Romantismo:

¹⁵⁴ Não foi possível encontrar o poema de Byron em Português. Citam-se os primeiros versos da tradução espanhola, feita pelos poetas Vicente Wenceslao Querol e Teodoro Llorente, para ilustrar que o poema evoca uma liberdade heróica, grandiosa e expansiva, um desejo distante, idealizado, sugerindo uma fuga de uma realidade opressora:

«Del negro abismo de la mar profunda
sobre las pardas ondas turbulentas,
son nuestros pensamientos como él, grandes;
es nuestro corazón libre, cual ellas.
Do blanda brisa halagadora expire,
do gruesas olas espumando inquietas
su furor quiebren en inmóvil roca,
hed nuestro hogar y nuestro imperio. En esa
no medida extensión, de playa a playa,
todo se humilla a nuestra roja enseña.
Lo mismo que en la lucha en el reposo
agitada y feliz nuestra existencia,
hoy en el riesgo, en el festín mañana,
brinda a nuestra ansiedad delicias nuevas.

A palavra *fluía-lhe* dos lábios trêmula de emoção, mas rica, inspirada, colorida. Não contou o poema do bardo inglês; *bordou outro poema sobre a mesma teia*, e quem o ouvisse naquele instante, *acharia frio e pálido o original*, ante o plágio eloquente. É que neste havia uma alma a palpitar, enquanto que no outro apenas restam os cantos mudos do gênio que passou (ALENCAR, 1959ff, p. 1116).

Segundo Süsskind (2008, p.79), a ideia de *gênio* é considerada como uma espécie de “expressão da proximidade ou harmonia com a natureza, sem intermediação do pensamento reflexivo [...], [o artista cria] uma obra que não parece fruto de sua habilidade técnica, mas tem uma espontaneidade como a das coisas geradas pela natureza”. É exatamente isso que ocorre com a remissão ao “texto” de Seixas: marcado pela subjetividade, parece natural, mas é, na realidade, construído. Na medida em que o autor elabora um narrador, que descreve um estado da personagem, fazendo uso de determinados recursos, por exemplo, o discurso indireto e uma seleção vocabular que remete ao campo semântico da produção literária, mesclada por certo lirismo – a escrita deixa de ser espontânea para revelar seus artifícios de composição.

O narrador constroi um ambiente que propiciaria a evasão e a imutabilidade de um espaço-tempo oniricamente perfeitos: há a representação de um paraíso perdido reconfigurado no sufocante espaço doméstico, uma musa, a figura da mulher ideal, inatingível que sonha e suspira, um “observador” que contempla o quadro impassivelmente. Diante de tal ordenamento o *Fernando-poeta*, separa-se do *Seixas-ator* e, encontrando sua natureza primeira, espontânea, reconstrói um modelo de escrita ao sabor da “inspiração” e do “sentimento”, não mais das primeiras motivações superficiais. A aproximação e a conseqüente Formação Especular parecem mais acercadas, pois cada componente do casal, deixa a ver o seu *eu*, o sentir substitui, por um momento, a máscara. Aurélia pede a Fernando que narre, fale, sinta, comunique-se e este se entrega, momentaneamente, ao amor:

Aurélia a princípio entregara-se ao encanto daquela noite brasileira, que lhe parecia um sonho de sua alma pintado no azul diáfano do céu.

[...] – Um dos mais lindos poemetos de Byron é o Corsário; dizia Seixas.

– Conte! murmurou-lhe ao ouvido a moça com a voz que teriam sílfides se falassem.

Fernando cedia nesse instante a uma suavíssima influência, contra a qual desejava reagir, mas faltava-lhe o ânimo. A pressão dessa formosa cabeça produzia nele o efeito do toque mágico de uma fada; presa do encanto não se lembrou mais quem era e onde estava (ALENCAR, 1959ff, p. 1116-1117).

Tudo estaria em uma “poética” estabilidade, não fosse a intervenção de uma voz externa, que funciona sob um sistema diverso do apresentado:

– O senhor deve traduzir este poema. É tão bonito! disse D. Firmina.

– Já não tenho tempo, respondeu Seixas; nem gosto. Sou empregado público e nada mais.

–Agora não precisa do emprego; está rico.

– Nem tanto como pensa.

Aurélia levantou-se tão arrebatadamente, que pareceu repelir o braço do marido, no qual pouco antes se apoiava.

– Tem razão; não traduza Byron, não. O poeta da dúvida e do ceticismo, só o podem compreender aqueles que sofrem dessa enfermidade cruel, verdadeiro marasmo do coração. Para nós, os felizes, é um insípido visionário (ALENCAR, 1959ff, p.1117).

A intervenção de Firmina, enquanto representante da sociedade mascarada, sinaliza que o desejo de Fernando, o seu sonho-modelo, não cabe ao meio no qual ele está inserido, a sua “escrita” literária onírica e pacificadora seria incompatível com o mundo da mercadoria a que a personagem pertence e ao qual se submeteu; a beleza e pureza distantes que a leitura dos textos de Byron sugeriu, embora suscite uma nova composição, não se faz mais pura, mas híbrida, localizada entre o plano do essencialmente humano e do calculadamente simulado.

A fala de Seixas remete a dívida não paga e, como Aurélia ainda não consegue ver indícios de mudança no caráter do marido, imediatamente a transporta para a condição de atriz: ironiza Byron, cuja dúvida e o ceticismo estariam distantes da felicidade “dramaticamente” pintada como verdadeira, para, em seguida, sufocando a sua parcela puramente essencial, reconstruir o ambiente, dando-lhe contornos artificiais de um palco:

Mal entrou na zona de luz que prateava a fina areia, teve um calafrio. Esse esplêndido luar, onda suave, em que ela banhava-se voluptuosamente momentos antes, a transpassara como um lençol de gelo.

Voltou precipitadamente e entrou na sala, onde apenas havia a frouxa claridade de dois bicos de gás em lamparina. Fora ela mesma quem dispusera assim, para que a luz artificial não perturbasse a festa da natureza. Agora batia o tímpano, chamando o criado para fazer inteiramente o contrário. Os lustres acesos entornaram as torrentes deslumbrantes do gás, que expeliram da sala os nêveos reflexos do luar (ALENCAR, 1959ff, p.1117).

Através do procedimento de Seixas e da reação de Aurélia, lê-se um Romantismo que exhibe suas bases e fontes para, desconstruindo-as, refletir sobre elas. Uma vez mais, ao leitor é apresentado um pouco da face produtora dos fatos narrados. Pela observação sobre a posição oscilante de ator/ ser humano, assumida pelo casal, e apontada por D. Firmina – metáfora ao leitor passivo que deveria ser questionador –, pode-se estabelecer algumas considerações.

No romance, o que aqui se entende por *idealização* parece remeter à delimitação de uma fixidez, um padrão, um equilíbrio, metaforizado pela união definitiva dos amantes, tendo sido quebrado o julgo do simulacro e do capital: “ – Esta riqueza causa-te horror? Pois faz-me viver, meu Fernando. É o meio de a repelires. Se não for o bastante, eu a dissiparei”. (ALENCAR, 1959ff, p.1209).

Antes do fim, todavia, ela parece não ser plenamente possível, pois, em primeiro lugar esbarra no caráter teatralizado das personagens e do ambiente que os cerca. A teatralização faz com que as personagens se tornem complexas e, através do inacabamento formal por elas sugerido (por meio da linguagem) haja a possibilidade de tematização e reflexão sobre duplicidades e outras inquietações tipicamente humanas, fazendo com que o texto nunca se feche em uma única voz interpretativa:

O personagem do romance não deve ser heróico, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra; ele deve reunir em si tanto os traços positivos, quanto os negativos, tanto os traços negativos, tanto os inferiores, quanto os elevados [...]. Deve ser apresentado como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida (BAKHTIN, 1988, p. 402).

Em segundo lugar, a ideia de idealização/fixidez absolutas, antes do término do romance, de certa forma contraria a dinâmica da própria obra, pois ela se faz a partir do contato crítico com outros textos, sendo possível realizar um exame de seus procedimentos discursivos, atualizando tanto a tessitura examinada, como as fontes que lhe deram forma. Dessa maneira, no plano da história, os recursos são empregados para sinalizar que a estabilidade e a pacificação, alcançadas por vias do amor, são possíveis, fazendo com que idealização seja permitida, prova disso é que o romance “termina” no momento em que as projeções dos amantes se encontram. No que tange ao enredo, entretanto, o emprego dessas mesmas estratégias, relacionadas a remissões a diversas manifestações artísticas, propõe uma trajetória oposta: demonstra que a escrita literária não é linear e definitiva, mas tão híbrida e simulada quanto suas figuras e as leituras que possam vir a surgir a partir delas, acrescentando significações num infinito campo de novas e renovadas descobertas.

Dito isso, retornando ao percurso formativo de Fernando Seixas, percebe-se que conforme sua conduta reprovável é denunciada através das atitudes da própria Aurélia, o protagonista vai amadurecendo, a percepção, o olhar, a leitura, a escrita, a concepção de família, o ser e o estar no mundo. Observemos como exemplo, algumas de suas colocações, marcadas pela demonstração de uma consciência aguda, e um sentimento profundo:

– A senhora fez-me seu marido; não me resta outra missão neste mundo; desde que impôs-me esse destino sacrificou meu futuro, não tem o direito de negar-me o que paguei tão caro, pois o paguei a preço de minha liberdade.
[...] Olhos de mãe lêem n'alma do filho como em livro aberto; aquilo o que não vêem, adivinham (ALENCAR, 1959ff, p. 1134, 1136).

Assim, conforme Fernando vai sendo atingido pelo corpo encantatório de Aurélia, ferido pela encarnação de sua antiga linguagem e procedimentos, passa pela experiência, a

subjetividade, aprende, pensa sobre si mesmo, descobre que é o exercício de ser que promove a verdadeira satisfação:

Em outras circunstâncias, aquela anulação de sua individualidade, bem pode ser que não o incomodasse. Talvez se reparasse nela, fosse para desvanecer-se de ser o preferido dessa formosa mulher, cercada da admiração geral e disputada por tantos admiradores. Todo esse culto que lhe prestava a sociedade, não seriam a seus olhos senão o tributo a ele oferecido pelo amor de sua mulher.

Mas as condições em que se achava, deviam mudar completamente a disposição de seu ânimo. Quanto mais se elevava a mulher, a quem não o prendia o amor e somente uma obrigação pecuniária, mais rebaixado sentia-se ele. Exagerava sua posição; chegava a comparar-se a um acessório ou adereço da senhora.

[...] nunca Seixas precisou tanto da resignação de que se revestira para não sucumbir à vergonha de semelhante degradação (ALENCAR, 1959ff, p. 1123).

Nesse movimento também se deixa formar por Aurélia, adquirindo os traços positivos da jovem, a determinação e a força de caráter:

Seixas mostrou-se indiferente às provocações [...], mas sua fisionomia desdenhosa e sobranceira opunha à exacerbação da moça fria e surda resistência que ainda mais a irritava.

O orgulho contrariado de Aurélia acerava o gume às suas armas, para abater aquela atitude de ameaça que a afrontava; mas não o conseguiu. As lutas constantes tinham acabado por aguerrir o caráter de Fernando e afinar-lhe a têmpera.

[...] – Não tenho e nunca tive, senhora, pretensões a seu amor. Seria uma rematada loucura, e eu acho-me no uso frio e calmo de toda a minha razão para ver a barreira que nos separa. Também não tenho direito de pedir-lhe contas de seus sentimentos, nem mesmo de suas ações, desde que não ofendam aquilo que o homem preza acima de todos os bens. Abdicando na senhora a minha liberdade e com ela a minha pessoa, uma cousa, porém, não lhe transferi, e não o podia: a minha honra (ALENCAR, 1959ff, p. 1193).

Além disso, revê criticamente sua antiga conduta, começando a duvidar da linguagem da máscara do galanteio, que anteriormente lhe parecia natural e indissociável de um homem educado:

Desde porém que esse casamento de conveniência fora convertido em um mercado positivo, ele julgava uma infâmia para si, envolver sua alma e afundá-la nessa transação torpe.

Seu corpo sim estava vendido; ele não o podia subtrair ao indigno mister, desde que havia recebido o salário. Mas a alma nunca! Tivesse-o embora essa mulher na conta de um especulador sem escrúpulos, ele sentia que a honra não o abandonara

[...] E o homem que sugara tantas bocas travessas, como se fossem os cálices de cristal rosa onde libava goles de moscatel; esse homem que tivera em seus braços, calmas e risonhas, tantas namoradas, podia compreender que a ponta da asa de um ósculo, pois não fora outra cousa, causasse um desmaio? (ALENCAR, 1959ff, p. 1180-1181).

No que diz respeito ao contato físico com a mulher, a sensualidade, o desejo entre ambos chega a um ponto consideravelmente crítico, entretanto, a conquista é substituída pelo respeito e o decoro, tão presentes na primeira Aurélia, unindo-se, pois, nesta linha de conduta, o eu valoroso e renascido de Fernando e o desejo de harmonia da protagonista, o ideal:

Fernando não sabia que fizesse. Às vezes queria esquecer tudo, para só lembrar-se que era marido dessa mulher e que a tinha nos braços.

[...] Fernando na mesma posição contemplava a formosa mulher, que ele tinha ali, palpitante sob o seu olhar e ao contato do peito onde fervilhavam os flocos de renda do talhe do vestido, afluindo ao vivo ofego da respiração.

E todavia não ousava. Nunca, nos tempos em que ele fazia o contrabando do amor, mulher alguma, por mais defesa que fosse a seu desejo, inspirou-lhe o respeito, ou antes o susto, que o tolhia naquele momento junto de sua esposa (ALENCAR, 1959ff, p. 1048, 1051).

A proximidade se acentua, desde as reações que exprimem o posicionamento do outro, passando pela tentativa de contato físico até a identificação entre referências literárias, mais trágicas, profundas e idealizadas. Conforme as atitudes de Seixas se alteram, aproximando-o do homem buscado e amado por Aurélia, as imagens que sugerem o fortalecimento de seu caráter vão se tornando cada vez mais densas e dramáticas: passa-se da *reprodução* de *Byron* e *Lamartine* para a *percepção* de *Rigoletto*, chegando-se à *reflexão* e *idealização*, relacionada à *Byron* e à citação de *Otelo*, drama de William Shakespeare (1564-1616). O texto é mencionado por duas vezes na narrativa:

Aurélia não gostava de Byron, embora o admirasse. Seu poeta querido era Shakespeare, em quem achava não o simples cantor, mas o sublime escultor da paixão.

Muitas vezes aconteceu-lhe pensar que ela podia ser uma heroína dessa grande epopéia da mulher, escrita pelo imortal poeta. No dia do casamento, sua imaginação exaltada chegou a sonhar uma morte semelhante à de Desdêmona.

Seixas renegara o poeta de seus antigos devaneios, para afeiçoar-se ao trágico inglês, que ele outrora achava monstruoso e ridículo. Lia os mesmos livros que ela; os pensamentos de ambos encontravam-se nas páginas que um já tinha percorrido, e confundiam-se. Aplaudiam reciprocamente ou censuravam (ALENCAR, 1959ff, p. 1186).

Sobre *Otelo*, Bloom (2000, p. 554-555, grifo nosso) considera:

O amor entre Desdêmona e Otelo é sincero, mas poderia terminar em catástrofe mesmo na ausência do gênio demoníaco de Iago [...]. Desdêmona, convincente em sua total inocência, *apaixona-se pelo guerreiro em Otelo, que se apaixona pelo sentimento que ela alimenta por ele, pelo efeito* que sua lendária carreira exerce sobre a jovem.

A partir desta colocação, somada ao conhecimento prévio do drama de Shakespeare, é possível estabelecer semelhanças entre ele e *Senhora*. Em ambos há a idealização do ser amado; no primeiro caso, ela é responsável pelo aniquilamento dos protagonistas – Otelo idealiza a Desdêmona, mas não a conhece profundamente, e por isso, desconfia dela, ante os ardis de Iago. A mulher, nos extremos de seu amor, não crê que o esposo seja capaz de ímpetos de ciúme.

No romance, o componente idealizador indica a pacificação e união dos seres; o drama shakespeariano é incorporado ao texto num estágio em que a idealização e o resgate de valores almeçados por ambas as personagens, bem como a Formação Especular, estão próximos de se tornarem concretos. Aurélia se faz tão intensa a ponto de comparar seu amor e sofrimento aos de Desdêmona, embora aquela não seja inocente como esta, mas uma ardilosa atriz, capaz de assumir esse papel para ilustrar o alcance de sua artisticidade e desejo em relação ao outro, ao mesmo tempo em que, dialogando com a heroína shakespeariana, é responsável por inová-la.

Aurélia prefere Shakespeare a Byron, dado o suposto refinamento artístico do primeiro, que não só canta > reproduz > imita a paixão, mas a desenvolve, aprofundando-a, esculpindo-a, analogamente ao aprofundamento que a jovem senhora vivencia. Seixas, tendo experimentado nele próprio, o processo de mutabilidade e aprimoramento de seu caráter, não enxerga a complexidade teatral como *monstruosa e ridícula*, distante do seu eu, mas tão profunda e multifacetada quanto sua própria mudança e a natureza da situação na qual está envolvido. A similitude de movimentos os aproxima: “Lia os mesmos livros que ela; os pensamentos de ambos encontravam-se nas páginas que um já tinha percorrido, e confundiam-se” (ALENCAR, 1959ff, p. 1187).

Assim, a intertextualidade com a peça tem importância capital para acentuar a potencialidade dramática e psíquica de seus protagonistas, que recorrem à adoção de outras vozes para falar de si mesmos, do conflito que os dilacera e da parcela íntima perdida que buscam recompor:

- Oh! Pareço-lhe um Otelo! Disse Fernando a chasquear.
- Não, Otelo tinha razão em todos os seus ultrajes e brutalidades; amava e com paixão. Mas o senhor não é aqui outra coisa mais do que o advogado da decência (ALENCAR, 1959ff, p.1194-195).

O homem, *Fernando*, traveste-se de uma versão irônica de Otelo para, assumindo a posição de ator, revelar a extensão do seu ciúme e do amor, sob ele oculto. Como Aurélia vê apenas o nível das aparências, o *Seixas*, atribui a alusão a um simulado decoro. Embora mais próximos, os amantes ainda não se reconhecem, mas o narrador delinea as proporções da colisão entre ator e ser humano, leiam-se as marcas “trágicas” de sua caracterização:

- Fernando *esmagado* pelo sarcasmo, contra o qual não podia reagir, teve ímpetos de confessar a essa mulher toda a *insânia* do amor que sentia, e depois, quando ela exultasse com seu triunfo e a humilhação dele, *abatê-la* a seus pés (ALENCAR, 1959ff, p. 1195, grifo nosso).

A Formação Especular ocorrerá, portanto, quanto todas e quaisquer máscaras decaírem e os sujeitos, libertos de medo e ardis, revelarem-se diante de si e do outro amado. Após conhecer um pouco das nuances de aprendizagem de Fernando Seixas, passa-se à tentativa de decifração de Aurélia Camargo.

6.5 Do *Eu* à Máscara, da Máscara ao *Eu*: A Formação de Aurélia

Em *Lucíola* e *Diva*, romances narrados em primeira pessoa, o encanto das protagonistas é mostrado a partir de um jogo de ausência e presença fortemente misterioso e, viabilizado pelo olhar parcial e incompleto das figuras masculinas: a beleza perceptível de Lúcia, “a musa cristã” e o pudor excessivo de Mila, ora “monstrinho”, ora “diva dos salões”. Ambos os expedientes desconcertam e ferem os saberes e crenças de Paulo e Augusto. No último *Perfil*, o narrador em terceira pessoa que, aparentemente, pela sua constituição, deveria revelar tudo claramente, é ainda mais sofisticado: chega ao ápice do mistério, apresentando Aurélia a partir da *imagem* que determinado “público”, a sociedade, constroi sobre ela – entre o céu e a terra, visível, mas quase inacessível –; do efeito inebriante que causa; de seu corpo encantatório, que seduz e forma o leitor, mesmo antes do aparecimento de Seixas na narrativa.

Recorde-se que são imagens construídas que atraem Fernando – a grande beleza, a rainha exilada numa sala pobre. Elas sinalizam não apenas aquilo que o deslumbra e o desconcerta, reações que ocorrem a Paulo e Augusto, mas também a linguagem que o rapaz acredita dominar, questionada, desfeita e reconstruída por vias das ações de Aurélia, que, por vezes, ora mostrando a máscara ora o seu eu, dando indícios de seu desejo de harmonia, procurará provocar o despertar de Seixas, no sentido de fazê-lo perceber que ambos estão interligados num processo de descoberta e crescimento mútuo:

[Diálogo entre Aurélia e Seixas] – Não lhe parece difícil fazer a felicidade de um coração desabusado como este meu, e tão afligido pela dúvida?
 – Tenho fé no meu amor; com ele vencerei o impossível.
 [...] – Aqui tem a minha mão; e tudo quanto posso dar-lhe. A mulher que ama e que sonhou, essa não a possui. Mas se o senhor tiver o poder de a realizar, ela lhe pertencerá absolutamente como sua criatura. Acredite que esta é a esperança de minha vida, eu a confio de sua afeição (ALENCAR, 1959ff, p. 1016).

Logo, esta personagem, que sabe equilibrar a sedução de Lúcia, o pudor e os valores de Emília não pretende silenciar ou controlar o corpo encantatório, mas utilizá-lo deliberadamente, com todo o potencial espetacular que ele contém, para fins salvíficos: a regeneração de Seixas e o alcance do equilíbrio e desejo de harmonia de Aurélia. Isso demonstra que o terceiro *Perfil* se comunica com os demais, potencializando questões e

situações apresentadas nos primeiros, reforçando a ideia de escrita processual. Dito isto, vejamos como a protagonista é revelada no primeiro capítulo do texto:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova *estrela*.
Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a *rainha* dos salões.
Tornou-se a *deusa* dos bailes; a *musa* dos poetas e o *ídolo* dos noivos em disponibilidade.
Era *rica e formosa* (ALENCAR, 1959ff, p. 953, grifo nosso).

A estrela que aparece em *Lucíola* e *Diva*, relacionada ao conflito e ao desejo das personagens femininas¹⁵⁵, adquire uma força maior, mais dúbia no último *Perfil*, pois antes de indicar a grandeza sentimental da personagem, como ocorreu nos dois primeiros casos, aponta para a riqueza material que ela possui. Perceba-se que, embora a presença do astro possa ser lida como diretamente relacionada à posição econômica e social, da soberana endinheirada que a todos seduz, com um misto de beleza e posses, também se relaciona ao caráter da jovem, ainda que mais timidamente: “[...] a seu tempo saberemos a *verdade*, sem os *comentarios malévolos* que usam vesti-la os noveleiros” (ALENCAR, 1959ff, p. 953, grifo nosso).

Logo, se nos dois primeiros romances a recorrência da estrela apontava diretamente para o *eu* das figuras femininas, neste caso, sinaliza a máscara sob a qual reside o sujeito, sem que um elemento anule ou se separe nitidamente do outro. Têm-se acesso a um enigma ainda mais sofisticado, que exigirá maior atenção em sua tentativa de decifração.

Desde o primeiro contato com o texto, o leitor se vê diante de imagens que aparentam ser destituídas de um sentido lógico, mas que na realidade servem como um recurso estratégico-narrativo na construção da personagem que será o centro da narrativa, do drama e do enigma que é *Senhora*. A princípio, pouco se sabe a respeito da heroína, ela nada mais é que um ponto de luz indicado pelo narrador, porém seria falso supor que essa luz esclarece, pelo contrário, tende a obscurecer, pela distância e pelo brilho que ofusca a “visão”: primeiro é denominada *estrela* – corpo celeste fora do alcance das mãos – depois, torna-se mais inteligível, é *rainha dos salões*; quando se presume que será (re)conhecida totalmente, atribui-se-lhe de novo uma caracterização etérea, ainda que mais humanizada e próxima: *deusa*, *musa*, *ídolo*. O narrador apresenta a protagonista usando atributos espaciais, exteriores a ela, de modo que Aurélia parece se revelar enquanto uma realidade construída que surge, primeiro, a partir do que tem e não do que é, em posição oposta à alma que constitui o seu cerne.

¹⁵⁵ Os trechos são, respectivamente: “ –Ali está a minha estrela! Olhe, sou eu! disse mostrando-me Lúcifer, que se elevava no oriente, límpida e fulgurante” (ALENCAR, 1959s, p. 363) e “ seu olhar [...] cintilava sobre o meu rosto como o tremulo rutilo de uma estrela” (ALENCAR, 1959n, p.525)

Além disso, seu surgimento é, em certa medida, performático, pois, o narrador lhe confere diversas máscaras – humanas e celestes, próximas e distantes –, bem como controla um recurso cênico, a iluminação: “Quem não se recorda da Aurélia Camargo, que atravessou o firmamento da corte como brilhante meteoro, e apagou-se de repente no meio do deslumbramento que produzira o seu fulgor?” (ALENCAR, 1959ff, p. 953). A luz, ofuscante e efêmera, como um desejo que se desfaz antes de ser realizado em sua plenitude, viabiliza o deslumbre provocado por Aurélia: “A iluminação ocupa um lugar chave na representação, já que ela a faz existir visualmente, além de relacionar e colorir os elementos visuais (espaço, cenografia, figurino, ator, maquiagem), conferindo a eles uma certa atmosfera” (PAVIS, 2010, p. 179).

Portanto, o controle de recursos materiais próprios ao teatro é mimetizado no romance para sinalizar, seja o caráter ilusório das relações interpessoais ou a “artificialidade” da construção narrativa, fruto de um exercício racional de articulação. Conseqüentemente, o leitor, assim como Fernando Seixas, terá de fazer um esforço interpretativo no sentido de enxergar o dizer e não apenas o dito; para ver além do brilho do ouro, encontrando, sob e mais importante que este, as artimanhas de uma linguagem artisticamente arquitetada e a luminosidade do *ser*, cujo mistério é ainda mais acentuado: está presente nos *Perfis* anteriores e é retomado, com maior intensidade e significações, no último.

Em *Senhora*, no início do romance, Fernando Seixas aparece associado à ideia de passividade, comodismo, com Aurélia ocorre o contrário; ela tem relação com o movimento, questionamento, busca: “A convicção geral era que o futuro da moça dependia exclusivamente de *suas inclinações* ou de seu capricho; e por isso todas as adorações se iam prostrar aos próprios pés do ídolo” (ALENCAR, 1959ff, p. 954, grifo nosso). Tais dinâmicas não são primeiramente mostradas pelo narrador no espaço confortável do lar, mas em uma alusão à sociedade, da qual Aurélia ora se beneficia, ora combate, em nome de seu plano formador, vingativo-regenerador e de seu desejo de harmonia, isto é, a simplicidade de um amor sem mácula, um ídolo, um ideal, uma espécie de símbolo, um porto seguro no qual a jovem possa se refugiar, apesar da mascarada social com a qual tem que conviver:

Se o lindo semblante não se impregnasse constantemente, ainda nos momentos de cisma e distração, dessa tinta de sarcasmo, ninguém veria nela a verdadeira fisionomia de Aurélia, e sim a máscara de alguma profunda decepção. Como acreditar que a natureza houvesse traçado as linhas tão puras e límpidas daquele perfil para quebrar-lhes a harmonia com o riso de uma pungente ironia? Os olhos grandes e rasgados, Deus não os aveludaria com a mais inefável ternura, se os destinasse para vibrar chispas de escárnio.

Para que a perfeição estatuária do talhe de sílfide, se em vez de arfar ao suave influxo do amor, ele devia ser agitado pelos assomos do desprezo? (ALENCAR, 1959ff, p. 954).

A leitura da citação acima, em que o narrador sugere a participação do leitor na tentativa de compreensão da protagonista multifacetada, dá a perceber que “a verdadeira fisionomia de Aurélia” – seu eu, o portador de seu desejo de harmonia – está relacionada à serenidade, ao amor, enquanto sentimento imaculado, tão forte que é capaz de estar em meio às máscaras sem se corromper. Prova disso, é que desdém e delicadeza fazem parte de uma mesma personagem não em luta aparente, mas numa convivência, até certo ponto controlada, na qual o primeiro seria a arma para se chegar aonde quer e o segundo o símbolo da vitória, destinado àquele que conseguisse enxergar a jovem, além do dinheiro e das aparências deste advindas. Portanto, o corpo encantatório, parte da sociedade fútil e mascarada, não é simplesmente combatido ou controlado, como ocorre com Lúcia e Mila, mas habilmente utilizado para remodelar Seixas, quebrando-lhe a crosta de aparência naturalizada, sob a qual está o homem sensível, protetor, valoroso, ideal, análogo ao desejo de harmonia da protagonista:

Não era um triunfo que ela julgasse digno de si, a torpe humilhação dessa gente ante sua riqueza. Era um desafio, que lançava ao mundo; orgulhosa de esmagá-lo sob a planta, como a um réptil venenoso.

E o mundo é assim feito; que foi o fulgor satânico da beleza dessa mulher, a sua maior sedução. Na acerba veemência da alma revolta, pressentiam-se abismos de paixão; e entrevia-se que procelas de volúpia havia de ter o amor da virgem bacante (ALENCAR, 1959ff, p. 954-955).

Para além do sofrimento, dilaceração, dúvida, agitações presentes em Lúcia e Emília, neste caso, há também o exercício da força e a busca pela autonomia do eu diante da opressão. A imagem da virgem Maria esmagando a cabeça da serpente traíçoeira, símbolo do pecado, aparece associada à bacante, esta, uma representação presente em Lucíola, “que esmagara [...] as uvas de Corinto” (ALENCAR, 1959s, p. 328) Assim, em Aurélia, recuperam-se e se renovam a sedução de Lúcia – “fulgor satânico” – e o recato puro e severo de Mila – a “acerba veemência da alma revolta” – mas, aqui, a sedução não advém dos extremos de mostrar ou velar completamente o físico, mas do jogo entre as duas situações, viabilizado através do corpo encantatório, repleto de brilho e riqueza.

No trecho abaixo, por exemplo, nota-se que não é o *eu*, a parcela subjetiva de Aurélia que está em evidência, mas o seu corpo encantatório, visto que a atmosfera mascarada, que abrange um “público”, uma “performance” deslumbrante – a altiva entrada no Cassino – e reações enlevadas, tem como objetivo atingir e seduzir Seixas:

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. [...] A presença de Aurélia, sua esplêndida beleza, era uma obsessão que o oprimia. Quando, como agora, a tirava da vista fugindo-lhe, não podia arrancá-la da lembrança, nem escapar à admiração que ela causava e que o perseguia nos elogios proferidos a cada passo em torno de si (ALENCAR, 1959ff, p. 1004-1005).

Convém ressaltar um ponto interessante: o processo de aprendizagem e lapidação de Fernando, rumo à Formação Especular, o leva, do imaturo ao maduro, *da máscara ao eu*. No caso de Aurélia, a dinâmica de erros e acertos segue uma espécie de trajetória circular; o contato com a traição de Fernando a leva a passar do **eu à máscara**, do singelo e ideal ao cru, ao cálculo; após o casamento vingativo-regenerador e salvífico para ambos, conhecendo a si mesma, fazendo renascer o ser amado, ela passa do falseamento, que aprendeu a dominar, a (novamente) o eu, puro e idealizador, que constitui sua verve. A presença dos dois pólos em convivência, cujos componentes são encobertos ou ressaltados de acordo com os planos ou necessidades da protagonista, é perceptível em diversas cenas do romance.

No que diz respeito às referências artísticas e literárias de Aurélia, há uma leitura oposta à do Seixas imaturo: enquanto para este elas se revelam elementos fúteis de conquista, superficialidade, excesso de informação, para a protagonista, denotam experiência, vida, produção de sentidos, idealização e certa tragicidade, que faz referência ao conflito vivenciado pela personagem feminina, lembremos da comparação entre Aurélia e Desdêmona, ou mesmo passagens como esta, em que a personagem assina o testamento após o matrimônio com Seixas:

A associação de dois atos tão opostos, a aurora da existência e sua despedida; a ideia da morte a entrelaçar-se naquela mocidade tão rica de todas as prendas; a grinalda de noiva cingindo uma fronte a desfalecer; esse contraste era para deixar funda impressão no ânimo.

[...] Nunca a abstrusa e rançosa algaravia de cartório se vira tão catita. O papel, com ser testamento, não desdizia da linda mão que traçara o contexto, e d'alma gentil que talvez nele havia encerrado, com sua última vontade, o perfume de lágrimas ignotas (ALENCAR, 1959ff, p. 1024).

No oitavo capítulo, da primeira parte, após delimitar o papel de Lemos enquanto mediador da negociação de casamento, entre Aurélia e Seixas, o narrador afirma que ela lê, “mas o estilo de *George Sand* não conseguia nesse momento cativar-lhe o espírito que às vezes batia as asas, e lá se ia borboleteando pelo azul de uma sesta amena”(ALENCAR, 1959ff, p.1000, grifo nosso). Não há, na cena nenhuma referência que indique estar a personagem em movimento calculado, a “cesta amena” propicia o clima de recolhimento, a reflexão o leitor está diante da Aurélia-mulher, pura, primeira, cujo espírito vagueia.

O narrador faz uma referência à escritora francesa George Sand (1804- 1876), famosa no contexto de circulação do romance *Senhora*. Mas, curiosa singularidade: o livro que a personagem tem em mãos não consegue lhe cativar o espírito, não há uma identificação imediata com ele, embora os escritos da autora tenham componentes idealizatórios prezados por Aurélia. Sobre o cânone de Sand, Carpeaux (1962, p. 172), declara ser composto por livros em que há “heroínas desesperadas e heróis elegantes e pálidos” e acrescenta:

Os personagens, artificiais até o ridículo; o diálogo, retórico ou choroso; os ideais, mais romanescos do que ideológicos; a ocupação quase exclusiva dos personagens com questões de amor, abstraindo-se de outros problemas, mais "triviais", da vida: tudo isso cria uma atmosfera de irrealidade "idealista”...

Ora, a idealização que o livro proporcionaria, assim como os devaneios de Aurélia, não é cabível àquela cena, pois embora a moça esteja imóvel, com os pensamentos livres, não ocorreu o encontro entre a Aurélia pura e o Seixas resgatado, o espetáculo ainda impera e um incidente faz a “atriz”, de novo, sobressair-se:

Quando lhe anunciaram o Lemos, ela sobressaltou-se; e o tremor agitou as róseas asas da narina, revelou a comoção interior.

- Uma pequena dificuldade ocorreu naquele nosso negócio, é que me traz.

[...] Ele exige vinte contos de réis à vista, até amanhã, sem o que não aceita.

- Pague-os!

A moça proferiu esta palavra com aquele timbre sibilante que em certas ocasiões tomava sua voz, e que parecia o ranger do diamante no vidro.

Cobria-se-lhe o semblante de uma palidez mortal; e por momentos parecia que a vida tinha abandonado aquele formoso vulto, congelado em uma estátua de mármore.

Não percebeu Lemos esse profundo confrangimento, atrapalhado como estava a tirar do bolso uma das folhas de papel selado que estendeu sobre a mesa, alisando-a com as palmas das mãos. Depois molhando a pena, apresentou-a à moça:

- Uma ordenzinha!

Aurélia sentou-se à mesa e traçou com uma letra miúda de talhe oblíquo algumas linhas (ALENCAR, 1959ff, p.1000).

A quietude que o estilo de George Sand sugeriria, de um Romantismo “primitivo”, sonhador e linear – leia-se a adjetivação referente à sesta: *asas, azul, amena* –, é deslocada e substituída pelos movimentos de uma personagem em conflito, que se *sobressalta, treme* e se *comove* interiormente, três verbos cuja significação aponta para um campo semântico relacionado a sofrimentos patológicos. Após o anúncio do entrave, de ordem monetária, feito pelo passivo e *atrapalhado* tutor, ela autoriza a transação em um tom de voz performático, que desdiz seu primeiro estágio emocional impulsivo e mais natural, ao mesmo tempo em que confere profundidade a sua crise: a voz *range*, arranha, fere, como o atrito entre um diamante (pedra preciosa) e o vidro (material ordinário), movimento que pode ser lido como um conflito entre a máscara e o eu, o poder do dinheiro *versus* a simplicidade.

A transformação ainda não se completa. A jovem adquire a *palidez mortal* de uma *estátua de mármore*, destituída de *vida* (construções imagéticas presentes em *Lucíola e Diva*, nos momentos em que elas tem de seduzir e/ou repelir os amados), fazendo-se conscientemente uma *persona*, que primeiro desfalece, depois morre e se petrifica, a fim de assumir um papel, tornando-se um símbolo de mistério e sedução – a estátua bela, mas pouco apreensível em contemplações desatentas. O caráter dominador, encantatório e tenso é sugerido de maneira sutil: a letra com a qual escreve a ordem de pagamento é *miúda*, de talhe *oblíquo*; após a ação, diz-se que “Aurélia *mordia* a extremidade da caneta, cujo marfim *escurecia* entre os dois rocais de seus *dentes de pérola*”. A beleza e luminosidade aparentes encobrem a tensão e o refinamento do cálculo.

Embora tente incorporar um modelo idealizador e pacífico à sua personalidade¹⁵⁶, o império de seu desempenho social se destaca e é exigido; o dinheiro vem antes do amor, daí a não percepção de Lemos, que mecanicamente pega o papel que destinará a Seixas; a protagonista está dividida entre o que gostaria de ser, doce e sentimental como a personagem de Sand e o que realmente é naquele momento, calculista e prática; configura-se densa, portanto. O narrador a coloca ao lado de uma referência tipicamente romântica, para desfazê-la logo em seguida, em uma possível indicação de que a obra não é linear, mas composta por menções que enriquecem o romance e renovam modelos, podendo ser construídas ou desconstruídas pelo leitor, um contínuo aprendiz.

Outras menções com o mesmo tom profundo e múltiplo aparecem ao longo do romance. Observemos algumas delas:

Seriam nove horas do dia.

Um sol ardente de março esbate-se nas venezianas que vestem as sacadas de uma sala, nas Laranjeiras.

A luz coada pelas verdes empanadas debuxa com a suavidade do nimbo o gracioso busto de Aurélia sobre o aveludado escarlate do papel que forra o gabinete.

Reclinada na conversadeira com os olhos a vagar pelo crepúsculo do aposento, a moça parece imersa em intensa cogitação. O recolhimento apaga-lhe no semblante, como

¹⁵⁶ Ao longo do romance, nota-se que através de algumas descrições de Aurélia, tece-se uma crítica aos romances de salão, do período romântico, (e seus lugares-comuns); alguns deles foram escritos pelo próprio Alencar, que os denominava “romancetes”. Neles, haveria um modelo fixo de personagem, idealizada de modo excessivamente previsível, oposto à mutabilidade vigorosa de sua heroína. Através de remissões como esta, o leitor pode confrontar os modelos apresentados, aprendendo mais sobre a evolução da composição de personagens:

[...] Não quer isto dizer que fosse dessa espécie de *moças papilionáceas* que se alimentam do pólen das flores, e para quem o comer é um ato desgracioso e prosaico.

Bem ao contrário, ela sabia que a nutrição dá a seiva da beleza, sem a qual as cores desmaiam nas faces e os sorrisos nos lábios, como *as efêmeras e pálidas florações de uma roseira héctica* (ALENCAR, 1959ff, p. 963, grifo nosso).

no porte, a reverberação mordaz que de ordinário ela desfere de si, como a chama sulfúrea de um relâmpago
(ALENCAR, 1959ff, p. 957).

Os três primeiros parágrafos que abrem o capítulo, por sua organização, lembram uma rubrica dramática, que indica como determinado texto deverá ser encenado por um ator, pois neles há indicações que norteiam a cena: o narrador a situa no campo das possibilidades, do ficcional (havendo aí uma espécie de metaficção), através do verbo no futuro do pretérito (*seriam*). No entanto, demarca pontualmente essa distância por meio de uma hora fechada, nove horas. Em seguida, após ter passado pelo *tempo*, chega ao *espaço*: a luz do sol é filtrada por cortinas e desenha o busto da personagem sobre a parede vermelha de modo que, na penumbra, o olhar do “espectador” não capta a totalidade daquele corpo solitário; note-se que o verde e o vermelho contrastam em presença da luz e conferem um ar mais misterioso à personagem, propiciando o tom reflexivo que ela apresenta: os olhos não se prendem a um ponto fixo, apenas vagam; na ausência quase total de luz, Aurélia cisma.

Segundo Pavis (2010, p. 180) uma “observação rigorosa das colorações relatará o efeito produzido sobre o espectador e a construção emocional do espetáculo”. Ora, a sensação de quietude é sugerida pela penumbra, mas essa calma é apenas momentânea pois, em uma situação oposta, de predominância de luz intensa, a personagem propaga forte brilho, a começar pela etimologia de seu nome (*Aurus* > ouro > Aurélia); esses dados fazem o leitor ter acesso ao primeiro contraste entre a Aurélia-mulher e a Aurélia-atriz; a presença conflitante entre luz e escuridão já indica o quão complexas são suas nuances. Será pura e simplesmente a mulher ou esta já está envolvida pela atriz? A resposta é a ambiguidade: o verbo modalizador *parecer* não oferece certeza quanto à natureza da cogitação, que pode ser livre ou fruto de um cálculo; as caracterizações duplas reforçam essa ideia: Aurélia é, ao mesmo tempo, serena e cintilante, melancólica e magnetizante, um corpo que ora brilha ora se apaga; assim como a narrativa, oferece diversas possibilidades de “leitura” (atente-se para o emprego do verbo no futuro do pretérito e da oposição entre *violentas e anjos*): “*Sombreia* o formoso semblante uma tinta de melancolia que não lhe é habitual [...], e que não obstante *se diria* o matiz mais próprio das feições delicadas [...]. As mais *violentas paixões* são inspiradas por esses *anjos* de exílio” (ALENCAR, 1959ff, p. 957, grifo nosso).

Todavia, em Aurélia, assim como na tessitura do texto literário, há pouco espaço para a previsibilidade. O campo do possível distante, do desejo de harmonia, duela com o presente palpável, o rosto da mulher-anjo cede lugar à máscara da atriz; atente-se, no trecho abaixo, a

predominância de verbos no presente do indicativo, cujos significados indicam um exercício racional:

Aurélia *concentra-se* de todo dentro de si; ninguém ao ver essa gentil menina, na aparência tão calma e tranquila, acreditaria que nesse momento ela *agita e resolve* o problema de sua existência; e *prepara-se* para sacrificar irremediavelmente todo o seu futuro (ALENCAR, 1959ff, p. 957).

Sob a face da gentileza se esconde o cálculo em estado dormente. O recolhimento, propiciado pelas sombras, é substituído pela concentração e preparação para um sacrifício; o que antes foi dúvida se converte em certeza: embora momentaneamente distraída, a atriz sabe exatamente que papel executar diante de si mesma e do mundo. A intromissão do “público” é representada pela presença de D. Firmina Mascarenhas, figura pouco profunda e risível que responde maquinalmente a estímulos e obrigações. Diante dele, Aurélia assume total domínio da situação, através de dois símbolos significativos – o relógio preso ao *corpo* (este um correlato de desejo sexual) e o ouro que o constitui –, significantes da submissão do tempo aos seus desejos e do poder de sua riqueza que a todos manipula: “Aurélia correu a vista surpresa pelo aposento; e *interrogou* uma miniatura de *relógio presa à cintura* por uma *cadeia de ouro fosco*”(ALENCAR, 1959ff, p. 958, grifo nosso).

Compreende-se, desta forma que, embora a personagem almeje a pureza e a idealização, nos meios onde há referências à sociedade, falseada e massificadora, ela dá a conhecer o *corpo encantatório*, instrumento que aprendeu a dominar e que atrairá Seixas, pois, enquanto o Fernando imaturo é passivo, moldado pelas circunstâncias, Aurélia é solar, ativa, invertendo a relação tradicional entre atividade masculina e passividade feminina. Isso posto, entre Firmina e Aurélia, prossegue um clima de encenação, enquanto jogo de atitudes simuladas, em que cada um é responsável por uma função executada quase mecanicamente: “– Está fatigada de ontem? Perguntou a viúva com *expressão de afetada ternura que exigia seu cargo* (ALENCAR, 1959ff, p. 958, grifo nosso).

Nesse jogo de aparências, depois de apresentar a sua face cambiante, entre sentimental e calculista, com predomínio para a segunda vertente, Aurélia induz uma comparação superior em relação aos dotes (físicos e econômicos) de Adelaide Amaral, a partir de moldes exteriores, indicativos de papéis sociais e não de traços psicológicos, numa sacralização da ilusão, do efêmero:

[Fala de Firmina]: – Sim senhora; a minha franqueza está em dizer a verdade, e não escondê-la. Demais, isso é o que todos veem e repetem. Você toca piano como o Arnaud, canta como uma prima-dona, e conversa na sala com os deputados e os

diplomatas, que eles ficam todos enfeitados. E como não há de ser assim? Quando você quer, Aurélia, fala que parece uma novela. (ALENCAR, 1959ff, p. 960).

Segundo a perspectiva do público, Aurélia é um modelo, essa é a forma como é conhecida e se deixa conhecer, visto que se constitui uma máscara de fácil manipulação, assumindo uma postura meramente imitativa, sem profundidade aparente. Assim, a personagem é capaz de suscitar em seus leitores/ observadores uma “realidade” esplêndida, fácil e satisfatória, ainda que simulada, atraíndo-os, seduzindo-os e os dominando, por uma sobreposição de imagens.

A moldura da simples imitação distancia o público de uma visão desautomatizada, contrária à verve da protagonista, levando-o a ingenuamente *reproduzir a reprodução* – “isso é o que todos *veem e repetem*” – O paralelo entre observação e reprodução nasce, aliás, a partir de recursos sonoros – “Você toca piano como o Arnaud, canta como uma prima-dona, e conversa na sala com os deputados e os diplomatas” (ALENCAR, 1959ff, p. 960). Estes podem ser considerados vinculadores de diversos sentidos, dúbios, relativos, nem sempre lineares em relação ao receptor; *teatrais*, devido aos níveis de dramaticidade que podem ser a eles associados e, *persuasivos*, dada a sua capacidade de provocar comoção, catarse ou repulsa:

A música é uma atividade consciente e deliberada, exercida com o concurso de elementos sonoros e dirigida à expressão e ao gozo anímico. Dito de outra maneira, a existência da música implica a existência de sons e sua produção e percepção consciente e com vontade de lhe atribuir uma significação estética na qual nos comparamos.

[...] Outra questão que caracteriza a música é a necessidade de um intérprete [...], a figura deste é de excepcional importância, pois pode *fazer uso de certas liberdades em sua função recriadora capazes de alcançar resultados notavelmente distintos* (ALVAREZ; GALLEGO; TORRES, 1976, p. 9-10, grifo nosso)¹⁵⁷.

Tal é a consciência de Firmina quanto a esse aspecto, que usa um adjetivo de caráter quase místico para designar a recepção da Aurélia-atriz: “encantado”. De acordo com seu desejo, a protagonista lança mão de diversos discursos, musical, lírico-vocal, retórico e político, até mesmo do discurso literário, para garantir a validade do seu próprio discurso: “*Quando você quer, Aurélia, fala que parece uma novela*” (ALENCAR, 1959ff, p. 960, grifo nosso). Diante desta colocação a personagem estabelece um parâmetro técnico-qualitativo de sua (auto)escrita, leitura de mundo e de si:

¹⁵⁷Tradução, livre e própria do texto: “La música es una actividad consciente e deliberada, ejercida con el concurso de elementos sonoros y dirigida a la expresión y el goce anímico. Dicho de otra manera, la existencia de sonidos y su producción e percepción consciente y con voluntad de atribuírle una significación estética en la que nos complacemos.

[...] Otra cuestión que caracteriza a la música es la necesidad de um intérprete [...], la figura de este es de excepcional importancia, pues puede hacer uso de unas ciertas liberdades en su función re-creadora capaces de alcanzar resultados notablemente distintos”.

Então não sabe, D. Firmina, que eu tenho um *estilo de ouro*, o mais sublime de todos os estilos, a cuja eloquência arrebatadora não se resiste? As que falam como uma novela, em vil prosa, são essas moças românticas e pálidas que se andam evaporando em suspiros; eu falo como um poema: sou a poesia que brilha e deslumbra (ALENCAR, 1959ff, p. 960, grifo do autor).

Neste trecho, há mais uma oportunidade de formação para o leitor, na medida em que, por meio da colocação de Aurélia, ele pode ter acesso a uma comparação entre tipos de textos literários, bem como uma crítica às produções escritas que repetem, sem critério, modelos consagrados: a personagem, ao contrário, incorpora referências, enriquecendo-as, é multifacetada. Quando composta sem critério, a prosa é vil e se torna esteticamente menor se comparada ao apuro técnico da poética consagrada; ao se denominar poesia, Aurélia engrandece a prosa da qual se origina, não é simples, mas complexa e ornada, não é comezinha, mas híbrida, poética, elaborada; além disso, assinala seu poder de dominação, uma vez que as principais características desse tipo de produção são a opacidade, contrária a uma compreensão imediata, e a ambiguidade. A própria configuração da totalidade textual ratifica a validade das afirmações.

Logo, nega a aparente apreensão imediata sugerida pela prosa, associando-se à opacidade poética, lê-se, autoconstrói-se, de forma a sugerir uma grande densidade:

[...] a primeira característica do [poema] lírico é a ambiguidade do conteúdo expresso e a linguagem nele utilizada, resultante do fato de o poeta autocontemplar-se e, portanto, de autoflagelar-se narcisista e masoquistamente [...] a metáfora *representa, distorce* o conteúdo, tornando-o ou revelando-o ambíguo. Ao mesmo tempo o espaço interior do poeta é dúbio por natureza. Acresça-se que, por si própria, a subjetividade se caracteriza por ambiguidade; no caso do poeta, deve-se ainda levar em conta o afã de transformar uma parte ou o todo da subjetividade em matéria de arte (MOISÉS, 2006, p. 233, grifo do autor).

Consciente de suas potencialidades, Aurélia usa mais um recurso que aponta para o seu corpo encantatório e demonstra sua capacidade cênica, enlevatória e dominadora – a capacidade *refletida* de se metamorfosear para externar e manter o seu poder:

Embebia-se de luz. Quem a visse nesse momento assim resplandecente, poderia acreditar que sob as pregas do roupão de cambraia estava a ondular voluptuosamente a ninfa das chamas, a lasciva salamandra, em que se transformara de chofre a fada encantada (ALENCAR, 1959ff, p.961).

A luminosidade é uma máscara que oculta a possível face “verdadeira” de Aurélia, a sua *essência* mais serena, suave, indicativa de seu desejo de harmonia e anterior ao período teatralizado, para revelá-la de outro modo, descrita com fortes toques de sensualidade, presente no peso significativo da frase “*Embebia-se de luz*”; do advérbio “voluptuosamente” e dos sintagmas “ninfa das chamas”, “lasciva salamandra” e “fada encantada”, todas elas

figuras, cujo maior poder de sedução reside na capacidade de mutação. Além de tudo, existe a transparência da cambraia, simbolizando a mistura entre pureza e volúpia. Tal descrição é totalmente diversa da apresentada no início do capítulo dois, da primeira parte, já que os parágrafos que antecedem o excerto acima evocam movimento (“caminhou para as janelas”; “suspendeu impetuosamente as venezianas”; “adiantou-se até as sacadas”) e clareza (“desferindo de si os lívidos e fulvos reflexos do mármore polido”; “cascatas de sol”; “túnica de ouro”). Recorde-se que, no período que se inicia com *Seriam nove horas do dia*, o espaço era marcado por pouca presença de luz o que, provocava a percepção quanto à duplicidade de Aurélia, primeiro a face “essencial”, depois a mascarada; logo, ausência de luz a transporta do plano do *fingimento* para o da *verdade*, ainda que ela não seja captada em sua totalidade, pois a protagonista oscila entre os dois pólos, mas só transporta, do “palco” aos seus “bastidores” os prismas que lhe são convenientes.

É válido ressaltar que esse dado também chama a atenção para a sofisticação na configuração estética do romance: existe aqui uma inversão do *mito da caverna*. Segundo Platão (*A República*, livro VII, 514a – 517c), indivíduos confinados em uma caverna não têm outras informações do mundo a não ser as sombras projetadas nas paredes pela luz do sol. Para o filósofo, essas imagens são imitações imperfeitas do “mundo verdadeiro” que está no plano das Idéias e só pode ser alcançado pelo exercício da Razão; logo, somente em presença de luz seria possível enxergar com precisão e nitidez. *Senhora* se contrapõe ao mito platônico, visto que, a escuridão, longe de ocultar a “Verdade” sobre Aurélia, tende a revelá-la. Como a revelação não lhe é útil, mais uma vez se apropria da luz, em uma caracterização ainda mais provocativa e significativa que a primeira:

Depois de saturar-se de sol como a alva papoula, que se cora aos beijos de seu real amante, a moça dirigiu-se ao piano e estouvadamente o abriu. Dos turbilhões da estrepitosa tempestade cromática, que revolvía o teclado, desprendeu-se afinal a sublime imprecação da Norma, quando rugindo ciúme, fulmina a perfídia de Polião. [...] em pé, no meio da sala, roçagando a saia como se fosse a cauda do pálio gaulês ,ela reproduziu com a voz e o gesto aquela epopéia do coração traído [...] A ferocidade da mulher enganada, sanha da leoa ferida, nunca teve para exprimi-la, nem mesmo na exímia cantora, uma voz mais bramida, um gesto mais sublime. As notas que desatavam-se dos lábios de Aurélia, possantes de vigor e harmonia, deixavam após si um frêmito, que lembrava o silvo da serpente, sobretudo quando este braço mimoso e torneado distendia-se de repente com um movimento hirto para vibrar o supremo desprezo (ALENCAR, 1959ff, p. 962).

Se nos momentos anteriores Aurélia constrói e mantém disfarces a partir de imagens esparsas, quase abstratas, representativas de sedução e poder – feiticeira, salamandra, fada –, neste ponto todas elas são aglutinadas em uma personagem de existência íntegra e palpável:

Aurélia toma para si o papel e o drama de *Norma*¹⁵⁸, protagonista da ópera homônima (1831) do compositor italiano Vincenzo Bellini (1801-1835). A associação entre esta figura e a da moça parece ser motivada, demonstra que José de Alencar recorre a fontes extraliterárias para compor o romance, ao argumento composicional de uma personagem densa para conferir ainda maior densidade à protagonista de seu livro, iniciativa que revela a capacidade persuasiva e artística do autor. Entre inúmeras figuras operísticas, opta por construir uma cena na qual Aurélia incorpora Norma, um papel-título profundo, seja do ponto de vista musical ou dramático. O crítico Andrew Porter (apud KOBBE, 1997, p. 288) sintetiza tais características ao considerar que

Norma é ainda hoje, vocal e dramaticamente, um dos papéis mais difíceis do repertório operístico [...]. Exige potência vocal, elegância na cantilena lenta, pureza e fluência na coloratura, energia física, suavidade, mas também violência de entonação, força e intensidade na declamação verbal e uma imperiosa presença cênica. Somente sopranos que disponham de todos esses recursos podem sustentar o papel, e eles não têm sido muitos.

A força interpretativa pontuada por Porter parece ser captada na descrição do narrador. Uma obra não-literária é incorporada ao romance, num exercício de demolição de barreiras e mistura de gêneros, a fim de apontar a *mimesis* inerente a ele, além da força da protagonista: aos olhos do leitor, revela-se que um texto literário pode ser composto por diversos outros, recuperados e atualizados. A figura delineada na obra é densa e intensa (assume várias faces), não se reduz aos limites da palavra e do referencial poéticos, uma máscara teatral – a tensão, a postura e os gestos de *Norma* –, é incorporada e se sobrepõe à máscara romanesca – Aurélia enquanto personagem do romance –, para evidenciar que o texto é uma construção artístico-racional.

O entrelaçamento entre Norma e Aurélia denuncia a profundidade tanto da ópera quanto da porta-voz do romance, a tal ponto que as duas se unem, distinguindo-se as máscaras por meio da *consciência da atuação* que a personagem demonstra ter: ao se travestir da

¹⁵⁸A ópera gira em torno das ações de Norma, sacerdotisa gaulesa que, quebrando o voto de castidade, mantém relações amorosas com Procônsul romano Polião (ou Pollionne, seguindo a grafia original italiana) e com ele concebe dois filhos, sem, no entanto, abdicar de sua posição de vestal. Ela, de certo modo, é responsável pela paz entre romanos e gauleses, pois é a partir de suas previsões e relações com os deuses druidas que a guerra é ou não declarada; seu amor por Polião e pelos filhos a leva a adiar tanto quanto possível a decisão. Tudo transcorre naturalmente até que Adalgisa, outra sacerdotisa, sua pupila revela-lhe ter traído suas crenças por amor a um homem, vendo similitude em ambas as vivências, a mulher lhe perdoa os erros, liberando-a do compromisso. A situação se modifica, perante a revelação do nome do amante: Polião! Adalgisa se nega a prosseguir com o romano, considerando a amizade cultivada pela sua mestra, aquele, contudo, não declina em relação aos seus propósitos e sentimentos. Enfurecida, Norma promete vingança; primeiro, tenta dar cabo às crianças, sem forças, entrega-lhes à amiga e, em seguida, incita uma revolta contra os romanos, oferecendo, em sacrifício, ao líder do seu povo um oficial traidor bem como uma sacerdotisa que perjurara. Acende-se a pira, eis o momento de revelar o nome da infiel; para a surpresa de todos, Norma denuncia a si mesma, a grandiosidade faz com que seu amante resgate o antigo amor perdido e que ambos o purifiquem através da morte.

sacerdotisa, a protagonista evidencia seu conflito pessoal, marcado pela abnegação, a dor, a traição e o sacrifício; demonstra o controle total e deliberado do corpo encantatório; bem como o meio para chegar ao Seixas imaturo: a sedução e o poder.

Se a performance da personagem exige múltiplas capacidades, cabe à atriz certo distanciamento em relação a sua posição e personalidade primárias, algo que separe o ser do desempenho; ela é obtida por meio da iluminação ocultadora, a mulher que antes apenas se embebe de luz, agora, *satura-se* de sol – a pessoa dá lugar à *persona*. Controlando habilmente a transição, Aurélia concretiza e presentifica o drama da sacerdotisa, seguindo todas as exigências dramáticas que esse papel exige. Mas como essa ação artística aponta para vários patamares de representação – a social, abraçada e criticada pela personagem; a individual, uma vez que ela se obriga a estar distante de sua essência “suave de candura e inocência” (ALENCAR, 1959ff, p. 955), e a literária, já que esta só é realizada enquanto texto – a atuação de Aurélia adquire maior profundidade.

Capta a duplicidade de Norma, por ela mesma possuir múltipla existência, essencial (amorosa, não maculada pelo capital); mascarada (atriz sobre um palco) e textual (componente do romance). Seu gesto e sua voz apresentam força e grandiosidade, tecnicamente é a atriz perfeita para o papel, porém, a traição não é imaginária, e sim concreta, o amor seria responsável pelo transporte de Aurélia de volta à sua essência, entretanto, como foi ferido pelo interesse, dá espaço para o domínio da encenação. Desse modo, a atuação passa do plano da mera reprodução para o da vivência, da experiência, contrária à superficialidade de Seixas: “A ferocidade da mulher enganada, sanha da leoa ferida, nunca teve para exprimi-la, nem mesmo na exímia cantora, uma voz mais bramida, um gesto mais sublime”.

É importante frisar que o teor revoltoso da descrição da atuação de Aurélia dialoga diretamente com a profundidade (melódica e textual) das árias em que Norma recorda o desvio de seu amado, dentre elas, a mais significativa é *Perfido! Vanne, sì, me lascia, indegno* (*Pérfido! Vá sim, deixe-me indigno*) na qual a sacerdotisa surpreende a traição de seu amor e cujo clímax – melódico, vocal, poético e dramático – pode ser sumarizado nos seguintes versos:

Te sull' onde e te sui venti
 Seguiranno mie furie ardenti!
 Mía vendetta e notte e giorno
 Ruggirá d'intorno a te!¹⁵⁹

¹⁵⁹ Sobre as ondas e os ventos

Tanto em *Norma* quanto em *Senhora* percebe-se que a figura feminina é posta em primeiro plano, não passivo, mas ativo; ambas exercem e controlam uma posição de poder dentro do entorno social na qual estão inseridas. A superioridade das mulheres transgride o lugar do controle social, um espaço eminentemente masculino, colocando-o em uma posição inferior, subordinativa: da voz de autoridade religiosa de Norma depende a segurança de Polião; o poder monetário de Aurélia condiciona as atitudes e a regeneração de Seixas.

Nos dois casos cabe às mulheres a tomada de decisões que afetam não só a elas mesmas, mas a todos que as cercam; tanto uma quanto outra desenvolvem uma habilidade de assumir papéis distintos de sua condição primária, nos quais a capacidade de sedução e convencimento são patentes – Norma é vestal respeitada, mas também amante ardente, Aurélia é pura, mas tem “fulgor satânico”. Ressalte-se que o canto de Aurélia se assemelha ao silvo de uma serpente, a imagem que, essencialmente evoca arдил e movimentos sorrateiros; contudo, aqui a virgem, ao invés de “esmagá-la sob a planta” se apropria dela para anunciar a extensão de seu ódio, seu poder e de seu plano vingativo. A duplicidade de caráter e atitudes, bem como a capacidade de trânsito entre situações converte as duas figuras em corpos essencialmente dramáticos, fascinadores e fascinantes, tornando pertinente e significativa a escolha associativa operada por Alencar¹⁶⁰.

Portanto, a menção à execução da ária é cabível ao estabelecimento e apresentação indiretos de um objeto-problema, a traição, bem como da delimitação de personagens envolvidas – Aurélia/ Norma; Seixas/ Polião e público/leitor. Nessa organização, dramática por excelência, critica-se uma representação (afetiva) por meio de uma representação (operística) e a combinação de ambas resulta em uma representação mimética, capaz de encantar e “formar” os leitores atentos e sedentos por conhecer.

Dessa forma, eles têm acesso a reflexões sobre literatura e a complexidade da escrita através da constituição da própria protagonista. Nos *Perfis* anteriores esse traço era

Minha fúria ardente o perseguirá!

Minha vingança dia e noite

Rugirá ao seu redor! (BELLINI; ROMANI. 2011, p. 37. Tradução Mariana Portas.).

¹⁶⁰ Pontieri (1988, p. 114) citando apenas rapidamente a referência à ópera *Norma*, destaca a importância da atualização de modelos feita por parte de Alencar, mas em alguns pontos, sua análise é discordante com a proposta aqui apresentada: ela afirma que o virtuosismo de Aurélia apenas provoca a “impressão do sublime” que, diante da reação de Firmina “escorrega para o grotesco”, tornando-se o cômico uma “degradação”. Esta visão se propõe a mostrar o oposto; a citação da ópera não apenas provoca uma impressão de sublime, degradada pelo cômico; ambos, indicam, sim o dilaceramento e a crise presente na personalidade da protagonista: se ela deseja ter o controle do problema, nada mais natural do que escondê-lo do público (D. Firmina), impondo-lhe um falso ar de leveza. Assim, o riso não degrada ou diminui o texto referente, mas mascara a complexidade do “drama” de Aurélia, que está presente na mimesis do romance fazendo com que, o degradado aparente na história, torne-se, na verdade, sofisticado para a construção do enredo, na medida em que *Senhora* incorpora outras fontes para, modificando-as, em benefício da dinâmica romanesca, reatualizá-las, destacando o caráter híbrido e multifacetado do romance.

perceptível mais indiretamente, basta lembrar as considerações de Paulo sobre as reticências e de Augusto acerca da arte. Em *Senhora*, a rede de referências é ainda mais explícita: o jogo amoroso do casal encobre os ardis da composição. O grande número de referências ao fazer literário faz com que este aspecto apareça em maior escala neste capítulo do que nos demais.

O olhar sobre os trechos analisados demonstra que a educação de Aurélia tem solidez considerável, até mesmo aos olhos do público que a jovem consegue ludibriar com seu brilho; Firmina destaca tal “instrução”: “Quem há de dizer que uma menina de sua idade sabe mais do que muitos homens que aprenderam nas academias?” (ALENCAR, 1959ff, p. 959). Lemos, por sua vez, assevera: “[...] não precisa de colégio [...], ela já é uma academia” (ALENCAR, 1959ff, p.1007). Assim, a rede de saberes formais da personagem é marcada pela multiplicidade. Os conhecimentos são utilizados racional e apropriadamente:

[...] Cresceram os dois filhos de Camargo; ambos eles receberam excelente educação....

A natureza dotara Aurélia com a inteligência viva e brilhante da mulher de talento, que [...] tem a preciosa ductilidade de prestar-se a todos os assuntos, por mais diversos que sejam. O que o irmão não conseguira em meses de prática, foi para ela estudo de uma semana.

[...] o corretor que fazia todos os cálculos e operações, ou arranjava o preço corrente, era Aurélia...

[...] 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... (ALENCAR, 1959ff, p. 1035, 1039, 968).

Ela demonstra ter conhecimentos importantes, revela capacidade e autonomia de escolher como empregá-los, seja em nome de seus sentimentos e ideais, como algo que lhe modifica e condiciona as ações, ou em expedientes de ordem mais prática:

– Acredita na fisiologia do coração? Não lhe parece um disparate, esta ciência pretensiosa que se mete a explicar e definir o incompreensível, aquilo que não entende o próprio que o sente, e que sente-se, sem ter muitas vezes a consciência desse fenômeno moral? Só há um fisiologista, mas esse não define, julga. É Deus, que formando sua criatura do limo da terra, como ensina a Escritura, deixou-lhe ao lado esquerdo, por amassar, uma porção de caos de que a tirou

[...] Não havia [...] em Aurélia nem sombra do ridículo pedantismo de certas moças que, tendo colhido em leituras superficiais algumas noções vagas, se metem a tagarelar de tudo. [...] ela recitava sua experiência, de que só fazia uso, quando o exigiam seus próprios interesses (ALENCAR, 1959ff, p.1159).

Em nenhum dos dois casos, entretanto, há marcas da superficialidade de Seixas, mas de uma experiência, movente, transformadora:

Falou de música, de versos, de flores e de artes. Quando a ironia não lhe acerava a palavra, ela tinha uma exuberância de afeto e ternura que manava de seus lábios e derramava em torno de si uma atmosfera de amor.

À noite tocou piano e cantou os trechos prediletos do marido.

Não era ela decerto, apesar dos elogios de D. Firmina, uma mestra, nem mesmo uma discípula exímia e correta. Mas poucas teriam seu gênio artístico; ela tocava por inspiração, e o canto eram as emoções de sua alma que ressoavam espontaneamente como os arpejos da brisa no seio da floresta.

[...] enviou pelo Dr. Torquato Ribeiro um anúncio ao jornal, oferecendo mediante condições razoáveis seus serviços como professora de colégio, ou mestra em casa de família. Estava porém disposta a descer até o mister mais modesto de costureira, ou mesmo de aia de alguma senhora idosa (ALENCAR, 1959ff, p.1141, 1069).

Tal variedade de saberes produz uma Aurélia ora calculista, ora idealista, que diz: “sei o dividendo das apólices, a taxa do juro, as cotações da praça” (ALENCAR, 1959ff, p.970), mas, ao mesmo tempo: “Tinha sede de amor; e como não o encontrava na realidade, ia bebê-lo a longos haustos na taça de ouro, que lhe apresentava a fantasia” (ALENCAR, 1959ff, p.1108). Essas duas faces serão de suma importância para a aprendizagem dos protagonistas e sua Formação Espacular; elas advêm da convivência familiar de Aurélia, marcada por perdas e transformações, contrárias às comodidades experimentadas pelo Seixas imaturo.

No início da segunda parte do romance, *Quitação*, a protagonista ainda não tem consciência de que está inserida na sociedade em que imperam as máscaras e o interesse, preservando, desta maneira a ilusão de integridade total entre o *eu* e o *mundo*. Aurélia pertence ao seio de uma família construída por *amor*, dentro do ordenamento que a instituição matrimonial acarreta: “o casamento fora celebrado na matriz do Engenho Velho, em segredo, mas com todas as formalidades; pois os noivos eram maiores, e haviam requerido as dispensas necessárias” (ALENCAR, 1959ff, p.1033).

Assim sendo, ela faz parte de uma comunidade hierarquicamente organizada, cuja base é a comunhão e não a exploração entre pessoas:

É precisamente porque a sociedade se baseia na dependência pessoal que todas as relações sociais nos aparecem como relações entre pessoas. Por isso, os diversos trabalhos e os seus produtos não têm necessidade de assumir uma figura fantástica distinta de sua realidade (MARX, 2003, p. 23).

O amor é responsável por unir e transformar a família em uma espécie de comunidade: “Os dias que Pedro Camargo demorava-se na corte eram uma bem-aventurança para os dois corações que *se reproduziam* um no outro” (ALENCAR, 1959ff, p.1034). Porém, essa unidade é fragilizada, pois a união dos pais de Aurélia é fruto de uma transgressão – Emília rompe com a família para se unir a Pedro Camargo que oculta sua condição de homem casado durante anos. Nesse sentido, a célula familiar já apresenta o gérmen do falseado, do teatral, da fragilidade diante da sociedade opressora, assim como ocorre em *Lucíola* e *Diva*. Logo, ao menos diante do público, esse núcleo é mera escrita-reprodução de um parâmetro:

Convencida do perigo de revelar o segredo de seu casamento, Emília condenou-se a uma existência não somente obscura, mas suspeita. Bem custava à sua virtude o desprezo injusto que a envolvia, e o escárnio que a pungia; mas era por seu marido e por seus filhos que sofria. Refugiava-se no isolamento, confortava-se com a esperança da reparação. (ALENCAR, 1959ff, p.1035).

Até o período anterior ao contato com Seixas, a circulação de Aurélia se resume à sua casa, espaço fechado e limitado por excelência, onde não existe a necessidade imediata do desempenho e da manutenção de expedientes de mascaramento: “Somos tanto mais unos e tanto mais íntegros quanto menos conhecemos os papéis que desempenhamos” (LIMA, 1981, p. 8). No entanto, como essa miniatura de comunidade organizada teve suas bases desenvolvidas a partir do jogo entre realidade e aparência, o lar se fragiliza, desfazendo-se paulatinamente primeiro com a morte de Pedro e depois de Emílio. A perda dos referenciais masculinos de proteção obriga Aurélia a sair de sua zona de segurança – os bastidores –, e entrando em contato com seu potencial performático, a alcançar os espaços iniciais do palco; esse primeiro contato é distante, negativo e oposto às referências que a personagem toma como verdadeiras.

No momento que Aurélia autoriza sua autoexposição, a parcela de sordidez humana que a aura do amor encobria se deixa perceber, através da *carta* de Lemos, cujas ideologia e estilo de escritura são diametralmente opostos aos seus: “A carta do Lemos era escrita no estilo banal do namoro realista, em que o *vocabulário* comezinho da *paixão* tem um *sentido figurado*, e exprime à maneira de *gíria*, não os impulsos do sentimento, mas as *seduções do interesse*”(ALENCAR, 1959ff, p. 1044, grifo nosso).

Aurélia absorve da relação familiar o primado do amor nas trocas afetivas, a abnegação e os sentimentos e pensamentos elevados, aprende a idealizar e a amar, pura e profundamente:

O coração de Aurélia não desabrochava ainda; mas virgem para o amor, ela tinha não obstante a vaga intuição do pujante afeto, que funde em uma só existência o destino de duas criaturas, e completando-as uma pela outra, forma a família.
Como todas as mulheres de imaginação e sentimento, ela achava dentro em si, nas cismas do pensamento, essa aurora d’alma que se chama o ideal, e que doura ao longe com sua doce luz os horizontes da vida (ALENCAR, 1959ff, p. 1040.).

Como a proposta de Lemos não está presente nesses parâmetros, da vivência e da inteligência –, mas revela um mundo rebaixado, “real”, movido por trocas escusas –, é compreendida como uma escrita falsa e menor. Diante do contato com essa leitura do mundo, antes desconhecida, ela, assim como sua mãe (no que tange à falta de Pedro Camargo), opta pelo refúgio. Mas se, para Emília, ele significa a imobilidade, a espera e o silenciamento, para a moça se converte na busca por uma construção de uma “escrita” e leitura ideais, que,

estrutural e ideologicamente se oponham ao parâmetro rejeitado. Depois de travar conhecimento com Seixas, procura reproduzir nele os valores apre(e)ndidos no espaço privado, formando-o segundo uma regra linear: “Casamento e mortalha no céu se talham” (ALENCAR, 1959ff, p. 1040).

Dentro dessa perspectiva, não haveria espaço para a uma visão ampla, mas para um conhecimento parcial do ser amado, o que abre espaço para a idealização, a escrita/ leitura de um objeto completada pelos traços do desejo subjetivo de sua “escritora”/ “leitora”:

Nessa noite, Aurélia, quando trabalhava na tarefa da costura, quis lembrar-se da figura desse moço que a estivera olhando por algum tempo à tarde; não o conseguia. Vira-o apenas um instante; não conservara o menor traço de sua fisionomia. Mas coisa singular. Se recolhia-se no íntimo, aí o achava, e via-lhe a imagem, como a tivera diante dos olhos à tarde. Era um vulto, quase uma sombra; mas ela o conhecia; e não o confundira com qualquer outro homem. (ALENCAR, 1959ff, p. 1048).

Sendo Seixas um desconhecido, uma simples sombra, rememorada num ambiente de quase total ausência de luz, ela pode contemplá-lo e completá-lo pelo único parâmetro a que tem (e quer ter) acesso, o plano do sonho, que a induz à reprodução imediata do seu primeiro referencial afetivo. Como Seixas se revela uma alternativa de escape à degradação proposta por Lemos, Aurélia o lê e o (re)escreve por uma perspectiva grandiloquente, rebuscada, talvez superior àquilo que ele realmente é :

Um mês durante, Aurélia inebriou-se da suprema felicidade de viver amante e amada. As horas que Seixas passava junto de si, eram de enlevo para ela que embebia-se d'alma do amigo. Esta provisão de afeto chegava-lhe para encher de sonhos e devaneios o tempo da ausência. Seria difícil conhecer a quem mais vivia, se do homem que a visitava todos os dias ao cair da tarde, se do ideal que sua imaginação copiara daquele modelo. Como Pigmaleão ela tinha cinzelado uma estátua, e talvez, como o artista mitológico, se apaixonasse por sua criatura, de que o homem não fora senão o grosseiro esboço. E não é esta a eterna legenda do amor, nas almas iluminadas pelo fogo sagrado? (ALENCAR, 1959ff, p.1049, grifo nosso).

Assim como ocorre com seus pais, a relação de Aurélia e Seixas tem início pelo predomínio da ausência, preenchida pelo plano do sonho: note-se, como primeiro indício, que a imagem de Seixas é temporalmente associada ao período noturno ou próximo dele (“*Nessa noite*” ou “*Ao cair da tarde*”). O clima onírico é também potencializado pela referência do narrador à personagem masculina por um substantivo que designa o amante próprio ao período trovadoresco – *amigo* –, que naquele contexto indica um distanciamento imposto

(mas indesejado) do amante em relação à mulher amada e inacessível.¹⁶¹ A idealização é um viés que autoriza a transposição de fronteiras espaço-temporais e de gênero literário: sob a visão de Aurélia, Seixas se faz lírico-trovadoresco e, ao mesmo tempo, mitológico; é convertido em Galateia, objeto de desejo desenvolvido por Pigmalião¹⁶²/Aurélia; porém, a “criação” está fadada à fragilidade já que, apesar da sofisticação empregada ainda é apenas a *cópia imperfeita* de um modelo.

A incorporação do lirismo e das narrativas mitológicas, postas num mesmo plano, discutindo a validade da separação entre gêneros (problemática levantada pelo Romantismo) é um indicativo da revelação das nuances do processo composicional do texto: de maneira sofisticada e sutil, a mimesis do romance indica que a literatura, assim como o amor e as relações humanas, é uma “eterna legenda” (lenda) e como tal nem sempre tem fontes rigorosamente delimitadas ou precisas, tornando-se, por isso, propícia à variados tipos de compreensão crítica. O “inacabamento formal” apontado por Bakhtin aparece, neste ponto, através do trabalho produtivo subjacente ao *Perfil*. Assim, a apreciação do texto pode levar os leitores a conhecer uma rede de referências e processos de construção artística

O caráter onírico da leitura/ produção de Aurélia, que espera uma interação, uma resposta à sua escrita e interpretação, esbarra na praticidade de Seixas, de modo que seus “textos” individuais se chocam. O amor, inclinação aparentemente comum a ambos é submetido a visões divergentes:

E a senhora, D. Aurélia? Interrogou Seixas. Ama-me?

– Eu?

A moça *pronunciou este monossílabo* com expressão de profunda surpresa. Pensava ela que Fernando devia *ter consciência da posse* que tomara de sua alma, com o primeiro olhar.

– Não sei, respondeu sorrindo. O senhor é quem pode saber.

Não compreendeu Seixas o sublime destas palavras singelas e modestas da moça. O galanteio dos salões embotara-lhe o coração, cegando-lhe o tato delicado que podia sentir as tímidas vibrações daquela alma virgem (ALENCAR, 1959ff, p.1048).

Enquanto Aurélia compreende o envolvimento amoroso por vias emocionais e éticas, de modo a se confundir com o ser amado (vide o questionamento quanto ao saber), Seixas o vê puramente como objeto de satisfação de necessidades estéticas superficiais:

¹⁶¹ Alves (1998, p. 83) posiciona-se a esse respeito: “Apesar de não mais submeter seus heróis a provas e sacrifícios de ordem amorosa, o Romantismo conservou do amor cortês, além da impossibilidade de realização, o seu caráter idealizante”. Esse parece ser o procedimento de “escrita” utilizado por Aurélia: sendo a concretude de Seixas incompleta, é preenchida pelo desejo, e este é forjado pela construção idealizada do ser amado.

¹⁶² Segundo Grimal (2014, p. 373), trata-se de um “rei de Chipre, que se apaixonou por uma estátua de marfim representando uma bela mulher, que ele próprio havia criado [...]. Abrasado de paixão, pediu a Afrodite que lhe enviasse uma mulher semelhante à estátua”. Ouvindo os rogos do monarca, a deusa dá vida à Galateia; da união entre ambos nasce Pafo. Perceba-se que esta referência, sugerida em *Diva*, é recuperada e ampliada no terceiro *Perfil*.

Admitia a beleza rústica e plebéia como *convenção artística*; mas a verdadeira formosura, a suprema graça feminina, a humanação do amor, essa, ele só a compreendia na mulher a quem cingia a auréola da elegância (ALENCAR, 1959ff, p.1047, grifo nosso).

Assim, como Aurélia, ele cultua o parecer em detrimento ao ser, contudo, não o faz por uma espécie de projeção otimista, por uma construção, um sentimento que o move, mas sim pela recepção passiva, por já estar inserido na entorpecente sociedade falseada. Esta posição de ator experiente no sistema mundano o faz adquirir uma dubiedade responsável pelo fascínio exercido sobre Aurélia, mas também pela condenação subsequente àquele.

Como executante de um papel teatral e social, direta e indiretamente, insere a senhora no ambiente mascarado, já que deturpa a última imagem representante do seu passado “harmônico” e protegido: “Eu tinha um ídolo; o senhor abateu-o de seu pedestal, e atirou-o no pó. Essa *degradação do homem a quem eu adorava*, eis o seu crime; a sociedade não tem leis para puni-lo, mas há um remorso para ele” (ALENCAR, 1959ff, p. 1075). Isso significa dizer que Seixas é mentor de Aurélia em direção à máscara, ao corpo encantatório, que ela aprende a usar com maestria, embora também deixe entrever vestígios do seu desejo de harmonia, a pureza, a busca por um porto seguro e a idealização do amor. Perceba-se que nos trechos abaixo, há ecos dos conflitos das protagonistas dos *Perfis* anteriores – os charcos de *Lucíola*, a revolta de Emília, em *Diva*, relacionados ao embate entre os sujeitos e a sociedade massacrante – renovados por uma profundidade ainda maior, de maneira mais longa e com imagens mais densas:

A riqueza, que lhe sobreveio inesperada, erguendo-a subitamente da indigência ao fastígio, operou em Aurélia rápida transformação; não foi, porém no caráter, nem nos sentimentos que se deu a revolução; estes eram inalteráveis, tinham a fina têmpera de seu coração. A mudança consumou-se apenas na atitude, se assim nos podemos exprimir, dessa alma perante a sociedade.

[...]Sem o nativo orgulho que protegia sua castidade, talvez que o torpe hálito do vício lhe maculasse o seio. Mas teve força para cerrar-se, como o cacto à calma abrasadora, e viveu de seus próprios sonhos.

Cotejando o seu formoso ideal com o aspecto sórdido que lhe apresentava a sociedade, era natural entrasse a desprezá-la, e a olhar o mundo como um desses charcos pútridos, mas cobertos por folhagem estrelada de flores brilhantes, que não se podem colher sem atravessar o lodo.

Quando a riqueza veio surpreendê-la, a ela que não tinha mais com quem a partilhar, seu primeiro pensamento foi que era uma arma. Deus lhe enviava para dar combate a essa sociedade corrompida, e vingar os sentimentos nobres escarnecidos pela turba dos agiotas.

–Oh! ninguém o sabe melhor do que eu, que espécie de amor é esse, que se usa na sociedade e que se compra e vende por uma transação mercantil, chamada casamento!.. O outro, aquele que eu sonhei outrora, esse bem sei que não o dá todo o ouro do mundo! Por ele, por um dia, por uma hora dessa bem-aventurança, sacrificaria não só a riqueza, que nada vale, porém minha vida, e creio que minha alma! (ALENCAR, 1959ff, p. 1070, 1071,112).

Neste ponto da exposição, uma observação parece cabível: a passagem de Aurélia, do eu à máscara, acarreta um deslocamento, uma “viagem”, o abandono do lar paterno (traço dos principais *Bildungsromane*) de um Rio de Janeiro simples, acolhedor e seguro, representado pela “modesta casa de Santa Teresa” a uma outra *urbe* tão brilhante e efervescente quanto artificial, o mundo de Seixas. Portanto, o movimento de Aurélia não lhe trouxe prazeres e futilidades, mas dor e aprendizado: “[...] Tinha-se ela ensaiado para seu papel. Desde o primeiro momento em que apresentou-se nos salões, firmou neles seu império, e tomou posse dessa turba avassalada, cujo destino é bajular as reputações que se impõem” (ALENCAR, 1959ff, p. 1072).

No penúltimo capítulo da última parte do romance, a própria Aurélia revisa sua vida, desde a inocência até a opção pelo corpo encantatório e a entrada no espetáculo social:

Desde muito cedo vi-me exposta às suspeitas, às insolências e às vis paixões; habituei-me para lutar com essa sociedade, que me aterra, a envolver-me na minha altivez, desde que não tinha para guardar-me o desvelo de uma mãe ou de um esposo.

[...] – Quando eu era uma menina ingênua, que não deixava a companhia de sua mãe, e nunca se achara só em presença de outro homem a não ser aquele a quem amava e, unicamente, amou neste mundo, esse homem abandonou-me por outra mulher, ou por outra cousa; e foi entrelaçar o seu nome ao de uma moça que era noiva de outrem. Mais tarde, encontrando-me só no mundo, acompanhada por uma parenta velha, mãe de aparato e amiga oficiosa, que ainda mais só me tornava, fazendo as vezes de um reposteiro, esse homem desabusado casou-se comigo sem a menor repugnância (ALENCAR, 1959ff, p. 119).

Nesse sentido, antes de, como homem modificado, redespertar Aurélia em direção à idealização, entrega, amor e inocência, indiretamente, Seixas lhe introduzirá na sociedade fútil e massificadora, despertando na jovem a necessidade de dominar os mascaramentos:

Encontramo-la deslumbrando a multidão com sua beleza, e açulando a fome do ouro nos cavalheiros do lansquenete matrimonial. Regozijava-se em arrastar após si, rojando-os pelo pó, e fustigando-os com o sarcasmo, a esses sócios e êmulos de Fernando Seixas, ansiosos de venderem-se como ele, ainda que por maior preço (ALENCAR, 1959ff, p. 1072)

A ideia de degradação aponta para uma fragmentação identitária contrária ao projeto da idealização. Como desenvolver uma composição unificadora em um objeto mascarado e multifacetado? Em outras palavras: como resgatar Seixas do entorpecimento para a experiência? Se a “escrita” por vias da comunicação de sentimentos fracassa, resta a Aurélia recorrer à escrita-sedução por meio de um recurso conhecido de Seixas: a criação de imagens, pois se “não é possível configurar outrem, sem se identificar com ele, pois, do contrário não existirá objetividade para a caracterização” (GUINSBURG; ROSENFELD, 2005, p. 288), o

processo de reeducação de Fernando terá de começar a partir da (re)leitura de seus próprios códigos¹⁶³.

Para alcançar este objetivo, Aurélia faz uso das energias-motrizes dessa figura masculina: o dinheiro e o luxo. Toma posse definitiva de sua posição de atriz e aprende a dominar a linguagem e a escrita que antes repudiava: a *carta* escrita por Lemos se converte em arma empunhada contra ele, tornado-o subordinado às vontades da sobrinha: “– Você é uma feiticeirinha, Aurélia, faz de mim o que quer” (ALENCAR, 1959ff, p. 972). Vale ressaltar que, na segunda parte do romance, o tio da moça foi responsável pelos ardis que a separaram de Fernando, unindo-o a Adelaide Amaral já que, naquele contexto, Aurélia ainda não dispunha do componente que provoca o “fetiche da mercadoria” (MARX, 2003, p. 24), vendo-se obrigada a permanecer em posição de passividade. O recebimento da herança, entretanto, somado à perda de todos os parentes próximos, símbolos de sua antiga unidade, faz com que ela se distancie calculadamente da sua face primeira e assuma a posição ativa invertendo os valores e fazendo com que o mesmo Lemos seja o determinante indireto de sua nova união com Fernando.

Assim, a Aurélia-atriz aparece com toda força domina todo o espaço do palco para resgatar o homem amado: “A escrita cênica só tem uma lei: a de dar a ilusão de fazer reviver o evento passado pela escrita presente” (PAVIS, 2010, p. 30). Nesse sentido, ela criará simulacros familiares ao mundo do amado para recompor a degradação que o fragmentou, restaurando-o segundo a moldura do amor e não do interesse. Uma dessas aparições teatrais acontece na cena em que Fernando é apresentado à sua noiva misteriosa:

Ouviu-se um frolido de sedas, e Aurélia assomou na porta do salão.
Trazia nessa noite um vestido de nobreza opala, que assentava-lhe admiravelmente, debuxando como uma luva o formoso busto. Com as rutilações da seda que ondeava o reflexo das luzes, tornavam-se ainda mais suaves as inflexões harmoniosas do talhe sedutor.
[...]Seus opulentos cabelos colhidos na nuca por um diadema de opalas, borbotavam em cascatas sobre as alvas espáduas bombeadas, com uma elegante simplicidade e

¹⁶³ Pontieri (1988, p. 59) afirma que : Na mulher [...] a capacidade de representar se vincula diretamente ao plano calculado da sedução. No marido trata-se apenas de um dever de ofício. Daí a mediocridade do desempenho de um e o talento da outra”. Há, nesta colocação, mais uma discordância em relação a este trabalho: atuação de Seixas não é medíocre, mas é apenas um desempenho automático e naturalizado (dada a prática constante), marcado pela elegância na fala e nos gestos, como salienta o próprio Alencar (1993, p. 244, grifo nosso): “Na vulgaridade de Seixas está precisamente *o cunho artístico* do personagem”. Se assim não fosse, Aurélia, como atriz “talentosa” perceberia de imediato as falhas em seu caráter o amor entre eles seria impedido pela falta de identidade e identificação entre almas, premissa tipicamente romântica e alencariana. Se a sedução feminina é um plano latente, expandido paulatinamente, no caso masculino ela se revela intrínseca e natural, mas não menos elaborada, daí o reconhecimento mútuo, envolvimento afetivo, e as ações no jogo vingativo, no qual um usa das armas do outro para modificá-lo. Se, ambos tem o mesmo caráter cênico e se “defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico ” (CANDIDO, 1981, p. 204) não parece haver espaço para a negação do talento teatral de Seixas.

garbo original que a arte não pode dar, ainda que o imite, e que só a própria natureza incute. [...] Cingia o braço torneado que a manga arregaçada descobria até a curva, uma pulseira também de opalas, como eram o frouxo colar e os brincos de longos pingentes que tremulavam na ponta das orelhas de nácar.

Com o andar crepitavam as pedras das pulseiras e dos brincos, formando um trilo argentino, música do riso mavioso que essa graciosa criatura desprendia de si e ia deixando em sua passagem, como os arpejos de uma lira.

Atravessou a sala com o brando arfar que tem o cisne no lago sereno, e que era o passo das deusas. No meio ondulações da seda parecia não ser ela quem avançava; mas os outros que vinham ao seu encontro, e o espaço que ia-se dobrando humilde a seus pés, para evitar-lhe a fadiga de o percorrer.

Se Aurélia contava com o efeito de sua entrada sobre o espírito de Seixas, frustrara-se essa esperança; porque os olhos do mancebo nublados por um súbito deslumbramento, não viram mais do que um vulto de mulher atravessar o salão e sentar-se no sofá.

A moça porém não carecia dessas *ilusões cênicas*. Aquela aparição esplêndida era em sua existência um fato de todos os dias, como o orto dos astros. Se sua beleza surgia sempre brilhante no oriente dos salões, assim conservava-se toda a noite, no apogeu de sua graça (ALENCAR, 1959ff, p. 1008, 1009, grifo do autor).

Como já foi visto, no mundo de Seixas a experiência dá lugar ao excesso de informação, que substitui a possibilidade de reflexão sobre um acontecimento, que modifica o sujeito, por uma sobreposição de realidades fugazes, mas de fácil apreensão. Percebendo essa característica, Aurélia se apropria dela para selar seu domínio sobre Seixas, se a face natural do rapaz aparecia às “primeiras horas da noite”, oculta “na modesta casa de Santa Teresa” (ALENCAR 1959ff, p. 1050), bairro afastado do Rio de Janeiro, a sua parcela social e parcialmente corrompida entra em cena no suntuoso palacete nas Laranjeiras, e a escuridão cede lugar à luminosidade, incorporada e artificializada através do corpo encantatório de Aurélia.

Pavis (2010, p. 164), citando o texto de Roland Barthes, *Les maladies du costume de théâtre*,¹⁶⁴ salienta:

Como todo signo de representação, o figurino é ao mesmo tempo significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido). É assim mesmo que Barthes encara o ‘bom figurino de teatro’: ele deve ser ‘material o bastante para significar e transparente o bastante para não construir seus signos em parasitas’.

Logo, o uso desse recurso é motivado e não se resume a uma simples estratégia de embelezamento folhetinesco; o vestido propaga a luminosidade e marca as formas da jovem, destacando o *busto*, parte do corpo feminino que no século XIX inspirava desejo por ser uma das poucas que não era encoberta pelas vestes. Ela aparece tão alva como o nácar ao ponto de o narrador compará-la a uma “*estátua voluptuosa*” que se banha “em um mar de *leite*” (líquido branco, luminoso, que absorve todas as cores) e “*fragrância*” (odor envolvente por

¹⁶⁴ O Texto direto de Barthes não foi encontrado, por isso, a citação via Pavis.

natureza , pois tem rápida propagação, que pode ser sentida, mas depois de liberada deixa de ser aprisionável). Recorde-se que esta imagem de brancura, que já aparece em *Lucíola* e *Diva*, retorna mais ampliada no terceiro *Perfil*, pois, além de indicar a sedução da figura feminina e seu efeito sobre o protagonista, aponta para os poderes utilizados por Aurélia para despertar e formar Seixas, de acordo com os códigos que o jovem considera naturais e acredita dominar.

Os cabelos são vastos e estão descobertos, o que também provoca o desejo, principalmente se nos lembrarmos que, na tradição oriental, a cabeça coberta por um véu ou lenço significa o velar da beleza, única e exclusivamente destinada ao marido¹⁶⁵. O traje e as joias são compostos por opalas, pedras preciosas, de coloração esbranquiçada que, passando a impressão de conter matizes semelhantes ao espectro das cores do arco-íris, consegue *produzir* inúmeros reflexos distintos, *variáveis segundo o ponto de vista do observador*.

Percebe-se que na cena a comunicação é desnecessária: o casal aparentemente não se conhece, não tem vínculo, ainda não desenvolveu a experiência do diálogo que aproxima, modifica; o signo verbal é substituído pelo excesso do imagético, é a informação que prende e ilude. Pavis (2010, p. 180) considera que “A luz facilita a compreensão. Se o objeto iluminado é bem contrastado, será claramente reconhecido. A luz é responsável pelo desconforto da escuta, pela compreensão mais ou menos racional de um evento”, portanto, o deslumbramento de Seixas é condicionado pelo apelo visual, tão forte e significativo que, parafraseando-se Saramago em seu *Ensaio sobre a cegueira*, pode-se dizer que ele olha, mas diante da concentração de todo o brilho, que representa a aglutinação de todos os seus desejos em um único ser – poder, dinheiro e amor –, é impedido de ver (observar com atenção) e, menos ainda, de reparar (permitir ser modificado pelo objeto).

Ao controle das imagens passa-se à manipulação sonora: as joias *tremulam*, as pedras preciosas *crepitam*, formando um *trilo argentino*, a voz falada é substituída pela música de um *riso mavioso*, semelhante aos *arpejos de uma lira*. Se a imagem reproduz o desejo, ainda mudo, de Seixas, o som redobra as forças daquele, reproduzindo a “música” que o move, o

¹⁶⁵ O narrador (ALENCAR, 1959ff, p.1164) reforçará essa referência, no terceiro capítulo do *Resgate*, quando em um forte momento de interdição sexual, Seixas menciona o lenço e compara a sua posição à de Scheherazade, ou figura circunscrita dentro do poder do texto, da palavra. Desta forma, ambos se referem a um texto, incorporando-o enquanto texto, para indicar o trabalho produtivo de linguagem que preside o romance:

- Ora esse poder ou esse luxo que o homem se arrogou, por que não o terá a mulher deste século e desta sociedade, desde que lhe cresce nas mãos o ouro que é afinal o grande legislador, como o sumo pontífice?

A palavra de Seixas era acre, e queimava os lábios.

- Sou marido!... É verdade; como Scheherazade era mulher do sultão.

- Menos o lenço! acudiu Aurélia com um remoque.

Mas a ironia não pode abafar a sublevação irresistível do pudor, que cerrou-lhe as pálpebras e cobriu-lhe as faces e o colo de vivos rubores.

tilintar das moedas (lembre-se: argentino > *argentum* > prata). Para Marx (2003, p. 24), uma das “ilusões do sistema mercantilista” provém justamente “do caráter fetiche que a forma-dinheiro imprime nos metais preciosos”. Nesse sentido, Fernando é dominado pelo próprio instrumento de poder que almeja; a imagem, ao invés de esclarecer, cega-o, o som, em lugar de dialogar com ele, emudece-o. As ideias de feitiço/ *fetich*e são ainda ratificadas pela musicalidade do riso, mavioso, mas também argentino, a mulher aqui aparece dúbia, usa seu encanto angelical, representado pela reiteração da cor branca, para exercer a tirania própria a sua condição encantatória; é *cisne* e depois *deusa*, acessível e distante, provoca a rendição do homem bem como do palco em que caminha: os “outros [...] vinham ao seu encontro” e o “espaço [...] ia-se dobrando humilde a seus pés, para evitar-lhe a fadiga de o percorrer”.

Assim, a seleção e combinação calculada de elementos, melo e fanopáicos, aponta para a *mimesis* e desmente a informação dada pela história: “A moça porém não carecia dessas *ilusões cênicas*”. É exatamente através de uma ilusão *cênica* que Aurélia cria o simulacro que condicionará a relação do casal e que aponta para a irônica ilusão do texto, que desvela os andaimes de sua escritura. Recorrendo ao parâmetro artístico de conhecimento de Seixas, *a convenção artística*, dá ao ser amado a mesma primeira impressão que tivera dele: “os olhos [...] não viram mais do que um *vulto* de mulher atravessar o salão...”. Sombra atrai sombra, ator e atriz se encontram.

Todas as aparições do corpo encantatório convergem para o desnudamento das relações, na câmara nupcial, local de intimidade por excelência, em que os papéis do jogo serão delimitados. Perceba-se que antes deste ponto da narrativa, a protagonista aparece, entre pura e ardilosa, um misto de máscara e eu, sinalizado por sua postura e vestes:

A moça trazia nos ombros uma peliça de caxemira cinzenta, que disfarçava seu traje de noiva, cingindo-lhe a cabeça com o frouxo capuz.

A auréola de júbilo, que resplandecia-lhe a beleza quando ajoelhada aos pés do altar e ao lado do noivo, não se ofuscara; mas ia empalidecendo. Às vezes, súbito erriçamento estremecia-lhe o talhe delicado; percebia-se nesses momentos um eclipse da luz íntima, como o vágado de uma lâmpada a apagar-se (ALENCAR, 1959ff, p. 1024).

Oscilando, pois entre os dois extremos dá indícios do seu plano de vingança de formação e regeneração – sinalizados pelas ideias negativas exigência, soberba e egoísmo –, bem como seu anseio máximo de equilíbrio (a sacralidade do amor e a idealização), que será promovido a partir da relação com o homem amado, na qual ambos ensinam ao outro e, concomitantemente, aprendem com ele. Vejamos:

– Meu Deus, por que não me fizeste como as outras? Por que me deste este coração exigente, soberbo e egoísta? Posso ser feliz como são tantas mulheres neste mundo, e beber na taça do amor, em que talvez nunca mais toquem estes lábios. Não é o néctar divino que eu sonhei, não; mas dizem que embriaga a alma, e faz esquecer!... O espírito de Aurélia rastreou a idéia que despontava, e por algum tempo como que embalou-se num sonho:

- Não! exclamou arrebatadamente. Seria a profanação deste santo amor que foi e será toda a minha vida!

Depois que assim repassou-se das reminiscências que lhe acordavam esses objetos, foi rever-se no espelho, e enviou à sua feiticeira imagem reproduzida no cristal, um sorriso de indefinível expressão (ALENCAR, 1959ff, p. 1027-1028).

Embora a figura de Aurélia, no episódio da câmara nupcial, esteja envolta numa atmosfera fortemente performática e teatral, desde as descrições até a própria postura da personagem, também é possível detectar traços do seu eu primeiro, idealizador, que almeja o alcance do desejo de harmonia – legível na oração a Deus e na circunscrição do amor às ideias de sacralidade e entrega absolutas –, ao lado da mulher que precisa assumir uma posição específica para consegui-lo, capaz de negar seus impulsos em busca do prazer imediato. Na protagonista há, pois, um misto da dor e sacrifício de Lúcia e da determinação de Emília, note-se que, assim como nos *Perfis* anteriores, o *espelho* é o correlato que aglutina as duas faces da mesma mulher, a atriz sedutora, controladora de seu corpo encantatório, e a jovem cândida. Em outras palavras, de maneira bastante ambígua, sem um norte preciso de avaliação e julgamento, fundem-se o papel assumido e a condição desejada, de modo a atrair, seduzir e confundir Seixas e o leitor.

Ante a entrada da mulher, rica e amada, símbolo da suprema realização esperada por Seixas, o jovem responde, utilizando um discurso, cujo ar de profundidade e sensibilidade se aproxima do desejo de harmonia de Aurélia: “– Não me mates de felicidade, Aurélia! Que posso eu mais desejar neste mundo do que viver a teus pés, adorando-te, pois que és a minha divindade na terra” (ALENCAR, 1959ff, p. 1028). Contudo, como a fala do marido não vem de um coração puro, renascido, mas é uma mistura de emoção e conquista amorosa comum – um eu ainda contaminado pela máscara –, a protagonista assume a postura fútil de Seixas – “respondeu-lhe a moça galanteando” (ALENCAR, 1959ff, p.1028) –; filtra os traços de seu desejo na fala do amado, embecendo-se “dos eflúvios de amor que ele a repassava com a palavra ardente, o olhar rendido, e o gesto apaixonado” (ALENCAR, 1959ff, p.1028) e finalmente, questiona uma noção consagrada, mas, naquele contexto, tocada pelo falseamento: “– Então é verdade que me ama? [...] – E amou-me sempre, desde o primeiro dia em que nos vimos? [...] – nunca amou a outra?”. (ALENCAR, 1959ff, p.1028).

Pureza de sentimento, idealização, um porto seguro valoroso, eis os indícios do desejo de harmonia de Aurélia, expressos na repetição sistemática do verbo amar. Aos três

questionamentos, Seixas responde com traços da sublimidade desejada por ela, da revelação do eu puro de ambos, bem como do patamar formativo ao qual ele deverá chegar por vias do contato com Aurélia e de sua autolapidação: “[...] – Eu lhe juro, Aurélia. Estes lábios nunca tocaram a face de outra mulher, que não fosse minha mãe. O meu primeiro beijo de amor, guardei-o para minha esposa, para ti...” (ALENCAR, 1959ff, p. 1028). Entretanto, como a resposta não é genuína, mas um misto de conformidade, convenção e dor provocada conscientemente, a protagonista, assume o corpo encantatório e desnuda a farsa ao marido: “– Ou para outra mais rica” (ALENCAR, 1959ff, p. 1028).

Altamente consciente, a mentora de Fernando, em direção ao seu processo de renascimento e amadurecimento, revela ao rapaz sua errônea leitura de mundo, superficial e materialista, dentro da qual até mesmo a escrita literária é relativizada e diminuída. Expondo o erro, tanto expurga sua dor quanto começa a despertar o marido para que reflita acerca do que antes lhe parecia automático, natural e permitido:

– Não careço dizer-lhe que amor foi o meu, e que adoração lhe votou minha alma desde o primeiro momento em que o encontrei. Sabe o senhor, e se o ignora, sua presença aqui nesta ocasião já lhe revelou. Para que uma mulher sacrifique assim todo seu futuro, como eu fiz, é preciso que a existência se tornasse para ela um deserto, onde não resta senão o cadáver do homem que a assolou para sempre (ALENCAR, 1959ff, p. 1074).

Ao lado desta colocação também dá indícios de onde deseja chegar – alcançar o ideal e a completude necessários, um “santo afeto que [...] preserve do veneno [do dinheiro]” (ALENCAR, 1959ff, p. 1136) –, além do significado de Seixas para si mesma:

– O senhor não retribuiu meu amor e nem o compreendeu. Supôs que eu lhe dava apenas a preferência entre outros namorados, e o escolhia para herói dos meus romances, até aparecer algum casamento, que o senhor, moço honesto, estimaria para colher à sombra o fruto de suas flores poéticas. Bem vê que eu o distingo dos outros, que ofereciam brutalmente, mas com franqueza e sem reboço, a perdição e a vergonha.
[...] Desprezasse-me embora, mas não descesse da altura em que o havia colocado dentro de minha alma. Eu tinha um ídolo; o senhor abateu-o de seu pedestal, e atirou-o no pó (ALENCAR, 1959ff, p. 1074-1075).

Nesse início de reeducação pela dor, pela transposição das zonas de conforto, Aurélia dá a conhecer o desejo de harmonia de ambos – a pureza do sentimento, a proteção, o ideal; os valores, o amor e o conforto, que serão obtidos, através da Formação Especular:

– [...] um coração virgem e cheio de paixão com que o adorava. [...] ainda tive forças para perdoar-lhe e amá-lo.
[...] Entretanto ainda eu aflagava uma esperança. Se ele recusa nobremente a proposta aviltante, eu irei lançar-me a seus pés. Suplicar-lhe-ei que aceite a minha

riqueza, que a dissipe se quiser; consinta-me que eu o ame (ALENCAR, 1959ff, p. 1075-1076).

Atingido pela profundidade de Aurélia, Seixas começa, em algumas situações, a se apresentar enquanto espelho da esposa, com a mesma gravidade e desconforto, por exemplo: ela “arrastou uns passos trôpegos, e caiu sem sentidos sobre o tapete” (ALENCAR, 1959ff, p. 1078); ele “parecia uma criatura fulminada, na qual arqueja apenas um último sopro” (ALENCAR, 1959ff, p. 1079). Acrescente-se outra situação em que Seixas vê a futilidade social de modo irônico e reflexivo, não mais automatizado, e Aurélia, na tentativa de aceitação passiva daquilo que a oprime, dá a conhecer o seu eixo de formação emocional, suas “crenças, ilusões e educação”. No momento em que refletem sobre si, a partir da convivência, da aprendizagem com o outro, ambos amadurecem:

– É minha obrigação acompanhá-la, e me achará sempre disposto a cumpri-la. Moça, formosa e rica deve gozar da vida que lhe sorri. O mundo tem esta virtude; o que não absorve, gasta. Daqui a algum tempo a senhora verá a existência por um prisma bem diverso, e do passado não lhe ficará senão a lembrança de um pesadelo de criança.

–É o que eu procuro justamente. Que não dera eu para apagar estas crenças, ou antes essas incômodas ilusões de minha infância, com que educou-se minha alma, e conformar-me à realidade da vida. Oh! se eu o conseguisse!... (ALENCAR, 1959ff, p. 1145).

Logo, a partir da noite de núpcias fracassada – a negação do contato corporal –, as mentes refletem; posturas e valores são lapidados, para que o par possa, finalmente, se fundir. Traços da união final são sutilmente sugeridos pelo uso do substantivo *cera*, representando a mudança, o moldar-se:

[...] Não acha Aurélia tão diferente do que era, Sr. Seixas?

Fernando surpreendido pela pergunta voltou os olhos para a mulher, cujo pálido semblante iluminado nesse momento por um reflexo do Sol no ocaso, tinha a diáfana aparência da *cera*.

[...] Como uma *cera* branda, o homem de coração e de honra se formara aos toques da mão de Aurélia. Se o artista que cinzela o mármore enche-se de entusiasmos ao ver a sua concepção, que surge-lhe do buril, imagine-se quais seriam os júbilos da moça, sentindo plasmarse de sua alma, a estátua de seu ideal, encarnação de seu amor (ALENCAR, 1959ff, p. 1143, 1187, grifo nosso).¹⁶⁶

Se no processo de aprendizagem Fernando deverá renascer em direção a um eu puro, no caso de Aurélia, conforme o esposo se apresenta mais crítico, consciente e valoroso, como ela deseja, mais a jovem se aproxima daquela que fora antes de ser obrigada a representar em sociedade. Assim, ainda que feridos pelos seus próprios jogos, muitas vezes cometendo enganos, confundindo-se (traço comum aos tradicionais *Bildungsromane*), enxergando

¹⁶⁶ Perceba-se a inversão do Mito de Pigmalião e Galateia.

falsidade e cálculo onde há mudança, os amantes se aproximam e evoluem cada vez mais: “[...] Se fatigada desse constante orgasmo d’alma, sempre crispada pelo escárnio, restituía-se insensivelmente à sua índole meiga, as relações com o marido tomavam uma expressão afetuosa” (ALENCAR, 1959ff, p. 1130).

No trecho abaixo, por exemplo, Aurélia sonda as intenções do marido, entretanto, este enxerga nela apenas uma atitude simulada; a moça, por sua vez, percebendo modificação na atitude e no discurso de Seixas, deixa entrever um pouco de sua parcela subjetiva, marcada por sentimentos nobres:

– Acredita que eu possa mudar de sentimentos para com o senhor?
 – Não tenha esse receio. Se eu não estivesse convencido que o amor entre nós é impossível, não estaria aqui neste momento.
Estranho sorriso iluminou a fronte de Aurélia, que vibrou com um gesto de sublime altivez (ALENCAR, 1959ff, p. 1034, grifo nosso).

Logo, embora as situações de mascaramento ainda imperem, inviabilizando temporariamente a aproximação total e a Formação Especular, o desejo e os vários tipos de tensão (inclusive sexual, cujo ápice se dá no episódio da valsa) são cada vez mais intensos, sinalizando a densidade do conflito entre as personagens. Num momento, Aurélia usa a futilidade do marido para atingi-lo e ele a frieza e objetividade dela:

Aurélia contestou com fria impassibilidade:
 – Engana-se. O Sr. Seixas não pode desacreditar meu marido e expô-lo à irrisão pública.
 – Mas a mulher do infeliz pode; tem esse direito.
 – O senhor deu-lho.
 – Não; use do termo: Vendi-lho! (ALENCAR, 1959ff, p. 1125).

Em outro, no seio dos mesmos conflitos, nota-se a atmosfera de desejo contido dos protagonistas, sutilmente expressa pela interdição da pronúncia dos nomes, pois sendo eles uma espécie de particularizadores, meios designativos, de certo modo, sagrados que apontam para o caráter único e distintivo do ser; para a intimidade e o reconhecimento da ligação com o outro, não parece cabível o emprego dos prenomes em meio a uma sociedade artificial e massificadora. Recorde-se que Paulo e Lúcia, Augusto e Emília apenas usam esse recurso quando estão mais próximos daquilo que são e não do papel que representam. Portanto, em situações de embate, pronunciar o nome significa ao mesmo tempo profanar um ideal e trair o sentimento que se espera ocultar:

[...] – Fernando! disse então, fazendo um supremo esforço.
 Seixas voltou-se atônito; encontrou nos lábios da mulher um sorriso que saturava de fel a doçura daquela voz.

[...] Um impulso de curiosidade o dominou. Correu à porta que o separava da câmara nupcial e dos aposentos da mulher. Ergueu a mão para bater; começou o nome de Aurélia; mas não se animou a realizar o primeiro intento (ALENCAR, 1959ff, p. 1106,1126).

Conforme o casal se enfrenta, cada um se depura: Fernando em direção a uma maior profundidade, a pensamentos mais complexos e distantes da superficialidade primeira e Aurélia rumo à volta à sua faceta singela, idealizante e também entregue ao amor e o desejo que “a abrasa”. Observemos:

Seixas queria afrontá-la com seu desgarro impudente. Pois bem; ela aceitava o desafio; se esse infeliz não estava completamente desamparado dos últimos resquícios do amor-próprio e da vergonha, ela propunha-se a pungi-lo com o seu mais virulento sarcasmo. A menos que a alma não estivesse morta, sentiria o estigma do ferro em brasa.

[...] Entretanto em seu toucador, Aurélia tinha febre: febre da paixão que a abrasara. Abriu todas as portas e janelas, atirou-se vestida como estava sobre o divã, e ali ficou imóvel, como a vira Seixas pela broca da fechadura (ALENCAR, 1959ff, p. 1130, 1131).

Desse modo, quando o eu valoroso, pensante, contido de Fernando aparece, e ele se exprime com a tônica semelhante da personagem feminina, marcada pela altivez e a firmeza, o eu de Aurélia, desejanste, singelo e idealizador se sobressai. A Formação Especular se acerca com maior intensidade: “– Se fosse possível que eu decaísse de minha virtude, e até da minha altivez, havia um homem a quem não me rebaixaria jamais! De todas as indignidades, a maior seria a profanação *do único amor de minha vida!*” (ALENCAR, 1959ff, p. 1179, grifo nosso). Um dos episódios em que se percebe uma aproximação mais acentuada e a quase união total do par, que culminaria na Formação Especular, está no décimo capítulo da Posse, no momento em que Aurélia encomenda um quadro com a pintura do rosto do marido. Ali, é possível perceber, por meio da alusão à construção de uma obra de arte, que congrega, ao mesmo tempo, o ideal e o real, a situação presente e o desejo de harmonia.

No momento em que questiona a mulher sobre a presença dos esboços das pinturas em casa, Aurélia lhe responde com ironia e ar de futilidade característicos do amado imaturo: “– é um ornato indispensável à sala” (ALENCAR, 1959ff, p. 1140). Por sua vez, Seixas replica de forma mais crítica, reflexiva, própria à figura feminina: “–Julga que seja indispensável? Parecia-me ao contrário inconveniente reproduzir ainda que seja por esse modo, uma presença que tanto lhe deve importunar” (ALENCAR, 1959ff, p. 1140). Diante da colocação equilibrada, Aurélia, com ambiguidade reforçada pela expressão facial, alude ao seu desejo e à mudança pela qual o marido tem de se submeter, ambas valorizam a força da parcela anímica do ser humano: “–Não se tira retrato d’alma. Felizmente!... observou Aurélia com o

misterioso sorriso que desde certo tempo acompanhava essas palavras de sentido recôndito” (ALENCAR, 1959ff, p. 1140).

O Fernando mais sério e pensante não mais se adequa a uma posição mecânica superficial, assim, apesar de “assumir passivamente o papel de modelo” (ALENCAR, 1959ff, p. 1140) não há satisfação, plenitude, pois o resultado é uma “expressão fria e seca”. Tendo-o despertado para a responsabilidade e seriedade quanto às suas condutas equivocadas, Aurélia o conduz em direção à serenidade, à imagem de idealização (que ela espera), à experiência de sentir o amor, revivendo a mulher doce e amada pelo primeiro Seixas:

Essa tarde Seixas achou Aurélia inteiramente outra da que era nos últimos tempos. Sua expressão meiga, e sobretudo a candura e singeleza de seu modo, restauraram em sua memória a imagem da formosa menina de Santa Teresa, a quem amara outrora (ALENCAR, 1959ff, p. 1141).

A resposta do jornalista reúne num só tempo, o eu valoroso de Seixas, a estabilidade por ele almejada e a segurança, amor puro e idealização, desejos de Aurélia:

Deixou-se aliciar por essa ilusão, embora estivesse bem convencido de que a veria dissipar-se de repente, e dolorosamente como as outras. Mas sua alma tinha necessidade de repouso e ainda mais do conforto de uma crença consoladora; abandonou-se àquela doce quimera e quis persuadir-se de que revivia um idílio de seu passado.

[...] Os dias seguintes correram na mesma doce intimidade. À tarde no jardim, ou admiravam juntos as flores, ou liam no mesmo livro algum romance menos interessante do que o seu próprio.

Seixas incumbia-se da leitura, e Aurélia escutava sentada a seu lado (ALENCAR, 1959ff, p. 1141).

Por um momento abandonam-se a repetição, os gestos calculados, abrindo-se espaço ao sentimento, à expressão do eu, mediada pela arte, que não replica, mas produz, seduz o leitor por não ser fechada e previsível:

Conservou durante a sessão a mesma expressão afável e graciosa, que pouco antes iluminava seu nobre semblante, e que fora a sua fisionomia de outrora, quando a subversão da existência ainda não o tinha revestido de gravidade melancólica.

Na manhã seguinte, Aurélia examinando o trabalho do pintor, viu palpitante de emoção a sorrir-lhe o homem que ela havia amado. Ele aí estava em face dela, destacando-se da tela, onde o pincel do artista o havia fixado com admirável felicidade. Era um desses retratos em que o modelo, em vez de impor-se, inspira o artista; e que deixam de ser cópias e tornam-se criações (ALENCAR, 1959ff, p. 1142).

Contudo, apesar desta quase fusão, ante a contemplação apaixonada e sonhadora e de Aurélia sobre retrato – através da qual ela deixa claro o que quer, carnal e espiritualmente, a idealização, a entrega absoluta a alguém valoroso e forte como um porto seguro – Fernando Seixas reage com dúvida, pois tenta compreender as ações da moça, mas, sem conseguir uma

resposta segura e definitiva, interpreta-as como falsas, performáticas, mascaradas, semelhantes a sua postura de outrora: “Seixas estava atônito. Sentindo-se ludíbrico dessa mulher, que o subjugava a seu pesar, escutava-lhe as palavras, observava-lhe os movimentos e não a compreendia. Chamava a si a razão, e esta fugia-lhe, deixando-o extático” (ALENCAR, 1959ff, p. 1152).

Por sua vez, notando a diferença entre o homem e o modelo desejado, Aurélia se põe a questionar aquilo que observa, enxergando a gravidade e profundidade do marido também como um simulacro e não como um sinal de que os valores dormentes de Seixas adquiriram consistência: “Por que meu coração que vibra assim diante desta imagem, fica frio junto a si? Por que seu olhar não penetra nele, como o raio desta pupila imóvel? Por que o toque de sua mão não comunica à minha esta chama que me embriaga como um néctar?” (ALENCAR, 1959ff, p. 1153).

Momentaneamente desiludidos, cada um assume seu papel no jogo – o de poder e o da submissão – ainda não há, desta forma, a autonomia e a totalidade, da entrega, do pensamento e das vontades livres, que devem existir no auge formativo. Percebe-se ao contrário uma ordem imposta e artificial, a harmonia plena ainda não chegou

– Ordena que fique? disse com a voz trêmula.

– Não. Para quê?

O que exprimia essa frase, repassada do sorriso que lhe servia por assim dizer de matiz, ninguém o imagina.

Seixas retirou-se levando n’alma a mais cruel humilhação que podia infligir-lhe o desprezo dessa mulher (ALENCAR, 1959ff, p. 1153)

Em meio às tensões das personagens, como já foi visto, também há espaço para as discussões acerca da literatura; além de alusões significativas ao aspecto composicional do material literário, também é possível identificar referências acerca da recepção de determinados textos.

Em *Senhora*, comenta-se acerca da leitura de *Diva*; na passagem é possível perceber traços das interpretações do romance, à época de sua publicação –“Acrescentou ele ainda algumas cousas acerca do romance, cujo estilo censurou de incorreto, cheio de galicismos, e crivado de erros de gramática” (ALENCAR, 1959ff, p. 1154). –, bem como outras que podem dialogar com as críticas atuais, segundo as quais *Diva* poderia ser considerado um livro “menor” –“Ninguém tinha notícia do livro, nem supunham que valesse a pena de gastar o tempo com essas coisas. [...] O desenlace especialmente provocou acres censuras” (ALENCAR, 1959ff, p. 1154).

Ainda que não se desenvolva uma resposta elaborada de maneira mais direta e mais longa a respeito dos tipos de compreensão do romance, identificam-se traços do Alencar crítico, defensor da literatura brasileira no narrador do terceiro *Perfil*. Este sugere, indiretamente, por meio de seu discurso ácido e irônico, que aponta práticas de leitura consideradas pouco proveitosas, a necessidade de valorização de autores e produções nacionais, bem como de um olhar avaliativo contrário às respostas finais e negativas, a “condenação dogmática”. Ao mesmo tempo, com sagacidade e contundência, presentes em textos como *Bênção Paterna* e *Prefácio a As Asas de um Anjo*, ironiza a relação entre a crítica e a popularidade do livro: “A crítica, por maior que seja a sua malignidade, produz sempre um efeito útil que é de aguçar a curiosidade. O mais rigoroso censor mau grado seu presta homenagem ao autor, e o recomenda” (ALENCAR, 1959ff, p. 1154).

Depois de apresentar um panorama geral das visões acerca do segundo *Perfil*, o narrador propõe, por meio de Aurélia, uma leitora (e uma leitura) diferente. Contrariamente ao engessamento interpretativo, a personagem, assim como as protagonistas dos romances anteriores, associa o ato de ler a uma experiência pessoal, saboreada lentamente e sem julgamentos prévios e rígidos, uma tentativa de aproximação do escrito com sua subjetividade: “Pela manhã Aurélia mandou comprar o romance; e o leu em uma sesta, ao balanço da cadeira de palha, no vão de uma janela ensombrada pelas jaqueiras cujas flores exalavam perfumes de magnólias” (ALENCAR, 1959ff, p. 1154).

Curiosamente, também é possível depreender o texto, indício dos desejos de harmonia de Emília e Aurélia, a pureza dos sentimentos e a entrega total a um amado valoroso: “–Já li a *Diva* [...] só podia conhecê-la Augusto Sá¹⁶⁷, o homem que ela amava, e o único ente a quem abriu sua alma” (ALENCAR, 1959ff, p. 1155, grifo do autor).

Quando questionada sobre a “veracidade”, leia-se cópia de um padrão “real”, comum e aceitável do texto, a personagem responde, ancorada pela repetição “de uma frase célebre” (alusão à outra possível leitura anterior rememorada pela descoberta do romance): “– E o que há de mais inverossímil do que a própria verdade?” (ALENCAR, 1959ff, p. 1155). Ora, se a ideia de verdade, geralmente associada a um caminho interpretativo único, seguro e irretocável, pode ser submetida a interpretações e questionamentos, é possível ler, a fala de Aurélia uma alusão às diversas significações possíveis de um texto literário, tão imprevisível quanto exigirem os andaimes de sua composição, que não é linear, uma simples cópia de

¹⁶⁷ Parece que Alencar comete aqui um deslize de memória, confundindo dois personagens dos *Perfis* anteriores: Ernesto Sá e Augusto Amaral.

modelos e “fatos”, mas um trabalho de linguagem em que o texto evoca outros escritos, sugerindo exercícios de revisão e reflexão a respeito da escrita.

Longe de serem retilíneos e rasos, Aurélia e o texto literário são profundos, têm significações mascaradas e uma rede de referências absorvidas e transformadas, cuja compreensão exige a perspicácia dos leitores, que podem ser formados, aprender a partir do contato com o romance alencariano: “Mal pensava Aurélia que o autor de *Diva* teria mais tarde a honra de receber indiretamente suas confidências e escrever também o romance de sua vida, a que ela fazia alusão” (ALENCAR, 1959ff, p. 1155, grifo do autor).

Neste trecho específico de *Senhora* (assim como em muitos outros), construído de maneira sutil e persuasiva, nota-se, pois, através do narrador e da protagonista, a defesa de Alencar acerca do valor da literatura nacional, que incorpora e transforma fontes, bem como da importância de uma escrita, cuja escolha e combinação de elementos linguísticos – dispostos num estilo fluido, compreensível –, seja capaz de instigar, comunicar-se e formar os leitores.

Se o episódio de confecção do quadro sinaliza o aumento da aproximação entre o par, a valsa dos casados acentua ainda mais o clima de desejo físico e anímico não realizado. O momento da valsa evoca imensa sensualidade, o homem luta para conter o “estremecimento que ambos sofreram ao mútuo contato, quando essa cadeia viva os prendeu” (ALENCAR, 1959ff, p. 1170). O corpo encantatório de Aurélia aparece no auge de poder e beleza, brilhante como o fascínio dourado que vem desde o seu nome:

Aurélia tinha nessa noite um vestido de tule cor de ouro, que a vestia como uma gaze de luz. Com o voltar da valsa, as ondas vaporosas da saia e a manga roçagante do braço que erguera para apoiar-se em seu par, fluuavam como nuvens diáfanas embebidas de sol, e envolviam a ela e ao cavalheiro como um brilhante arrebol. Parecia que voavam ambos arrebataados ao céu por uma assunção radiosa (ALENCAR, 1959ff, p. 1170).

Lembrando os movimentos da dança, o diálogo expõe os eus que anseiam; pela sua configuração na página, pode confundir a delimitação de quem diz cada fala, mimetizando o desejo frenético de união profunda que existe entre o par. Aurélia e Seixas, por um momento, espelham-se, fundem-se quase totalmente, aparecem como fortes, sequiosos, decididos e maduros:

– Não sei valsar devagar.
– Pois apressemos o passo.
– Não lhe tonteia?
– Não; a cabeça é forte.
– E o coração?
– Este já calejou.
– Pois eu sou o contrário.

–O coração?

–Nunca vacilou.

[...] – Quando tudo desaparece... - Quando não vejo mais nada... - Então sim! - Então gosto de valsar! - E posso valsar muito tempo! (ALENCAR, 1959ff, p. 1171).

Existindo proximidade entre ambas as vozes, ao som da música cada vez mais intensa, os corpos se unem, em movimentos que sugerem uma ligação carnal, em que se percebe a sedução de Lúcia e o desejo de Emília (a entrega total). Por um momento, ambos têm o que almejam, a idealização e o amor absolutos, admitidos por uma instituição consagrada:

[...] Aurélia cerrara a meio as pálpebras; seus longos cílios franjados, que roçavam o cetim das faces, sombrearam o fogo intenso do olhar, que escapava-se agora em chispas sutis, e feriam o semblante de Seixas como os rutilos de uma estrela.

O que é a valsa, mostrava-o aquele formoso par que girava na sala; e ao qual entretanto defendia dos olhos maliciosos a casta e santa auréola da graça conjugal, com que Deus os abençoara.

[...] Seu olhar alucinado pelas fascinações de que se coroava naquele instante a beleza de Aurélia, tentou desviar-se e vagou pela sala. Voltou porém atraído por força poderosa e embebeu-se no êxtase da adoração.

Quando a mão de Aurélia calcava-lhe no ombro, transmitindo-lhe com a branda e macia pressão o seu doce calor, era como se todo seu organismo estivesse ali, naquele ponto em que um fluido magnético o punha em comunicação com a moça (ALENCAR, 1959ff, p. 1171-1172).

Por vias do sentimento e do físico, o casal começa a se fundir, surge o que Seixas é e aquilo que Aurélia quer, ambos são corpos e almas de cera que prontos a formar um todo indissolúvel: [...] “Era uma verdadeira transfusão operada pelo toque da mão da moça no ombro do marido, e da mão deste na cintura dela; mas sobretudo pelos olhos que se imergiam, e pelas respirações que se trocavam” (ALENCAR, 1959ff, p. 1173)

Natureza e sujeitos amantes e amados parecem caminhar à bela e longamente esperada união final: “Duas rosas se embalam cada uma em sua haste à aragem da tarde; inclinam de leve o cálice e frizam-se roçando às pétalas. Assim tocaram-se as frentes de Aurélia e Fernando, e os lábios de ambos afluíram-se no sutil perpasso” (ALENCAR, 1959ff, p. 1175). O beijo, a concretização de um contato mais íntimo acontece, entretanto, é interdito porque o jogo e o falseamento ainda existem, apesar da maior proximidade entre os esposos:

“[...] O elegante par sumira-se atrás da folhagem, e já emergia da sombra e nadava na *claridade deslumbrante da sala* [...]. Fernando sentiu na face um sopro gelado. [...] Aurélia estava desmaiada em seus braços” (ALENCAR, 1959ff, p. 1175, grifo nosso). Na valsa, percebe-se, dessa forma, um prenúncio do fim do romance e da Formação Espelular: só quando o eu aparecer completamente, demonstrando sentimentos e maturidade emocional, o contato total dos corpos e a felicidade total serão alcançados.

Apesar da quase união do par, os mal-entendidos ainda se sobressaem, embora os ânimos estejam alterados, o casal já identifica a modificação e sensibilidade do outro amado. Seixas reconhece as qualidades físicas e morais da esposa, revelando o seu eu, livre da antiga imaturidade e coadunando-se com o desejo feminino de entrega e idealização absolutas: “Veio, porém, a valsa, e ele subjugado pela beleza da mulher, e por sua prodigiosa fascinação, esqueceu todos os protestos de dignidade; só viveu na adoração do ídolo, a que não o conseguira arrancar sua apostasia” (ALENCAR, 1959ff, p. 1180). Por sua vez, despindo-se das máscaras, Aurélia revela quem é, aquilo que deseja e identifica as potencialidades do amado:

Fechada a porta por dentro, a moça em um instante operou a sua metamorfose. O traje de baile ficou sobre o tapete, defronte do espelho, como as asas da borboleta que finou-se no seio da flor; surgiu dali, daquele desmoronamento de sedas, a casta menina envolta em seu alvo roupão de cambraia (ALENCAR, 1959ff, p.1184).

Se no início do romance havia uma adjetivação que indicava a passagem do humano em direção ao corpo encantatório, à máscara, aqui o contrário se coloca – mulher e atriz se defrontam no mesmo plano (diante da imagem simbólica projetada no *espelho*) ,num ambiente semi-onírico de flores e borboletas –, em que se sobressai apenas a *casta menina* envolta no *alvo* roupão de cambraia. Transparência no ambiente, nos trajés e na fala. Tendo percebido, nas atitudes do marido, os valores positivos e retos por ela desejados, bem como as ferramentas de seu próprio jogo regenerador, declara:

Tu me insultaste, porque meu amor era mais forte que tu, porque aniquilava a tua natureza, e fez do cavalheiro que és, um déspota feroz! Não te desculpes, não! Não foste tu, foi o ciúme, que é um sentimento grosseiro e brutal. Eu bem o conheço!... Tu me amas!... Ainda podemos ser felizes! Oh! Então havemos de viver o dobro, para descontar esses dias que desvivemos! (ALENCAR, 1959ff, p. 1184).

Aurélia julga reconhecer em Seixas os traços de sua atuação e densidade subjetiva, observe-se a significação negativa dos termos com os quais descreve o duelo entre amor (vida) e dever (“desvida”). Não são esses os procedimentos que ela mesma utiliza em suas relações, advindos da sociedade mascarada, designada pelo verbo *desviver* com e sobre a qual ela tem de atuar? Vendo-os (e se vendo) no ser amado, parte outra vez para o plano da idealização, dramática por excelência, cujo correlato é outra referência apontada pelo narrador: “Chegou à porta; afastou o reposteiro azul; aplicou o ouvido, sorriu, murmurou

baixinho o nome do marido; recordou as notas apaixonadas com que a Stoltz cantava a ária da Favorita¹⁶⁸: *Oh! Mio Fernando!*' (ALENCAR, 1959ff, p. 1185, grifo do autor).

Longe de se configurar uma referenciação ocasional, a citação à ópera de Donizetti, remonta ao contexto de recepção do romance, em que essa obra era bastante popular, como também se coaduna com a caracterização da personagem, visto que aponta a densidade de seu caráter e ações e as projeções de seus desejos em relação ao ser amado. Travestindo-se de Leonor e incorporando todo o potencial idealizador de seu drama – um amor impedido por forças espirituais e morais – à revelia da vontade dos amantes, Aurélia dá, através da remissão narrativa, a conhecer o modo como vê a si e ao marido:

– Quando ele convencer-me do seu amor e arrancar de meu coração a última raiz desta dúvida atroz, que o dilacera; quando nele encontrar-te a ti, o meu ideal, o soberano de meu amor; quando tu e ele fores um, e que eu não vos possa distinguir nem no meu afeto, nem nas minhas recordações; nesse dia, eu lhe pertenco... Não, que já lhe pertenco agora e sempre, desde que o amei!... Nesse dia tomará posse de minha alma, e a fará sua! (ALENCAR, 1959ff, p. 1185).

Por sua vez, por entre os embates e a paixão sublimada, o eu de Fernando também se sobressai. Tal destaque para sua parcela subjetiva se associa diretamente às relações estabelecidas com Aurélia, de modo que a Formação Especular tem início:

¹⁶⁸ A ópera romântica *A Favorita* (*La Favorite*, em francês, ou *La Favorita*, em italiano) do compositor italiano Gaetano Donizetti (1797-1848), com libreto de Alfonso Royer (1803-1875) e Gustavo Waez (1812-1862) gira em torno das ações e do amor de Fernando (ou Fernand, de acordo com a montagem) e Leonor. Ele, noviço em um convento de Santiago de Compostela, enamora-se da moça sem saber ser ela a favorita do rei; ela corresponde o sentimento, mas oculta o fato e o segredo, casando-se. Desiludido, Fernando retorna ao mosteiro, onde tempos depois se encontra com Leonor que, disfarçada, confessa-lhe seu amor e morre, projetando a felicidade de ambos num plano espiritual. A ária, aludida no texto, marca o ápice, vocal e performático, do desespero da personagem, dividida por escolhas alheias à sua vontade. Atente-se que o auge musical da ária traz profundidade de sentimentos e dúvidas análogos ao de Aurélia. Ela rememora e atualiza, pois, num outro texto, tão denso e rico quanto o operístico, o drama e os posicionamentos de Leonor:

Oh, meu Fernand, todos os bens da terra
 Para ser teu, meu coração.
 Mas meu amor, mais puro que a prece,
 À desesperança, infelizmente, está condenado.
 Tu saberás tudo e, por ti desprezada,
 Eu terei sofrido tudo o que se pode sofrer.
 E se a tua justiça, então, é pacificada.
 Faz-me morrer, meu Deus,
 Faz-me morrer!

Eis o trecho do poema original em francês, cuja tradução se deve à professora Diva Maria Moreira Gomes:

O, mon Fernand, tous les biens de la terre
 pour être à toi mon coeur eût tout donné;
 mais mon amour, plus pur que la prière,
 au désespoir, hélas! est condamné.
 Tu sauras tout, et par toi méprisée,
 j'aurai souffert tout ce qu'on peut souffrir.
 Si ta justice alors est apaisée,
 fais-moi mourir, mon Dieu! Fais-moi mourir!

Durante estas pausas, Aurélia observava o marido, e assistia comovida à transformação que se fora operando naquele caráter, outrora frágil, mundano e volúbil, a quem uma salutar influência restituía gradualmente à sua natureza generosa.

Ela adivinhava ou antes via, que sua lembrança enchia a vida do marido e a ocupava toda. A cada instante, na menor circunstância, revelava-se essa possessão absoluta que tomara naquela alma. Havia em Fernando uma como repercussão dela.

Sabia que a atenção do marido nunca a deixava de todo, embora a solicitassem assuntos da maior importância, ou pessoas de consideração. Na sociedade, como em família, ela descobria através dos disfarces o olhar que a buscava, muitas vezes no reflexo do espelho, ou por entre uma fresta de cortina; e quando não era o olhar, o ouvido preso à sua voz (ALENCAR, 1959ff, p. 1186).

Todos os acontecimentos convergem para o auge do amadurecimento emocional, culminando na Formação Especular, que ocorrerá na câmara nupcial. O palco onde as máscaras foram consolidadas testemunhará o encontro entre os eus, críticos, maduros e amantes: [Seixas fala]: “Este lugar é mais próprio para o assunto que vamos tratar. Lembrei aquela circunstância unicamente pela coincidência de representá-la a meus olhos, tal como a vi naquela noite, de modo que parece-me continuar uma entrevista suspensa. Recordá-se?” (ALENCAR, 1959ff, p. 1202).

Anteriormente a este ponto da narrativa, Fernando Seixas tendo assumido uma postura de movimento constante, trabalha, pensa, calcula e fecha transações econômicas passadas, de modo a recuperar o valor do dote: “[...] A quantia que me faltava há onze meses, na noite de seu casamento, eu a possuo finalmente. Tenho-a comigo; trago-a aqui nesta carteira, e com ela venho negociar o meu resgate” (ALENCAR, 1959ff, p. 1203).

Consciente dos valores morais que lapidou e solidificou, por meio do esforço pessoal e do jogo de Aurélia, bem como livre dos compromissos pecuniários, é capaz de assumir o poder de sua fala e revisar sua consciência e atitudes, reconhecendo a importância de sua “mentora” no processo de aprendizagem:

– Eu supunha haver feito uma cousa muito vulgar que o mundo tem admitido com o nome de casamento de conveniência. A senhora enganou-me: definiu a minha posição com a maior clareza; mostrou que realizara uma transação mercantil; e exibiu o seu título de compra, que naturalmente ainda conserva.

[...]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.

[...] 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 (ALENCAR, 1959ff, p. 1203-1204).

Ao lado da confissão crítica há o despertar do corpo e da alma, o início da libertação do conflito que oprime a ambos:

Estas palavras romperam dos lábios de Seixas com uma impetuosidade, que ele dificilmente pôde conter. Como se elas lhe desoprimssem o peito de um peso grande, respirou vivamente, apertando com movimento sôfrego a carteira que tirara do bolso.

Se não estivesse tão preocupado com a sua própria comoção, notaria de certo a percussão íntima que sofrera Aurélia (ALENCAR, 1959ff, p. 1204).

Ante a transformação que lhe é exposta, Aurélia procura simular controle, frieza e tragicidade (esta é perceptível através de movimentos e objetos que evocam certa violência):

[...] Aurélia, recostada na cadeira de braço com as pálpebras a meio cerradas, ouvia brincando, com um punhal de madrepérola que servia para cortar papel.

[...] No sobressalto que a agitou, levava à boca a folha de madrepérola, na qual os lindos dentes rangeram.

[...] A moça com a fleuma de um negociante abriu os maços um após outro e contou as células pausadamente. Quando acabou essa operação, voltou-se para Seixas e perguntou-lhe como se falasse ao procurador incumbido de receber o dividendo de suas apólices (ALENCAR, 1959ff, p. 1203, 1204, 1205).

Entretanto, diante da força e sinceridade do que foi dito, a protagonista também sinaliza a função de mentor de Seixas, ao associar a devolução do dinheiro (sob a qual reside a identificação das qualidades de Fernando) a uma “regeneração”, a dela, o retorno a Aurélia primeira, pura, relacionada ao passado, expresso na imagem das flores murchas, atadas por uma *fita azul* (uma possível referência à pureza, que já aparece em *As Asas de um Anjo* e *Lucíola*):

–Faça-me o favor de abrir aquela gavetinha, a segunda. Dentro há de estar um maço de papéis atado com uma fita azul... justamente!... Não conhece esta fita? Foi a primeira coisa que recebi de sua mão, com um ramo de violetas. Ah! perdão; estamos negociando. Aqui tem seu título.

[...] Este dinheiro é abençoado. Diz o senhor que ele o regenerou, e acaba de o restituir muito a propósito para realizar um pensamento de caridade e servir a outra regeneração (ALENCAR, 1959ff, p. 1205,1207).

Perceba que as posições de atriz e mulher se confundem, tendo a segunda, um maior destaque. Depois, a protagonista também desfaz uma situação equivocada, em relação à visita secreta de Eduardo Abreu, revelando, indiretamente, o ápice de uma das expressões de seu desejo de harmonia, de sua formação, a fusão anímica:

[...] – Como sua mulher, não me defenderia; desde porém que já não somos nada um para o outro, tenho direito de reclamar o respeito devido a uma senhora.

[...] Seu segredo [de Eduardo] não me pertencia; e entre mim e o senhor não existia a comunidade que faz de duas almas uma (ALENCAR, 1959ff, p. 1207).

Por sua vez, Fernando Seixas assume integralmente a posse e o controle do seu eu, chega ao auge de sua aprendizagem: “Enfim partiu-se o vínculo que nos prendia. Reassumi a minha liberdade, e a posse de mim mesmo. Não sou mais seu marido” (ALENCAR, 1959ff, p.

1205). Realizados os devidos esclarecimentos, tendo sido expostos os eus, sem necessidade de máscaras, o corpo encantatório, os atores feridos por dúvidas morrem, numa passagem que lembra o último momento de uma peça teatral. Surgem criaturas renovadas e amadurecidas, “estranhas” em relação aos comportamentos negativos de outrora:

Fernando ergueu-se de pronto:

–Neste caso receba as minhas despedidas.

Aurélia de seu lado erguera-se também para cortejar o marido.

–Adeus, senhora. Acredite...

–Sem cumprimentos! atalhou a moça. Que poderíamos dizer um ao outro que já não fosse pensado por ambos?

–Tem razão.

Seixas recuou um passo até o meio do aposento, e fez uma profunda cortesia, à qual Aurélia respondeu. Depois atravessou lentamente a câmara nupcial agora iluminada. Quando erguia o reposteiro ouviu a voz da mulher.

– Um instante! disse Aurélia.

–Chamou-me?

–O passado está extinto. Estes onze meses, não fomos nós que os vivemos, mas aqueles que se acabam de separar, e para sempre. Não sou mais sua mulher; o senhor já não é meu marido. Somos dois estranhos (ALENCAR, 1959ff, p. 1208).

Aurélia, desnudando a força de seu coração, o conhecimento de si a partir do contato com o outro, alcança a segurança, o amor, o estado ideal e a entrega total sempre desejados, expressos por gestos passionais que podem causar estranheza no leitor, mas que se coadunam com o anseio da protagonista, com suas escolhas, desde o início da narrativa:

– Pois bem, agora ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, este amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te.

[...] – Aquela que te humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar onde ultrajou-te, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando seu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma (ALENCAR, 1959ff, p. 1208).

Seixas, entre resistir e se entregar à paixão, revela o seu caráter valoroso, *analisando* o peso do dinheiro no relacionamento. Chega, pois, às atitudes desejadas por Aurélia – amor, proteção e nobreza – valores despertados pela jovem, recuperados, solidificados e perseguidos por Fernando, desde o seu primeiro acordar:

Seixas ergueu nos braços a formosa mulher [...]; os lábios de ambos se uniam já em fêrvido beijo [...], quando um pensamento funesto perpassou no espírito do marido...

[...] – Não, Aurélia! Tua riqueza separou-nos para sempre.

[...] – O que é isto, Aurélia?

– Meu testamento (ALENCAR, 1959ff, p. 1208-1209).

Sobressaindo-se os eus em totalidade, autônomos, livres para fazer escolhas, é possível alcançar os desejos de harmonia de ambos: as subjetividades de Fernando e Aurélia brilham, viabilizando a segurança, a idealização e a pureza ansiadas por Aurélia; o resgate dos valores

e o conforto material (este, o sonho do primeiro Seixas) são alcançados por vias da lapidação do caráter:

Ela despedaçou o lacre e deu a ler a Seixas o papel. Era efetivamente um testamento em que ela confessava o imenso amor que tinha ao marido e o instituía seu universal herdeiro.

– Eu o escrevi logo depois do nosso casamento; pensei que morresse naquela noite, disse Aurélia com um gesto sublime.

Seixas contemplava-a com os olhos rasos de lágrimas.

– Esta riqueza causa-te horror? Pois faz-me viver, meu Fernando. É o meio de a repelires. Se não for bastante, eu a dissiparei (ALENCAR, 1959ff, p. 1208-1209).

Ao conhecerem a si, ao outro, amadurecerem as percepções e aprenderem com erros, os protagonistas se encontram de fato, eis a Formação Especular, e a aproximação prazerosa da natureza e dos amantes, cujo amor se mostrou superior as máscaras sociais e por isso será coroado com as “[...] as auras da noite [que], acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal” (ALENCAR, 1959ff, p. 1209).

Aqui, a investigação interrompe seu curso, sem pará-lo jamais... A alquimia de uma pesquisa faz nascer a consciência de que entre um autor; seus insinuantes e esfíngicos textos, e uma pesquisadora – soma e voz de tantos leitores e leituras –, sempre haverá a busca pela magia de novos sentidos, áridos e inebriantes, que se escondem por se revelarem e se revelam por se ocultarem, numa relação de amor e conhecimento contínuos e infinitos.

7 CONCLUSÃO

A consistência, multiplicidade das artimanhas de linguagem e chaves de leitura do texto literário garantem sua importância, encantamento e validade ao longo do tempo. Aos olhos de quem lê, o material escrito pode se tornar um celeiro de mistérios narrativos e jogos de linguagem que formam, informam *transformam* aqueles que têm a coragem de adentrar no universo das palavras artisticamente dispostas, deixando-se envolver e modificar por suas nuances.

Porém, a distância entre o (primeiro) momento de produção das obras e a recepção hodierna – somada aos diversos posicionamentos, críticos ou não, a respeito dos escritos – pode, no decurso de períodos históricos, mudanças sociais e culturais diferentes, promover compreensões um tanto engessadas e unilaterais acerca de alguns autores.

Parece consolidado o reconhecimento da importância do papel de José de Alencar (1829-1877) para a delimitação e fortalecimento da literatura brasileira, realizados através de um projeto de delineamento do Brasil (de acordo com os parâmetros românticos de criatividade, subjetividade e idealização), em que o autor examina criticamente a escrita, a recepção e a crítica literárias, unindo fontes consagradas a expedientes, imagens, situações e necessidades locais.

Contudo, por diversas razões, que envolvem desde o tipo de linguagem utilizada em suas obras, até a estética a qual o escritor se filia, Alencar, assim como qualquer autor, precisa por vezes ser renovado, “limpo do pó das velharias” (LAFETÁ, 2004, p. 8), por abordagens analíticas que possam ressaltar, ao leitor atual, a capacidade persuasiva e, por que não dizer, *sedutora* de seus escritos, que, embora possam parecer assustadores como as *esfinges*, tecem e destecem ideias, instigando várias revisitações, provavelmente tão surpreendentes quanto decifrar um enigma.

Assumindo tal desafio, amplo e motivador – basta perceber a extensão dos capítulos, nos quais as leituras e investigações foram atraindo e exigindo mais e mais argumentos, exposições e expansões –, esta tese pretendeu acrescentar uma gota ao oceano de estudos existentes, por meio da aproximação entre a tônica do *Bildungsroman* ou *Romance de Formação* e a tessitura narrativa dos *Perfis de Mulher* alencarianos, a saber: *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875).

A avizinhação entre o contexto e os romances se revelou possível e pertinente tendo em vista que o primeiro “é um tipo de romance que se caracteriza pela formação do protagonista e do leitor” (QUINTALE NETO, 2009, p. 185). Por sua vez, a os *Perfis*

alencarianos desnudam o amadurecimento das personagens principais a partir das relações entre os pares protagonistas, seus conflitos sentimentais e seus caracteres sendo atingidos por impasses que vêm das trocas em sociedade: a venda do corpo; o amor *versus* o interesse efêmero e/ ou financeiro e o “mercado matrimonial” (ALENCAR, 1959ff, p. 1058). O viés formativo escolhido para ser analisado foi o sentimental e moral e, além disso, entre o *Bildungsroman* as três obras, há outra similitude: em ambos os casos seja pelo conteúdo ou por uma série de referências à literatura, crenças e linhas de conduta, o leitor pode vir a ampliar seus saberes acerca de valores, ideologias e aspectos da face produtora dos fatos narrados.

Acerca dos *Perfis*, é importante lembrar também que nos textos há imagens, símbolos e situações que aparecem em *Lucíola*, são recuperados em *Diva* e reforçados em *Senhora*, viabilizando o que se chamou de escrita processual. Ver as obras por esse prisma, retira-as do esquema simples de “maiores” e “menores”, incentivando a leitura de todas a fim de perceber, dentre outros aspectos, o crescimento de um escritor que revisa, critica e pensa acerca de sua arte.

Portanto, com base no entrecruzamento proposto desenvolveu-se a chamada *Formação Especular*, segundo a qual os componentes dos pares de protagonistas têm um desejo de harmonia, cujas marcas percebem no ser amado. Para que possam alcançar plenamente um estado de equilíbrio que evidencie seu aperfeiçoamento, sua formação, eles terão de se submeter necessariamente, além da lapidação do eu, de posicionamentos e condutas, à convivência e aprendizagem com o outro e a partir dele, em diversos jogos de sedução que são viabilizados pelo *corpo encantatório* das figuras femininas: este, passa pela incorporação de linguagens, gestos, recursos e atitudes que advém do universo cênico, utilizados a fim de, como esfinges enigmáticas, seduzir, atrair, testar e modificar aqueles a quem amam e almejam alcançar mais profundamente.

Por exemplo: se Lúcia reconhece em Paulo o potencial de sinceridade e amor que a impulsiona a buscar sua remissão, a personagem masculina aperfeiçoou e aprendeu, por meio do contato com a jovem, a refinar suas percepções e depurar os sentimentos dos falseamentos nocivos. Assim, a *Formação Especular* existe porque há um desenvolvimento mútuo, em que ambos perdem e ganham algo. Sob esse processo de descobertas, o leitor é convidado a perceber com mais atenção os meandros da mimesis, aprendendo a partir de referências a outros textos e ao trabalho produtivo de linguagem.

Esclarecidas as questões acima, o trabalho foi dividido em cinco capítulos, construídos pela investigação, aliada à leitura de inúmeras produções teóricas, distribuídos ao longo do

texto. No primeiro capítulo, a problemática proposta foi apresentada, assim como delineamentos sobre o *Bildungsroman*; teceram-se considerações acerca da união entre os conceitos e os *Perfis*; apresentaram-se alguns exemplos de recepção de textos alencarianos e, finalmente, propôs-se uma análise que aproxima *Senhora* e *A Viúvinha*.

No segundo capítulo, é apresentado um panorama do Romantismo, movimento que, segundo, Silva (2002, p. 557):

[...] não se apreende numa definição ou numa fórmula. A sua natureza é intrinsecamente contraditória, aparece constituída por atitudes e movimentos antitéticos, dificilmente se cristaliza num princípio ou numa solução únicos e incontroversos. Os próprios românticos tiveram consciência [...] do seu anseio de ser e de não ser, de sua necessidade de assumir, num dado momento, uma posição, e de, no momento seguinte, assumir a posição contrária. Para eles, a verdade é dialética, pois que, tal como a beleza, resulta da síntese de elementos heterogêneos e antinômicos, alimenta-se de polaridades e tensões contínuas.

O quadro envolve tanto considerações sobre o movimento de maneira geral quanto de sua presença em solo brasileiro, relacionando-a à produção de José de Alencar. Após os dois primeiros subitens foi necessário investigar, em textos críticos, jornalísticos e em cartas, as concepções do autor acerca de literatura, a fim de demonstrar que ele revisa textos, (re)aproveita fontes, através do equilíbrio entre o antigo e o novo, revelando-se artífice e sistemático em seu modo de lidar com o literário.

Embora a problemática do projeto de “mapeamento do Brasil” (MARCO, 1986, p. 32) não tenha sido o fulcro do trabalho, compreender um pouco mais sobre “a literatura em/para Alencar” foi importante para perceber que as referências a textos literários, à composição mimética, as retomadas e ampliações de aspectos presentes nos *Perfis* não são gratuitas e vêm de um longo exercício de estudo, leitura, escritas e aperfeiçoamento.

Cabe a última parte do segundo conjunto da tese a explanação acerca da *Formação Especular*, evidenciada de maneira mais ampla nos três últimos capítulos, ao lado de explanações sobre as diversas leituras dos *Perfis*; as possíveis relações entre eles e o teatro alencariano e a análise de seus prólogos. Em todos eles, é tecida uma rede de referências à literatura, à composição artística e a outros aspectos culturais, sociais, históricos e existenciais que poderão incentivar o leitor a refletir e ampliar os seus saberes.

No caso de *Lucíola*, demonstrou-se que Paulo, apoiado em concepções que remontam a um olhar marcado pela fixidez e estabilidade, até certo ponto limitado e classicizante, almeja o amor puro, a estabilidade e respeitabilidade social. Lúcia, por sua vez, ferida por sua condição marginalizada, quer retornar ao puro, ao “idílico”.

O narrador encontra na moça muito além do seu ideal de amor, uma multiplicidade de sentidos, descobertos pela convivência entre ambos, amadurecendo seus sentimentos e percepções. A cortesã, por seu turno, ajuda-o deixar sobressair o amor e a pureza necessários para que ela se redima. Ao longo da narrativa, amam-se, conhecem-se mutuamente e Lúcia morre, apagando o corpo encantatório e retornando à desejada condição de pureza e grandeza absolutas. Lembremos que, as protagonistas escolhem perseguir seus objetivos, prova disso é que Lúcia não permite que o médico retire o filho morto em seu ventre.

Amadurecido pela dor e pelas experiências vividas, Paulo decide dar perenidade à Lúcia, reintegrando-a à sociedade que a rejeitou, através da construção de uma narrativa tão multifacetada quanto sua protagonista: repleta de símbolos e camadas significativas que reclamam a perspicácia de quem lê. O amado da protagonista se torna autor; alcança num só tempo o conhecimento de um amor intenso e a estabilidade almejada.

Quanto à *Diva*, percebe-se que Augusto e Emília desejam chegar a patamares absolutos de sentimento, ele, por vias da simplicidade presente em um amor profundo, singelo, claro e, por isso, compreensível; ela, através da busca e da escolha de uma afeição límpida, que sobreviva aos testes e armadilhas, promovidos pela “Vênus moderna” (ALENCAR, 1959n, p. 474) ou pela sociedade em geral.

Num jogo de erros, acertos e enganos, convivendo com Augusto, ela aprende a equilibrar o eu individual e o papel social, controlar a força e a intensidade de seus ardis, de seu corpo encantatório, enxergando além das aparências. Por sua vez, o médico, pode, a partir da relação com Mila, equilibrar razão e emoção, questionar e sair da zona confortável dos conhecimentos que julgava plenamente seguros, revelando-se não apenas um pensador que domina, mas um ser humano frágil e aprendiz, que pode ser desafiado e dominado.

No momento em que Amaral se mostra como simplesmente homem, sem máscaras, chega ao ponto que Emília quer, fazendo com que ela revele o seu prisma singelo, amante, claro e profundo, desejo da personagem masculina. Dessa forma, sendo, sentindo, pensando, sem mais atuações, ambos alcançam, mutuamente, seu alvo harmônico, integrando-se à sociedade através do casamento, união de corpo e alma, lei e sentimento.

Finalmente, no que tange à *Senhora*, Seixas aparece como mais afetado pela massificação social do que Augusto e Paulo, na medida em que seu primeiro desejo de harmonia é o conforto material que, segundo a personagem, promoveria todos os demais. A exposição da farsa das relações no casamento, escolha de Aurélia, promovida por ela,

despertará o jovem quanto a uma meta harmônica mais consistente: o resgate da dignidade e dos valores perdidos.

Destaque-se que Seixas vê em Aurélia tanto marcas de um amor grandioso que desconhece e lhe falta, quanto a encarnação da futilidade (nos momentos de embate e sedução) que ele tinha, no início do romance, sendo, na moça, uma máscara. A percepção de tais traços, leva-o a se lapidar junto a mulher, modificar-se com e a partir (d)ela.

Pela forma como lê e compreende o amor e as relações familiares, Aurélia anseia a segurança e a idealização por vias do amor sem mácula, um porto seguro ao qual possa se revelar, entregar-se completamente. Enxerga esse potencial valoroso e protetor no Fernando imaturo, de modo que, se num primeiro momento a conduta reprovável de Seixas a conduz a atuar, assumir deliberadamente o corpo encantatório para regenerá-lo, o despertar do homem correto e sóbrio, por ela ansiado e idealizado, faz com que a jovem retorne à candura inicial.

Logo, num processo de trocas e crescimento em conjunto, ambos amadurecem, chegando ao desejo de harmonia: ela o amor e o ideal; ele a dignidade e a estabilidade material. Assim como nos *Perfis* iniciais, a Formação Especular também é possível.

Esta tese procurou demonstrar que a literatura pode e deve ser revista e (re)experimentada por meio do exercício, ora difícil, ora prazeroso, da leitura. O literário sempre oferece a possibilidade de encantar, seja pelos fatos narrados ou, indo mais longe, pela percepção dos bastidores do ato de compor... Mágica e perenemente tem me seduzido, desde as primeiras descobertas, passando pela graduação em Letras; um trabalho de conclusão de curso (***Senhora: um passeio para além das aparências***); uma dissertação de mestrado (***Encenações em cascata: um estudo sobre Senhora, de José de Alencar***); este trabalho de doutoramento – tão aparentemente interminável quanto completamente apaixonante –, e muitas investigações, enquanto houver vida, saúde e brilho no olhar!

Como Lúcia e Paulo; Emília e Augusto; Aurélia e Fernando, sempre seremos coautores e aprendizes do texto, pois, por ser esfíngica, a literatura (e o romance alencariano) devora sem ser devorada, seduz sem se deixar revelar por completo, já que os sentidos permitidos pela tessitura textual e suas interpretações não se esgotam. Assim, espera-se que esta pesquisa, um ato de amor dentre tantos, possa suscitar a construção, a formação de inúmeros outros tecidos significativos.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Luiz Antônio. **Corações partidos**. São Paulo: Ática, 2006.
- AIZEN, Adolfo. Senhora, de José de Alencar. Adaptação e desenhos José Geraldo. Capa Antonio Euzébio. **Edição Maravilhosa**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 120 (extra), p. 1-50, mar. 1956.
- ALENCAR, José de. Ao correr da pena. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959f. v. 4.
- _____. As asas de um anjo: advertência e prólogo da primeira edição.. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959c. v. 4.
- _____. As asas de um anjo: comédia em um prólogo, quatro atos e um epílogo. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959b. v. 4.
- _____. Carta a d. Paula de Almeida. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959g. v. 1.
- _____. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959h. v. 3.
- _____. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959i. v. 4.
- _____. Castro Alves. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959j. v. 4.
- _____. Cinco minutos. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959k. v. 4.
- _____. Como e porque sou romancista. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959l. v. 1.
- _____. O crédito. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959u. v. 4.
- _____. Dicionário Contemporâneo . In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959m. v. 4.
- _____. Diva . In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959n. v. 1.
- _____. Encarnação. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959o. v. 1.
- _____. Escabiosa/Sensitiva. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959p. v. 1.
- _____. O estylo na literatura brasileira. In: MARCO, Valéria de. **O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. Ex homem. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959q. v. 3.
- _____. A expiação: Comédia em quatro atos: segunda parte de As Asas de um anjo [Antecedida por um *Prólogo*]. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959d. v. 4.

ALENCAR, José de. Os filhos de Tupã. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959v. v. 4.

_____. O guarani. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959w. v. 2.

_____. Iracema. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959r. v. 3.

_____. Lucíola. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959s. v.1.

_____. Mãe: drama em quatro atos . In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959t. v. 4.

_____. **Melhores crônicas**. Seleção: João Roberto Faria. São Paulo: Global, 2003.

_____. O nosso cancionero. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959x. v. 4.

_____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959ii.

_____. A pata da gazela. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959a. v. 1.

_____. Pós-escrito [à comédia “A expiação”]. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959bb. v. 4.

_____. Pós-escrito [ao romance “Diva”]. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959cc. v. 1.

_____. O que é o casamento?. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959y. v. 4.

_____. Questão filológica. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959dd. v. 4.

_____. Rio de Janeiro: Verso e reverso. Drama em quatro atos . In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959ee. v. 4.

_____. Senhora. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959ff. v. 1.

_____. Os sonhos d’ouro [antecedido pela *Bênção Paterna*]. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959gg. v. 1.

_____. Os sonhos d’ouro [Posfácio do romance]. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959z. v. 1.

_____. Til. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959hh. v. 3.

_____. O vate bragantino . In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959aa. v. 2

_____. A viuvinha. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959e. v. 1.

ALVAREZ, Luis; GALLEGO, Antonio; TORRES, Jacinto. **Música y sociedad**. Madrid: Real Musical, 1976.

ALVES, Castro. Correspondência. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. v. único.

ALVES, Cilaine. **O Belo e o disforme**: Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes: Brasília: INL, 1976.

ANGELIDES, Sophia. **Carta e literatura**: correspondência entre Tchekhov e Gorki. São Paulo: Edusp, 2001.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Araripe Júnior**: teoria, crítica e história literária. Seleção e apresentação: Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. (Biblioteca Universitária e Literatura Brasileira. Série A, v. 3)

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ASSIS, Machado de. Nota preliminar. In: ALENCAR, José de. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. João Aguilar, 1959. v. 3.

_____. Resposta de Machado de Assis. In: ALVES, Castro. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. (v. único).

ASSUMPÇÃO, Nívia; CAMPÓS, Maria Inês Batista. **Tantas linguagens**: língua portuguesa: literatura, produção de texto e gramática em uso. São Paulo: Scipione, 2007.

ASSUMPÇÃO, Priscila Pinheiro. **A interpretação do ator**: um estudo sobre propostas metodológicas do intérprete na Linguagem audiovisual. 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18322/1/ulfl181047_tm.pdf>. Acesso em: 24 out. 2016.

ATAÍDE, Vicente. Introdução. In: ALENCAR, José de. **Senhora**. Curitiba: HD Livros, 1999. (Clássicos Brasileiros Comentados).

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

AUSTEN, Jane. **Orgulho e preconceito**. Tradução Celina Portocarrero. Porto Alegre: L&PM, 2011.

AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa**. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. v. único.

BAKTHIN, Mikhail. Epos e romance. In: _____. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: M. Fontes, 2011.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BARBOSA, João Alexandre. Uma psicologia do oprimido. In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças dos velhos. São Paulo: Companhia das Letras: 2003.

BARTHES, Roland. **S/Z: uma análise da novela “Sarrasine”**, de Honoré de Balzac. Tradução Léa Novaes. São Paulo: Nova Fronteira, 1992.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BELLINI Vincenzo; ROMANI, Felice. **Norma**. Tradução Mariana Portas e Séculis – Serviços, Cultura e Línguas. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2011. (Coleção Folha grandes óperas; v. 11).

BERALDI, PADRE ROQUE VICENTE. **1001 títulos de Nossa Senhora na devoção popular**. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2016.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

BERLIN, Isaiah. **As raízes do romantismo**. Tradução Isa Maria Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução Arlete Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BÍBLIA SAGRADA. 64. ed. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2006.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: A invenção do humano**. Tradução José Roberto O’Shea . Revisão: Marta Miranda O’Shea. 10. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. [Orelha]. In: MAZZARI, Marcus Vinícius. **Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas da literatura comparada**. São Paulo: Ed. 34, 2010. 320 p.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

BRANDÃO, Gilda Vilela. José de Alencar e a Crítica Literária. **Leitura: Revista do Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística**, Maceió, n. 45, p. 93-112, jan./jun. 2010.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Tradução Lenita Esteves; Almiro Piseta. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Tradução Rachel de Queiroz. São Paulo: Abril: 2010.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUCKLEY, Jerome H. Prefácio a Norton Critical Edition, de “David Copperfield”. In: DICKENS, Charles. **David Copperfield**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BUESCU, Helena Carvalhão. **Incidências do olhar: percepção e representação: natureza e registro descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França e Inglaterra)**. Lisboa: Caminho, 1990.

BYRON, George Gordon. **El Corsário**. Tradução Vicente Wenceslao Querol; Teodoro Llorente. Disponível em: <www.librodot.com>. Acesso em: 23 ago. 2011.

_____. Parisina. Tradução: Álvares de Azevedo. In: ZEMBRUSKI, Soeli Staub. **Um outro Byron no Brasil**: a tradução de Paulo Henriques Britto. 2008. 92 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Soeli_Staub_ZembruskiDissertacao.pdf>. Acesso em: 12 set. 2011.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMARGO, João; COLATRELLO JÚNIOR, Flávio; JUNQUEIRA, Fábio (Dir.). **Essas mulheres**. [Novela]. Produção: Rede Record de Televisão. Roteiro: Bosco Brasil, Cristianne Fridman, Marcílio Moraes, Roseane Lima, inspirado na obra de José de Alencar. Intérpretes: Christine Fernandes, Gabriel Braga Nunes, Carla Regina, João Vitti, Míriam Freeland, Alexandre Moreno e outros. São Paulo: 2005. 32 DVDs. [Gravação feita para fins analíticos e de pesquisa, sem objetivos lucrativos ou de divulgação, pertencente à autora deste trabalho].

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a El Rei D. Manuel**. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em: 16. ago. 2013.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. introdução, notas e vocabulário: Antônio José Saraiva. 2. ed. Porto; Lisboa: Figueirinhas, 1999.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Literatura e sociedade**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2010.

_____. Os três Alencares. In: _____. **Formação da literatura brasileira**. 9. ed. Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas, 1981. v. 2.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARDOSO, Helena. A diva lunar e o jovem esculápio. In: ALENCAR, José de. **Diva**: perfil de mulher. São Paulo: Armazém da Cultura, 2011. (Coleção Alencariana: Perfis de Mulher).

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962. v. 4.

CASTELLO, José Aderaldo. Renovado elogio de Iracema. In: ALENCAR, José de. **Iracema**: lenda do Ceará – 140 anos. Organização Ângela Gutiérrez e Sânzio de Azevedo. Fortaleza: Editora UFC, 2005.

CATECISMO da Igreja Católica. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

CHATEAUBRIAND, François René de. Atala. In: _____. **El genio del Cristianismo**. Tradução D. Manuel M. Flamant. Espanha: Editorial El Buey Mudo, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Tradução Manuel Silvar, Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CIVITA, Victor. Notas de Édipo Rei. In: SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução Geir Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

_____. **O trabalho da citação**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Tradução Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

COUTINHO, Afrânio (Org.). **Impertinências**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1990. p. 96-101.

_____. Nota Editorial. In: ALENCAR, José de. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1959. v. 1

_____. **A polêmica Alencar/Nabuco**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1978.

DEJEAN, Joan E. **Antigos contra modernos: as guerras culturais e a construção de um *fin de siècle***. Tradução Zaida Maldonado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DICTIONNAIRE français: definition Luciole: Luciole: non féminin. Disponível em: <<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/luciole/>>. Acesso em: 23 maio. 2016.

DICIONÁRIO Larousse francês-português, português- francês: mini. [Coordenação editorial José A. Galvez]. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

DONIZETTI, Gaetano et al. O mon Fernand. Tradução Diva Maria Moreira Gomes. In: _____. **La Favorite: ópera romântica em quatro atos**. Disponível em: <<http://opera.stanford.edu/Donizetti/LaFavorita/acte3.html>>. Acesso em: 12 nov. 2011.

DUMAS FILS, Alexandre. **A dama das camélias**. Tradução Caroline Chang. Porto Alegre: L&PM, 2007.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Fest. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltesnir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ESPANCA, Florbela. **Melhores poemas de Florbela Espanca**. Organização Zina C. Bellodi. São Paulo: Global, 2005.

FARIA, João Roberto. Alencar cronista. In: ALENCAR, José de. **Melhores crônicas**. Seleção João Roberto Faria. São Paulo: Global, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio: o dicionário da Língua Portuguesa**. 6. ed. Curitiba: Posigraf, 2004.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2004.

FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental: história de um jovem**. Tradução: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2015.

FREYRE, Gilberto. Reinterpretando José de Alencar. In: _____. **Vida, forma e cor: obras reunidas de Gilberto Freyre**. Rio de Janeiro: Livraria Editora, 1962.

GARBUGLIO, José Carlos. Senhora, à imagem do senhor. In: ALENCAR, José de. **Senhora**. Edição crítica de José Carlos Garbuglio. Rio de Janeiro: LTC, 1979.

GARCIA, Othon. Parágrafo de descrição e parágrafo de narração. In: _____. **Comunicação em prosa moderna**. 26. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

- GARCIA, Sueli. O romantismo e o corpo feminino entre 1830 e 1850. **Revista Trama Interdisciplinar**. São Paulo: Mackenzie, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/3977/3163>>. Acesso: 28. jun. 2015.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. Namoro à luz natural. In: ALENCAR, José de. **Diva**. São Paulo: Ática, 2012.
- GOMES, Carlos. **O guarani**. Tradução Roseli Dornelles dos Santos e Ernesta Ganzo. São Paulo: Moderna, 2011. (Coleção Folha grandes óperas; v.7).
- GOMES, Renato Cordeiro. O cristal e a chama. In: _____. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GRECO, Musso. Os espelhos de Lacan. **Opção Lacaniana online nova série**, ano 2, n. 6, p. 1-13, nov. 2011. Disponível em: <http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_6/Os_espelhos_de_Lacan.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2015.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- GRIMM, Jacob. **Contos dos Irmãos Grimm**. Organização, seleção, prefácio Clarissa Pinkola Estés. Ilustrações Arthur Rackham. Tradução Lya Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- GUINSBURG, Jacó; ROSENFELD, Anatol. Um encerramento. 4. ed. In: _____. **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____; _____. **Romantismo e classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HAURÉLIO, Marco. **Lucíola em Cordel**. Ilustrações Luís Matuto. Barueri: Amarilys, 2016.
- HEISE, Eloá di Pierro. [Orelha]. In: MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000. 272 p.
- HOBBSAWM, Eric J. O mundo Burguês. In: _____. **A era do capital: 1848-1875**. Tradução: Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1988.
- HOMERO. **Íliada**. Tradução Odorico Mendes. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2011.
- HUGO, Victor Marie. **Do grotesco e do sublime**. Introdução do prefácio de Cromwell. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechnel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.
- KOBBÉ, Gustave. **Kobbé: o livro completo da ópera**. Editado pelo Conde de Herewood. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- LACAN, Jacques. **Escritos (1966)**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998

- LACAN, Jacques. A função criativa da palavra. In: _____. **Os escritos técnicos de Freud**. Tradução Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- LAFETÁ, João Luiz. As imagens do Desejo. In: ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Ática: 2004.
- LAJOLO, Marisa P. O Alencar dos primeiros tempos. In: ALENCAR, José de. **A viuvinha**. São Paulo: Ática, 2006.
- LAMARTINE, Alphonse de. **O lago**. Tradução Maciel Monteiro. Disponível em: <<http://folhetim.tripod.com/lamartine.html>>. Acesso em: 22 set. 2010.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. Experiencia y alteridad en educación. In: _____. SKLIAR, Carlos (Org.). **Experiencia y alteridad en educación**. Buenos Aires: FLASCO, 2005. Pp. primera clase del postgrado virtual “Experiencia y alteridad en educación”
- _____. Literatura, experiência y formación: entrevista por Alfredo J. da Veiga Neto. In: _____. **La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación**. México: FCE, 2003.
- _____. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n.19, p. 20-28, jan./abr. 2002.
- LEITE, Dante Moreira. O duplo humano e o duplo social. In: ALENCAR, José de. **Senhora**. Edição crítica de José Carlos Garbuglio. Rio de Janeiro: LTC, 1979.
- _____. **Psicologia e literatura**. São Paulo: Companhia Editora Nacional: 2000.
- LIMA, Antonio Raimundo da Rocha. Embora escravo, senhor previsível. In: ALENCAR, José de **Senhora**. Edição crítica de José Carlos Garbuglio. Rio de Janeiro: LTC, 1979.
- LIMA, Luiz Costa. Mímesis e representação social. In: _____. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- LIRA NETO. **O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar, ou A mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil**. São Paulo: Globo, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LIVRO das mil e uma noites: ramo sírio. Tradução Mamede Mustafa Jarouche. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006. Traduzido do título original: Kitāb alf layla wa layla. v. 1.
- LUKÁCS, Georg. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- LUCCHIESI, Marco. [Orelha]. In: MIRANDA, Ana. **Semíramis: romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 267 p.
- MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **A moreninha**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Sucessos e insucessos de Alencar no teatro. In: ALENCAR, José de. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959. v. 4.

- MARAVALL, José Antônio. **A cultura do barroco**. Tradução Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997.
- MARCO, Valéria de. **O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Tradução Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MARX, Karl. A mercadoria. In: _____. **O capital**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000086.pdf>>. Acesso em: 3 jul. 2010.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. Apresentação. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- _____. **Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas da literatura comparada**. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. **Romance de formação em perspectiva histórica: “O tambor de lata”, de Günter Grass**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- MELO NETO, João Cabral de. A Educação pela Pedra. In: _____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- MITCHELL, Margaret. **E o vento levou**. Tradução Marilene Tombini. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- MIRANDA, Ana. **Semíramis: romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MOREIRA, Greiciellen Rodrigues. **Representações femininas e identidade nacional: uma leitura alegórica de Lucíola e Senhora, de José de Alencar**. 2012. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Montes Claros, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2012. Disponível em: <http://www.cch.unimontes.br/ppgl/admin/arquivos_upload/banco_dissertacoes/53.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2016.
- MOTA, Artur. Nota Preliminar. In: ALENCAR, José de. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959. v. 1.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução Geraldo Gerson de Sousa. Revisão: Vera Lúcia Beluzzo Bolognami, Valéria Cristina Martins. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó; ROSENFELD, Anatol. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAIXÃO, Fernando. Notas. In: ALENCAR, José de. **Diva**. São Paulo Ática, 2012.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- PEREIRA, Lúcia Miguel. A “Sociedade de José de Alencar”. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar LTDA, 1959. v. 1.
- PERITO, Renata Zandomenico; RECH, Sandra Regina. **A criação do figurino no teatro**. Disponível em: < http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT09/POSTER/102328_A_Criacao_do_Figurino_no_Teatro.pdf >. Acesso: 16 ago. 2014.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. **Flores da escritivaninha: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PERROT, Michelle. A vida em família. PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Tradução Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PINTO, Maria Cecília de Moraes. **Alencar e a França: perfis**. São Paulo: Annablume/Capes, 1999.
- PLATÃO. **A República**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.
- PONTIERI, Regina Lúcia. **A voragem do olhar**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na Literatura Brasileira. In: ALENCAR, José de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959. v. 1.
- PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido, v. 1).
- QUINTALE NETO, Flávio. Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman*. **Revista Padaemonium Germanicum**, São Paulo, n. 9, p. 185-205, 2009. Disponível em: <www.revistas.usp.br/pg/article/download/73703/77373>. Acesso em: 12 abr. 2016.
- RICHARDSON, Samuel. **Pamela ou a virtude recompensada**. Tradução Rafael Tages. Domingos Martins, Espírito Santo: Pedrazul, 2016.
- ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROCHA, Carlos. **Ressurreição e o romance urbano romântico: aproximações e afastamentos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- RODRIGUES, Mariana Christina de Faria Tavares. **Mancebos e mocinhas: a moda na literatura brasileira do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras, 2010.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral: 1880-1980**. Tradução Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- SAINT-PIERRE, Bernardin de. **Paulo e Virgínia**. Tradução Vieira Neto. Rio de Janeiro: Ed. Matos Peixoto, 1965. (Coleção Clássicos para a Juventude, v. 15).

- SALTEN, Felix. **Bambi**: uma história de vida na floresta. Tradução Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHEEL, Márcio. **Poética do romantismo**: novalis e o fragmento literário. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- SCHILLER, Friedrich. **Poesía ingenua y poesia sentimental**. Disponível em: <www.4shared.com>. Acesso em: 15 set. 2011.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.
- SCLIAR, Moacyr. **Câmera na mão, o guarani no coração**. São Paulo: Ática, 2003.
- SCOTT, Walter. **La novia de Lammermoor**. Tradução Rafael Vásquez-Zamora. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.
- SCHUMANN, Walter. **Gemas do mundo**. São Paulo: Disal, 2006.
- SCOTTINI, Alfredo. **Dicionário de nomes**. Blumenau: EKO, 1999.
- SHAKESPEARE, William. Macbeth. In: _____. **William Shakespeare**: teatro completo. Tragédias e comédias sombrias. Tradução Bárbara Heliadora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. v. 1.
- _____. Otelo. In: _____. **William Shakespeare**: teatro completo: tragédias e comédias sombrias. Tradução Bárbara Heliadora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. v. 1.
- _____. Romeu e Julieta. In: SHAKESPEARE, William. **William Shakespeare**: teatro completo: tragédias e comédias sombrias. Tradução Bárbara Heliadora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. v. 1.
- SIGNIFICADO dos nomes. Disponível em: <<http://www.significado.origem.nom.br>>. Acesso em: 12 jun. 2014.
- SILVA, José Eduardo Rolim de Moura Xavier da. **D'o guarani a Il guarany**: a trajetória da mímesis da representação. Maceió: Edufal, 2007.
- SILVA, Paulo Mauro da. **O espetáculo teatral e a educação**: afinidades e conflitos. 2005. 145 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2005.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.
- SOMMER, Doris. **Ficções de fundação**: os romances nacionais da América Latina. Tradução Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- STERNHEIM, Alfredo (Dir.). **Lucíola**: o anjo pecador. Produção: A. P. Galante, Alfredo Palácios. Roteiro: Alfredo Sternheim, baseado na obra de José de Alencar. Intérpretes: Rossana Ghesa et al. São Paulo: Embrafilme, 1975. 1 VHS (100min).
- SUHAMY, Jeanne. **Guia da ópera**: 60 óperas célebres resumidas e comentadas. Tradução Paulo Neves Fonseca. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare**: o gênio original. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

- TÁVORA, Franklin. **Cartas a Cincinato**: estudos críticos por Semprônio. Organização Eduardo Vieira Martins. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.
- TENFEN, Maicon. **Quissama**: o império dos capoeiras. São Paulo: Biruta, 2014.
- THACKERAY, William Makepeace. **A feira das vaidades**. Tradução Ruth Leão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- THIENGO, Mariana. O perfil de mulher no romance Senhora, de José de Alencar. **Travessias**, Cascavel, v. 2, n. 8, 2008.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O senhor dos anéis**: a sociedade do anel. Tradução Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Piseta. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- TOLSTÓI, Liev. **Guerra e paz**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. **Padre Sérgio**. Tradução Beatriz Morabito. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. 2006. 122 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- VIETRI, Geraldo (Dir.). **Senhora**. Produção: Cassiano Esteves. Roteiro e argumento: Geraldo Vietri, baseado na obra de José de Alencar. Intérpretes: Elaine Cristina, Paulo Figueiredo e outros. São Paulo: Marte Filmes, 1976. 1 VHS (110 min).
- VIZZIOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- XAVIER, Nilson. **TeleDramatogia**: um banco de dados de pesquisa com mais de mil títulos catalogados de produções televisivas de dramaturgia brasileira, entre novelas, minisséries, séries, teleteatros e outros formatos de todas as emissoras (inclusive as extintas), a partir de 1963... Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br>>. Acesso em: 18. mar. 2015.
- WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução: Mário Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- _____. O realismo e a forma do romance. In: _____. **A ascensão do romance** – estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 9-36.
- YOUNG, Hugh D.; FREEDMAN, Roger A. **Física IV**: ótica e física moderna. Tradução Cláudia Santana Martins. São Paulo: Pearson; Addison Wesley, 2009.
- ZEMBRUSKI, Soeli Staub. **Um outro Byron no Brasil**. Tradução de Paulo Henriques Britto. 2008. 92 f. (Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Soeli_Staub_ZembruskiDissertacao.pdf>. Acesso em: 12 set. 2011.
- ZILBERMAN, Regina. Crítica. In: JOBIM, José Luís. **Introdução ao romantismo**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1999.
- _____. O resumo de história literária, de Ferdinand Denis: história da literatura enquanto campo de investigação. **Veredas**, Santiago de Compostela, n. 19, p. 121-144, 2013.