

Tableau Vivant em *Lucíola*: o ficto na estética romanesca oitocentista

Valeria Rosito

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Km 07, Zona Rural, BR-465, 23890-000, Seropédica, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: valeriarosito2@gmail.com

RESUMO. Estas considerações voltam-se para o lugar da ficção e do gênero em dois momentos e lugares da prosa de José de Alencar. Destaca-se a saliência do exercício escópico como elemento privilegiado na sua crônica de meio de século (1855), assim como o concurso das artes visuais e cênicas na escrita de seu romance *Lucíola* (1862). Recorre-se às considerações teóricas de Walter Benjamin sobre as mudanças na sensibilidade ótica, especialmente nas grandes cidades, a partir da segunda metade do século XIX, seja em sua crítica a Baudelaire (1989), seja ainda em suas considerações sobre a fotografia e o cinema (Benjamin, 1994). Apontam-se os limites impostos a esse aparato formal diante do compromisso do ficcionista brasileiro com a edificação moral ao mesmo tempo em que se sugere a produtividade desse momento de sua escrita para a síntese estético-histórica, capitaneada por Machado de Assis no último quartel do século XIX, no que diz respeito ao acabamento magistral da narrativa acentuadamente dramático-cinematográfica deste último escritor.

Palavras-chave: José de Alencar; *Lucíola*; ficção; gêneros literários; artes visuais; artes cênicas.

Tableau Vivant in *Lucíola*: the ficto in the aesthetics of the nineteenth century novel

ABSTRACT. These notes address the status of fiction and of genre/gender in two moments and places of José de Alencar's writing. Focus is placed on the privilege of the visual exercise in his non-fiction accounts of the mid-19th century, as well as on the convergence of the visual and scenic arts in his novel *Lucíola* (1862). Walter Benjamin's theoretical framework comes on the foreplay to shed light on the changes affecting optical sensitivity, especially when it comes to large cities, as from the mid-19th century, whether observed in his criticism over Baudelaire (1989), whether in his considerations on photography and cinema (Benjamin, 1994). Limits imposed to that emerging formal apparatus are discussed in face of the Brazilian novelist's compromises with moral edification. Yet, the productivity of Alencar's writing at that moment stands out in paving the way to the aesthetic-historic synthesis Machado de Assis will head at the last quarter of the 19th century, in view of the strongly dramatic-cinematographic narrative of the latter's.

Keywords: José de Alencar; *Lucíola*; fiction; literary genres; visual arts; scenic arts.

Received on May 5, 2021.
Accepted on June 12, 2021.

Introdução

Não foram raras as polêmicas entre críticos e literatos, posições bastante intercambiáveis nos idos dos oitocentos, acerca das bases de afirmação da 'brasildade', lá e então, uma questão nacional e, por que não, fortemente 'de Estado'. Na complexidade desse contexto, a atuação múltipla de José de Alencar tão acentuadamente um fomentador quanto objeto de crítica ao longo daquele século, vem alimentando, aos nossos dias, revisionismo crítico considerável. Nessa agenda, se encontram as condições materiais de produção de sua escrita, assim como os aspectos inaugurais de sua prosa e dramaturgia, bastante açoitada pela pecha da cópia (Matta, 1998a, 1998b; Marco, 1990).

A discussão aqui travada se impulsiona, primordialmente, por interesses teóricos. Trata-se de examinar, por um recorte do romance *Lucíola*, especificamente os capítulos, VI, VII e VIII a incorporação de elementos teatrais e visuais à escrita romanesca e, sobretudo, a produtividade desses efeitos na inauguração de um lugar estético específico na história de nossa prosa literária. Metodologicamente, prossegue-se ao exame preliminar de uma amostra folhetinesca integrante de *Ao Correr da Pena*, de 1855, coletânea de crônicas publicadas originalmente no *Correio Mercantil*, e antecedendo *Lucíola* em sete anos. Na sequência, com passagens do romance em tela, sugere-se o aporte teórico específico relativo às novas subjetividades em formação.

O folhetim parece ter se provado como o lugar privilegiado de aticamento e saciedade da curiosidade pública pelas minudências da vida urbana, em franca mutação a partir da segunda metade do século XIX. Por sua regularidade miúda com assuntos da hora e larga abrangência de discursos, avizinha-se do esboço, se lembrarmos das considerações contemporâneas de Baudelaire sobre os croquis de Constantin Guy (Baudelaire, 1996). Sua natureza experimental se acentua tipograficamente por sua localização externa ao corpo do texto, no rodapé da página. No *front* tecnológico, a fotografia colabora, acenando com *zooms* e *closes* e magnificando o detalhe. A visualidade é redimensionada e ressemantizada (Benjamin, 1994). A ciência ótica e a fotografia pavimentam o terreno para a germinação do cinema algumas décadas depois e o interesse pelo alcance dos novos aparatos de observação torna-se mais do que uma referência constante na prosa ficcional e não ficcional de meio de século. Firma-se como um modo de agir e pensar através do olhar.

Algo novo está no ar e se traduz por transformações sub-reptícias que afetam a prosa e a ficção oitocentista, definitivamente. Sugere-se, portanto, que as polarizações entre clássico e romântico, sustentadas pelos ímpetus taxonômicos próprios das escolas literárias do período, cedam lugar à observação da malha ficcional dessa época à luz de movimentos, angulações, edições inauditas, duplicações e fantasmagorias próprias das mutações dos modos de ver do momento. Com efeito, vazam desse tecido formas de manifestação do real dotadas de uma natureza fortemente dramática - teatral, portanto - e indisfarçavelmente ancoradas no exercício escópico, na ação e no movimento do palco. Tal tendência na formação das subjetividades 'modernas' forjadas à época, se acentua sobremaneira ao longo do século XX e XXI (Benjamin, 1994).

Parece ser produtiva, como hipótese de investigação, a noção de que reside no teatro como cena, ou talvez, em formas vivas de quadros – *tableaux vivants* - a quintessência do gênero romanesco do período. De lá se anotam os sintomas principais de uma ficção específica, que guarda, no *ficto* que a nomeia e engendra, o registro duplo do fitar e do *fictum* (Faria, 1992), respectivamente relativos à observação visual e à mentira; à imagem e à ilusão. Primeiramente, situa-se essa transformação molecular referida na mídia folhetinesca carioca, para então passar à discussão mais específica de seus efeitos sobre um recorte do romance *Lucíola*, de Alencar, de 1862.

Da pena à luneta – a revista ‘ao correr dos olhos’

Ao introduzir a edição de 2004 da coletânea de crônicas alencarianas *Ao correr da pena*, publicadas originalmente como folhetins no *Correio Mercantil* entre 1854 e 1855, João Roberto Faria comenta: “Já no folhetim de 6 de maio de 1855 Alencar cita uma frase de Alphonse Karr – ‘*Les yeux sont les fenêtres de l’âme*’ (‘Os olhos são as janelas da alma’) – que, tudo indica, está na base da construção de *Lucíola*.” (Faria, 2004, p. XXII-XXIII)

Pontual mas enigmática, pois carente de qualquer desenvolvimento, a referência provoca investigação, e acaba por gerar consequências teóricas férteis para esta discussão. Ausentes quaisquer semelhanças óbvias como temática, personagens ou tom entre os dois textos – o folhetim e o romance *Lucíola*. O folhetim de 1855 gira em torno de uma visita pelo folhetinista ao ‘estabelecimento ótico do Reis’, e de sua aquisição de uma luneta. Uma revolução no trabalho do jornalista-escritor-narrador é gerada, a partir daí, pelo ‘vidro mágico’. Trata-se da forma como a aproximação e o distanciamento do jornalista de seus objetos de interesse passam a ser facilitados pelo prolongamento de seu olhar. O que antes demandaria um movimento de seu corpo, com os possíveis entraves físicos e sociais, ganha dotações verdadeiramente fantásticas, pois, pela técnica que anos mais tarde Walter Benjamin imagina ser a do cirurgião, o antípoda do mágico (Benjamin, 1994, p. 186), o novo observador – em deleite ou horror - tem acesso ao invisível e inaudível:

Continuei a examinar a luneta, levei-a aos olhos, e por acaso fitei o amigo que me acompanhava.

Horresco referens!

Li na boca do meu companheiro, em letras encarnadas estas formais palavras

- Forte maçante! Está me fazendo perder o tempo! (Alencar 2004a, p. 308).

A luneta permite-lhe agarrar o que não se tornou verbo, ou, por outra, traduz em verbo, para ‘leitura linguística’, o que se dá a aparecer por signos visuais:

Através do seu ar amável e cortês, lia ainda o seguinte:

- Que extravagância! Com tantos óculos bonitos, ocupar-se com uma luneta que não vale nada! Enfim, olhei para o caixeiro da casa, e vi imediatamente a tradução de um sorriso complacente que lhe assomava nos lábios:

- Ah! Se o homem me livra deste alcaide! Dizia o sorriso do caixeiro (Alencar, 2004a, p. 309).

Novas formas de ver e novas sensibilidades estão na ordem do dia. Como para o homem da multidão de Poe, esse *flâneur* percebe que a visualidade já não é mais um índice de um conceito primeiro, atrelado a um

referente único. A leitura não é mais um ato de *divinatio*, de aproximação do divino. O visível já é conceito e essência. A longa trajetória do vidro mágico à algibeira do folhetinista passa pelas *Memórias do diabo* e, muito distante de Deus e de ordens simbólicas dadas, se afigura como uma ameaça em múltiplas frentes. Nas mãos de um chefe do polícia, por exemplo, garante a detenção de “[...] nove décimos da cidade” (Alencar, 2004a, p. 310).

Discórdia e dissonância, portanto, são palavras-chave para a compreensão do estado desse novo homem, cuja memória e capacidade de narrar não obedece mais a um impulso teleológico, rumo a um sentido único, mas, ao contrário, curva-se diante de imagens justapostas que desatinam ordem e lógica familiares:

Pensem no turbilhão de idéias, que torvelinho de pensamentos me agitava a mente exaltada por este fato. Visões fantásticas surgiam de repente e começam a dançar um *sabbat* vertiginoso no meu cérebro encandescido.

Via cenas do Roberto do Diabo, de MacBeth, do Paraíso perdido e da Divina comédia, mais bem pintadas do que as de Bragaldi, de Dante, de Milton, e de todos os pintores e poetas do mundo (Alencar, 2004a, p. 310).

Seja no ‘gênio do crime’ em Poe, no ‘homem de areia’, de Hoffmann, ou no Pikarest de Gogol, são norma os estados de consciência semelhantes aos dos convalescentes ou loucos – e não por desfalque, mas por excesso de sensibilidade, por exacerbação da capacidade de ‘ver’ – em duplicidade de dimensões e de realidades – o ausente e o presente. Não ao acaso, paraísos perdidos, infernos dantescos, inversões de valores em ritos de bruxaria, assim como a figura habitual do demônio, prometem a desordem não mais com uma etapa para um fim, já previsto, redundando numa ordem que está inscrita e escrita, mas, ao invés, como um fim em si mesmo. O Alencar desse momento e desse lugar parece permitir-se a liberdade da experimentação, da dúvida e da ambivalência. Caberá ao Alencar romancista, na contramão do Alencar folhetinista, talvez, a formulação de uma ficção contrita e ‘empenhada’, furtando a Antonio Candido (1993) a expressão. O primeiro folga da abolição dos limites do corpo e de gênero. O segundo esforça-se na organização da própria lei de gênero, que contenha o espírito dionisíaco perturbador dos papéis sociais e da sensibilidade estética da nova sociedade.

Na esteira da ‘provocação enigmática’ de Faria ainda, parece que o folhetim apontado como a possível fonte de germinação de *Lucíola*, de fato escancara toda a discussão relativa a essa nova sensibilidade. Imagens reiteradas num enredo divertido e em intertextos contundentes apresentam um escritor examinando, em última análise seu papel social – “[...] lembrei-me que era escritor, e avaliei o alcance imenso que tinha para mim aquele vidro mágico” (Alencar, 2004a, p. 310). Força, no entanto, sublinhar a liberdade experimentada nesse gênero e nesses momentos mais incipientes da escrita alencariana, destituída ainda, talvez, dos remédios aplicados com afinco àquele ‘cérebro encandescido’, com doses regulares de edificação moral. Imediatamente antes de entrar em ação com sua luneta pelas ruas da cidade, bisbilhotando conversas privadas e pensamentos nunca verbalizados, o folhetinista pontifica aos seus leitores que “Assim, pois, não é um artigo ao correr da pena que ides hoje ler, mas um simples passeio, uma revista ao correr dos olhos” (Alencar, 2004a, p. 311).

E é passeando com os olhos cindidos e a alma que “[...] quase se atira pela janela” (Alencar, 2004a, p. 309), que podemos apreciar ainda o melhor do *ficto* em *Lucíola*.

O lugar do teatro em *Lucíola*

Três capítulos – VI, VII e VIII – ocupam, física e narrativamente, o centro do romance *Lucíola*, de 1862. É para eles que convergem as várias forças motrizes do romance e neles também que seu clímax se precipita apoteoticamente, tendo seu momento mais agudo no capítulo VII. O primeiro capítulo da sequência se desenrola com a descrição da casa de Sá, amigo de Paulo, e anfitrião da ceia oferecida a sete convivas. Prosaica nas primeiras linhas, a descrição localiza a casa como num apêndice da cidade: “Sá habitava, num dos arrabaldes da corte, uma chácara, que caprichara em preparar [...]” (Alencar, 2008a, p. 20), essa panorâmica é antecedida por um fechamento abrupto – como o das cortinas, arriscaria – do capítulo anterior. Momentos após dirigir-se a Lúcia em seu camarote, no intervalo da peça a que assistiam, e inquirir sobre sua presença na ceia de Sá naquela mesma noite, Paulo se dá conta da saída inesperada da heroína: “Quando tomei o meu lugar nas cadeiras, Lúcia tinha desaparecido” (Alencar, 2008a, p. 19).

Ao lembrar que a ocupação dos assentos no teatro carioca do século XIX se fazia em bases de gênero: homens desacompanhados na plateia; mulheres, homens acompanhados, famílias e autoridades, via de regra, nos camarotes (Robatto, 2012), Paulo teria feito tal constatação ao dirigir seu olhar de baixo para cima – das cadeiras ao camarote. Não se pode deixar de atentar para a significância dessa disposição espacial no exame das ações envolvendo o par romântico nesse romance. A relação da plateia, ou seja, dos espectadores masculinos com o palco principal e com os camarotes logra ser assimétrica, pela diferença de altura, mas

equidistante. A semelhança que une o palco italiano – como os dos teatros da corte carioca de então – e os camarotes, com suas respectivas cortinas e ‘bocas de cena’, parecem, de pronto, fazer com que o palco principal, *personas* e ações lá desenroladas rivalizem com outros espaços ocupados pelos frequentadores. Presumidos observadores tornam-se objetos de observação, como se percebe na Figura 1.

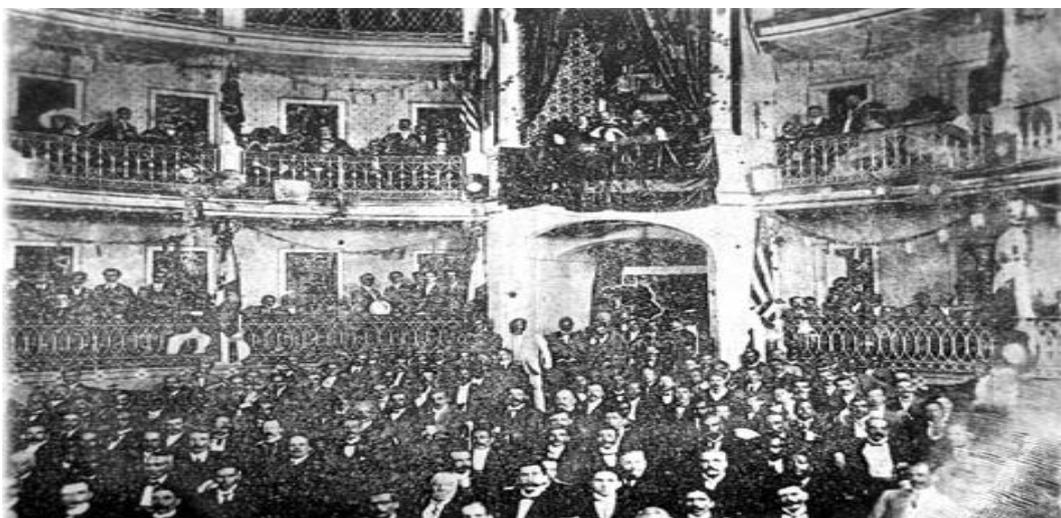


Figura 1. Distribuição social do público teatral século XIX (Robatto, 2012).

A arquitetura teatral, portanto, corrobora a secção da dupla *persona* dramática de Lúcia, observada, como personagem, ‘da plateia’ por Paulo. Com identidades claramente demarcáveis e inconciliáveis, a construção dramática e cenográfica da personagem Lúcia enseja os debates espinhosos que passam, evidentemente, pela discussão da sexualidade feminina e dos papéis de gênero, mas abarcam questões mais amplas, como a do *status* do escritor numa periferia mundial (Matta, 1998a, 1998b). O detalhamento do espaço em que a heroína transita, assim como o de seu figurino, diante de um espectador, intensifica a natureza teatral da personagem, que, como tal, se põe em cena diante dos olhos do observador desatento:

— Que vestido levava eu naquela tarde? perguntou sorrindo.

A pergunta embaraçou-me. Quando admiro uma mulher bonita, a impressão que ela produz em mim não me deixa ver mais que a sua beleza.

— Nem se recorda!

— É um defeito meu. Não reparo na *toilette* das moças bonitas pela mesma razão por que não se repara na moldura de um belo quadro.

— Que desculpa!... E eu por que reparei no seu traje, na cor de sua sobrecasaca, em tudo; até na sua bengala? Não é esta; a outra era mais bonita; tinha o castão de marfim. Está vendo que me lembro perfeitamente, e entretanto não tenho esses objetos diante dos olhos!

— Ah! É este o vestido?

— O vestido, as jóias, o penteado, o leque, aquele que o senhor apanhou. Nem desse se lembrava! Só falta o chapéu! Quer vê-lo?

Lúcia saiu um instante e voltou. Ou porque a minha memória se avivasse, ou porque a ausência desse gentil chapéu, que parecia fugir-lhe da cabeça, tão de leve a cingia, mutilasse a graciosa imagem que eu vira na tarde de minha chegada; o fato é que a aparição já desvanecida surgira de repente aos meus olhos.

— Agora lembro-me! Estou vendo-a como a vi da primeira vez! (Alencar, 2008a, p. 10-11).

O desnudar-se e cobrir-se para o outro não se esgota na figura feminina, como já sugerido, mas ecoa toda uma busca de lugar no mundo que, ainda no plano da caracterização, encontra em Paulo um expoente privilegiado. Provinciano na corte, fazendo contas ao invés de versos, Paulo também se coloca, internamente, como contraponto e comentarista de uma oligarquia com pretensões aristocráticas para quem, discurso e prática, se separam por um fosso abissal. Mente, cobrindo-se: “Minha história é imoral; portanto não admite reticências; [...]” (Alencar, 2008a, p. 26), para acusar, despindo-se: “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, 2008a, p. 26). Os duelos verbais que trava com Lúcia, via de regra, se sustentam na repetição de falas – desferidas como linhas de um drama já apreendido – as quais ganham, no entanto, sentidos novos se apenas formulados “[...] pelos lábios de outra pessoa [...]”, nos termos de Bakhtin (1981, p. 174):

- Lúçifer espera o reino das trevas! O Sr. Paulo fazendo-me a corte!... Seria soberanamente ridículo para nós ambos!
- É a segunda vez que repetes uma palavra dita por mim num momento de despeito! Se te ofendi, perdoa-me, murmurei à meia voz (Alencar, 2008a, p. 30).

A definição desses novos personagens sociais e de seus modos de sociabilidade, em última análise, se dá, portanto, também por alternância de papéis entre observador e observado, plateia e palco. Ainda que limitado pela edificação moral, reitera-se, Alencar, parece retomar suas experimentações com a organização da visibilidade, como na revista de 1855 discutida, assim como prova desenvolver elementos dramático-teatrais mais apuradamente do que pôde atestar seu teatro até então.

A esse respeito, ressalte-se que em 1861, apenas um ano antes da publicação de *Lucíola*, foi aos palcos cariocas a peça ‘O que é o casamento?’ (Alencar, 2008b), do repertório alencariano. A peça conserva elementos discursivos e narrativos à exaustão, ancorados na figura prolixa, para não dizer antidramática, do *raisonneur* (Rosito, 2008). Malgrado mesmo o próprio ativismo de Alencar em prol da ‘nacionalização’ do teatro brasileiro, o dramaturgo alicerçara a exposição dos conflitos de sua peça nesse recurso funcional, procedente do teatro francês. No plano conteudístico, acrescenta-se também que, ao contrário do conflito vivido pelos amantes em *Lucíola*, as complicações apresentadas em ‘O que é o casamento?’ (Alencar, 2008b) passam ao largo da discussão das mudanças socioeconômicas e de costumes em decurso. Peripécias, produzidas por equívocos e mal-entendidos que se explicarão adiante, se provam bastante afeitas ao tempo mítico e a-histórico.

Merece atenção, portanto, que seja a prosa folhetinesca e ficcional alencariana em tela que dê mostras de acabamento mais sofisticado da composição dramática do que o exemplar propriamente teatral do biênio 61-62. A ação encenada, a base essencial do teatro, se insidia, aqui, pelo discurso da prosa, num esforço que encontrará sua síntese histórica na década seguinte, na maestria de Machado de Assis (Szondi & Rodrigues, 2001).

[S]cena e ceia: o encontro dos sentidos

De forma geral, se o século XIX se destaca como o século da visibilidade, a ingerência escópica na organização da vida (cortesã e campesina, ainda que com acentos distintos) já emerge bastante clara e ritualizada no Século das Luzes. O deslocamento do eixo cultural da Itália para a França draga consigo todo um cerimonial culinário e degustativo que abarca novas gestualidades e experimentações com o exótico a ponto de “[...] a mesa se torna[r] um local discursivo, de prolongamento do ato de conversar” (Camporesi, 1996, p. 122). Assim como se comia com os olhos, com a presença obrigatória dos vários cursos no serviço à francesa, “[...] também o amor, como a comida, era antes discutido e observado que usufruído” (Camporesi, 1996, p. 123). Com efeito, a proximidade fônica camufla a disparidade etimológica entre ‘[s]cena’ e ‘ceia’, mas a literatura que então se forja se incumbem de pontificar os sentidos presentes por efeito do movimento do olhar. É ainda no capítulo VI, o primeiro na sequência do romance em que nos detemos, que o anfitrião Sá, ao instruir seus comensais a respeito da ritualística da ceia, age como um diretor teatral o faria com seu elenco, organizando também a [s]cena:

- Estão feitos os cumprimentos, meus senhores: gozemos. É meia-noite, disse mostrando a pêndula de alabastro. Até uma hora ‘come-se’. Caso alguém reclame, ‘prorroga-se’ o tempo.
- [...]
- Bem! continuou Sá: a hora seguinte ‘bebe-se’. É bastante?
- [...]— Finalmente, meus senhores, as duas horas em ponto, ‘imola-se’ a razão no fundo das garrafas.
- [...]
- Procedamos em regra. Às duas horas portanto ‘pára-se’ a pêndula. Abolição completa da razão, do tempo, da luz; e inauguração solene do reinado das trevas e da loucura (Alencar, 2008a, p. 22-23, grifo nosso).

Observe-se que o emprego do presente simples, adequado às direções de palco, culmina com a proposta do anfitrião para que, em dado momento da ceia, o tempo histórico e cronológico seja, de fato, suspenso. Ao contrário do que se observa em *Cinco minutos*, romance de estreia de Alencar (Alencar, 2004b), a ‘abolição do tempo e da luz’, pelo ‘novo Erasmo’, nos termos de Paulo, é revestida de caráter excepcional e deriva da licença da Razão, que, prescreve-se, deverá retornar com leis e normas. Alerta Sá para que ‘procedessem em regras’. A sequência dos dois capítulos climáticos concede à desordem uma centralidade que passa por seu anúncio e encenação, com o restabelecimento de uma nova ordem, no capítulo VIII, cuja ‘novidade’ torna-se discutível por força de sua natureza conservadora.

Dando vida às bacantes de Lesbos retratadas nos quadros que Sá ostenta nas paredes de sua sala de jantar, no capítulo VII, Lúcia sobe à mesa e, multiplicada ao infinito pelos espelhos circundantes, oferece sua nudez,

ao deleite sinestésico dos comensais. Perplexo, o narrador moraliza, declarando que a mulher que se desnuda para cevar, profana a beleza e a criatura humana, num ato inominável. Retomemos a sugestão de que na relação observador-observado, Lúcia e Paulo encarnam papéis intercambiáveis; lembremos ainda que, por sua vulnerabilidade econômica e origem provinciana, Paulo se avizinha daqueles que não controlam ‘cena e ceia’ sociais da corte carioca, portanto joga e mascara-se para sentar-se à mesa, cumprir a etiqueta e poder dar nome às coisas; finalmente, e para culminar, pensemos ainda que Paulo se dá conta que o desejo e o gozo das ‘filhas de Lesbos’ é automovente, tem por base a homoafetividade e, portanto, é ob[s]ceno na ordem institucional vigente:

Compreenda agora por que a bacante ficou fria e gelada para mim, na sua ardente lascívia. A mulher que com seus encantos cevava outros olhos que não os meus, ‘a estátua animada de desejos que eu não havia excitado’, em vez de provocar em mim a admiração, indignou-me. Tive vergonha e asco, eu, que na véspera apertara com delírio nos meus braços essa mesma cortesã, menos bela ainda e menos deslumbrante, do que agora na sua fulgurante impudência (Alencar, 2008a, p. 31, grifo nosso).

Parece ser também da ordem do que não tem nome, ainda nos termos de Paulo, o espaço explorado pela prosa alencariana em *Lucíola*. Subverte-se o mito de *Pigmaleão*, rebaixa-se o papel do criador, contrariam-se expectativas de gênero e postula-se originalidade contra origem. A temática da mulher caída, aparente responsável pelos cuidados do narrador no prólogo de *Lucíola*, desloca a discussão principal subjacente para os aspectos mais superficiais da moralidade de fachada, beneficiária das práticas e papéis sociais que somente aparentemente condena. A sexualidade de Lúcia choca não porque ela se ‘desnude para cevar’, nos termos de Paulo, mas porque quando se desnuda, ameaça fazê-lo para si, como as mulheres de Lesbos figurantes nos quadros de Sá. Choca porque as retira da ob [s]cena, e ostenta na ceia, em *tableau vivant*, papéis sociais e gêneros que perturbam o *status quo* e a estética dominantes, como se pode observar nas Figuras 2 e 3.



Figura 2. Safo e Erinne, de Simeon Solomon, 1864 (Andrade, 2019).



Figura 3. Safo e Alceu Poetas Gregos Poesia Lírica Música Lira Ilha de Lesbos de Lawrence Alma-Tadema, 1881 (Frossard Galeria, 2018).

Considerações finais

Como sugerido ao início destas anotações, a entrada dupla de *fictum* – olhar e mentir – parece se inscrever num estado de coisas que desaloja a velha dicotomia platônica do parecer e do ser. O privilégio do olhar, a circulação de formas mais abstratas e espectrais de vida, o diálogo fértil, e ‘original’ de nossos escritores com a escrita europeia – enfim, tudo isso responde por uma tensão aguda na escrita oitocentista, que não pode senão se reinventar na e contra a ordem vigente. Evocando alguns conceitos-chave de Heidegger, Hans Gumbrecht lembra que “ser não é um sentido”, mas uma coisa, com substância, que se relaciona com o mundo, como que entrando numa paisagem e que “[...] se revela e se oculta no acontecimento da verdade” (Gumbrecht, 2010, p. 93).

Apropriando-me desta lembrança, sugere-se agora, em fechamento, que é na instabilidade própria do ser que a *Lucíola* de Alencar emblematiza, no movimento do drama, na ilusão do olhar e na mentira da ficção, um acontecimento de verdade dos mais substanciais na história da literatura brasileira. Gera condições para a prosa magistralmente dramática de Machado de Assis do último quartel do século XIX, além de inaugurar uma galeria de figuras literárias femininas oblíquas e essencialmente ambivalentes.

Referências Bibliográficas

- Andrade, E. de. (2019, 9 de maio). *A poesia de Safo por Eugénio de Andrade* [Blog]. Recuperado de <https://viciodapoesia.com/2019/05/09/a-poesia-safo-por-eugenio-de-andrade/simeon-solomon-1840-1905-safo-e-erina-num-jardim-em-mitilene-1864-500px/>
- Alencar, J. de. (2004a). *Ao correr da pena*. (Coleção Contistas e cronistas do Brasil, Vol. II). São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Alencar, J. de. (2004b) Cinco minutos. In J. de Alencar, *Cinco minutos e a viuvinha* (p. 11-49). Rio de Janeiro, RJ: Editora Escala.
- Alencar, J. de. (2008a). *Lucíola*. Recuperado de <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000035.pdf>
- Alencar, J. de. (2008b). O que é o casamento?. Recuperado de <http://www.biblio.com.br/conteudo/JosedeAlencar/oqueeocasamento.htm>
- Bakhtin, M. (1981). *Problemas da poética de Dostoiévski* (P. Bezerra, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.
- Baudelaire, C. (1996). *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra.
- Benjamin, W. (1989). *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas, Vol. III). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In B. Walter, *Magia, e técnica, arte e política* (p. 165-196). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Camporesi, P. (1996). *Hedonismo e exotismo: a arte de viver na época das luzes*. São Paulo, SP: Unesp.
- Candido, A. (1993). Literatura como sistema. In C. Antonio, *Formação da literatura brasileira* (Vol. 1, p. 23-25). Belo Horizonte, MG: Itatiaia.
- Faria, E. (1992). *Dicionário escolar latino português*. Rio de Janeiro, RJ: Ministério da Educação/FAE.
- Faria, J. R. (2004). Introdução. In J. Alencar *Ao correr da pena* (Coleção Contistas e cronistas do Brasil, Vol. II, p. XI-XXXIII). São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Frossard Galeria. (2018). *Safo e Alceu poetas gregos poesia lírica música lira ilha de Lesbos de Lawrence Alma-Tadema, 1881*. Recuperado em 03 mai 2012 de <https://bitlybr.com/GtHJ3dF>
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (A. I. Soares, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Contraponto.
- Marco, V. de. (1990). O império da cortesã: A Dama das Camélias e *Lucíola*. *Fragmentos*, 3(1), 1-4. DOI: <https://doi.org/10.5007/fragmentos.v3i1.1883>
- Matta, C. da (1998a). Casa e sociedade: representações em *Senhora*. *Revista Logos: Comunicação & Sociedade*, 5(1), 42-46.
- Matta, C. da (1998b). *Representações da casa em Senhora e Dom Casmurro* (Dissertação de Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Robatto, L. (2012). *Revista da Bahia*. Recuperado em 03 mai 2012 de <https://bitlybr.com/taLZi>

Rosito, V. (2008). Machado, espectador de Alencar: a cena interdiscursiva na segunda metade do século XIX. *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários*, 14(1), 24-35.

Szondi, P., & Rodrigues, R. I. (2001). *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo, SP: Cosac & Naify.