

A RETÓRICA, A CIVILIZAÇÃO EUROPEIA E AS DETERMINAÇÕES MORAIS NO DISCURSO NARRATIVO DE JOSÉ DE ALENCAR

Dr. ANTÔNIO JOAQUIM PEREIRA NETO
Instituto Federal da Bahia (IFBA)
Paulo Afonso, Bahia, Brasil
antoniojoaquimpereiraneto@gmail.com

RESUMO: Este artigo analisa os romances *A pata da gazela* e *Lucíola*, de José de Alencar, com vistas ao reconhecimento do modo como eles se vinculam ao projeto de civilização do Império oitocentista brasileiro. Portanto, entende-se, aqui, que ao representar valores reconhecidos na literatura de civilidade do Ocidente Europeu, essas narrativas formalizam seus conteúdos simbólicos por intermédio de uma retórica que figura os fundamentos morais determinantes da sociedade de corte desse período. A proposta visa, portanto, demonstrar que é a matriz da dominação colonial que se reproduz, nesses romances, nas sentenças morais replicadoras de imagens produtoras da verossimilhança de uma vida fluminense marcada pela legitimidade de uma socialibilidade cortesã.

Palavras chave: Retórica. José de Alencar. Civilização. Império. Romance.

Artigo recebido em: 23 jul. 2018.
Aceito em: 24 ago. 2018.

RHETORIC, EUROPEAN CIVILIZATION AND MORAL DETERMINATIONS IN THE NARRATIVE DISCOURSE OF JOSÉ DE ALENCAR

ABSTRACT: This article analyzes the novels *A pata da gazela* and *Lucíola*, by José de Alencar, aiming at acknowledging the way in which they are linked to the civilization project of the Brazilian nineteenth century Empire. Therefore, it is understood that in representing values recognized in the literature of Western European civilization, these narratives formalize their symbolic and moral contents through a rhetoric that represents the moral basis determining the court society of this period. The proposal aims, thus, to demonstrate that it is the matrix of colonial domination that is reproduced, in these novels, in the moral maxims that replicate images producing verisimilitude of a fluminense life marked by the legitimacy of courtesan sociability.

Keywords: Rhetoric. José de Alencar. Civilization. Empire. Novel.

Quando José de Alencar (2006) afirma, no prefácio do seu romance *Sonhos d'ouro*, que “a literatura nacional outra coisa não é senão a alma da pátria, “que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre (...) e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização”, ele apresenta o critério estético predominante condutor dos juízos críticos que foram estabelecidos sobre a sua obra: a representação da nacionalidade. É farta a fortuna crítica¹ que se debruçou sobre a recorrência dessa problemática em sua obra, tendo em Roberto Schwarz (2000, p. 40) um dos seus principais expoentes, para o qual Alencar havia sido “guiado pelo senso da realidade, que o levava a sentir, precisamente aí, o assunto novo e o elemento brasileiro”. A história é bem conhecida, uma vez que, “talhando seus personagens no tamanho da sociedade fluminense” e mostrando-se fiel à notação verista, à “cor local exigida pelo romance de então”, “Alencar manifesta um fato crucial de nossa vida: a conciliação de clientelismo e ideologia liberal” (SCHWARZ, 2000, p. 71). Por esta via, a consonância profunda dos livros desse autor com a vida brasileira estaria no defeito de sua composição, cujo

¹Para Lúcia Helena (2006, p. 91), “representar o Brasil, como eu social, foi o desafio que José de Alencar tomou a seu cargo. Suas obras, que por vezes surpreendem pela perspicácia disfarçada de histórias palatáveis, dão forma e conteúdo à representação do país nascente”. De forma semelhante, afirma Renato Drummond Tapioca Neto (2017, p. 400): “das páginas de seus romances emerge a história verossímil de um povo, para além dos heróis e mocinhas que, a priori, julgamos ser o foco de seus enredos”. Valeria De Marco (1993, p. 15) afirma que “o eixo central de sua proposta para a construção da literatura nacional consiste na exploração do texto literário como recriação da história do país”.

primeiro plano era “determinado pela adoção acrítica do modelo europeu”, ajustado às aparências locais como maneira de marcar a “inautenticidade inescapável de nossa literatura”. Na leitura desse crítico, Alencar era guiado pelo sendo do tamanho fluminense, onde residia o extraordinário valor mimético do seu trabalho, pois, não “insistindo na contradição entre a forma europeia e a sociabilidade local”, ele não poderia compor nada mais brasileiro do que literatura mal-resolvida, cujo impasse na construção de sua forma poderia ser vista como um acerto imitativo.

A problemática do nacionalismo, constitutiva do imaginário da literatura oitocentista brasileira, funcionou como prerrogativa simbólica para a reivindicação da autonomia do Brasil enquanto Estado-nação. Sem uma literatura e uma cultura própria o país não alcançaria, para os românticos, uma sociabilidade marcada pela ideia europeia de civilização, pois, sendo “um quadro animado de suas virtudes e de suas paixões”, a literatura precisaria escapar “aos rigores do tempo para anunciar às gerações futuras qual fora o caráter e a importância do povo, do qual é ela o único representante na posteridade” (MAGALHÃES, 1980, p. 24). Para Gonçalves de Magalhães, o Brasil se tornaria livre quando encontrasse o “gêrmen da civilização, lançado em teu seio pela Europa”, visto que “marchar para uma Nação é engrandecer-se moralmente, é desenvolver todos os elementos da civilização” (MAGALHÃES, 1980, p. 30). E sendo a literatura “filha e representante moral da civilização” (MAGALHÃES, 1980, p. 26), é possível notar que ela vai desenhar “uma cultura imperial pautada em dois elementos constituidores da nacionalidade: a realeza como centro de civilização; a natureza territorial com suas gentes e frutas como base natural desse mesmo Estado” (SCHWARCZ, 2003, p. 354). José de Alencar pretendeu representar de forma eficaz esses dois elementos, pois basta confrontar a sua resposta às censuras sofridas pelo seu romance *Sonhos de D’ouros*, e o que ele define como a missão do poeta em uma de suas cartas sobre a Confederação dos Tamoios, para evidenciar de que forma a ideia da figuração do ambiente da corte nacional se imiscui com as noções de originalidade da poética romântica. Contra os críticos, afirma (ALENCAR, 1980, p. 140) que “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 da *high life* em Londres”. Por outro lado, em sua Carta primeira dedicada à poesia de Gonçalves de Magalhães, ele enfatiza (ALENCAR, 1980, p. 81): “se algum dia fosse poeta, e quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado”.

A dualidade civilização e natureza, traduzida em outros termos por nobreza e selvageria, marca as páginas da crítica alencariana. De acordo com Lilia Moritz Schwarcz (2003, p. 366), o tema da nobreza de Peri, herói de um dos seus romances, cuja natureza deveria se coadunar com os valores ocidentais, justapõe a ideia de “uma terra de passado recente e de uma nobreza inventada”, que permitiu Alencar recriar uma corte tropical onde seria possível “imaginar um rei das selvas,

que conviveria com a realeza dos civilizados”, contra os aimorés, índios “descritos como ignorantes, bárbaros e com instintos canibais”, que representavam os selvagens que “deveriam ser esmagados pela civilização”. Por essa perspectiva é possível projetar a literatura alencariana como parte de um projeto que ambicionava: “não só assegurar a realeza, como destacar uma memória, reconhecer uma cultura” (SCHWARCZ, 2003, p. 358). Esse foi o objetivo da elite brasileira desse período, ou seja, fornecer símbolos da monarquia pelo viés de uma cultura que pudesse ilustrar a existência da Corte, uma vez que “D. Pedro II imiscuía-se em um grande projeto, que implicava não só o fortalecimento da Monarquia e do Estado, como a própria unificação nacional, que seria obrigatoriamente uma unificação cultural” (SCHWARCZ, 2003, p. 358). Como é possível notar, essa unificação cultural demanda o uso de “relatos que permitem ao colonizador confirmar a sua identidade e sua história” (BIANCO, 1998, p. 887).

Portanto, proclamar a vitória da civilização sobre os selvagens seria o passo decisivo para a cristalização do sucesso político, social e moral da razão ocidental. Por assim dizer, a ordem política colonial será substituída por outra forma de poder nos países latino-americanos, definida agora nos termos da colonialidade², uma vez que “a América latina é, sem dúvida, o caso mais extremo de dominação cultural pela Europa”³ (QUIJANO, 2007, p. 170). Essa colonização cultural fez parte do processo civilizatório, dando forma à colonialidade enquanto “padrão ou uma matriz colonial de poder que, com base na naturalização de determinadas hierarquias (territoriais, raciais, epistêmicas, culturais e de gênero), produz subalternidade e oblitera conhecimentos daqueles que são dominados” (TONIAL; MAHEIRIE; GARCIA JR, 2017). Desse modo, “mais do que simples acumulação ou aquisição de territórios”, é possível dizer que a colonialidade se legitima por uma formulação ideológica e imaginária, posto que o colonialismo também “inclui formas de conhecimento ligadas à dominação, que asseguram à cultura um papel privilegiado neste novo processo colonizador” (BIANCO, 1998, p. 887).

Neste artigo, na trilha dessa perspectiva, entende-se que o romance alencariano tornou-se um componente fundamental nesse processo. Na composição do caráter brasileiro e de um discurso que pretendia valorizar as suas raízes, ele participará de um movimento contraditório, cujo fundamento se apresentará na tentativa de “recalcar a força com que se impuseram todos os mecanismos da empresa colonizadora”, tentativa que se revelará malograda, já que “o recalcado retorna inconscientemente, como sempre, através do próprio discurso que pretende negá-lo” (PEDROSA, 1992, p. 291). Eis o impasse que observamos no discurso

²De acordo com Aníbal Quijano (2007, p. 170), “coloniality, then, is still the most general form of domination in the world today, once colonialism as an explicit political order was destroyed”. (Colonialidade, então, é ainda a mais geral forma de dominação no mundo de hoje, uma vez que o colonialismo como uma ordem política explícita foi destruída, tradução nossa).

³ Latin America is, without doubt, the most extreme case of cultural colonization by Europe” (QUIJANO, 2007, p. 170).

narrativo de José de Alencar, quando ele se utiliza da *episteme* do ocidente como ferramenta de exportação da matriz colonial do poder, uma vez que, conforme Walter Mignolo (2017, p. 8), a lógica da colonialidade “envolveu o controle das almas dos não europeus através da missão civilizatória fora da Europa, e da administração de corpos nos Estados-nações emergentes”, pois o colonialismo também foi introduzido no domínio do conhecimento e da subjetividade, pela via do imaginário ficcional. Parte-se, então, da hipótese segundo a qual a lógica do domínio colonial se reproduz nos termos da civilização pressuposta pelos romances alencarianos que são aqui analisados.

Para tanto, este artigo aponta para o fato de que a dominação colonial também subjaz ao discurso narrativo alencariano, desenvolvido pelo contato obtido com outros povos e pelo influxo da civilização. Ademais, o que ora se analisa é o significado dessa noção de civilização, entendendo em que medida ela se articula com os discursos que formavam a literatura da civilidade influente no Brasil colonial. Com efeito, nessa perspectiva, os romances literários alencarianos podem ser lidos como representativos dos conteúdos da civilidade que educavam a elite da corte da sociedade brasileira oitocentista. Desse modo, “se perdurava um discurso de civilidade no Brasil, que foi iniciado como projeto de sociedade ainda no final do período colonial e se estendeu até a Primeira República” (SENA, 2017, p. 38), é possível analisar os romances alencarianos como modelos ficcionais que alegorizam os códigos éticos e morais de uma sociedade de corte. Entendendo que a literatura desse escritor ficcionaliza esses códigos, efetuando “a dramatização da vida social dessa sociedade”, parte-se da hipótese de que os romances urbanos formalizam, retoricamente, as determinações morais constitutivas dos valores ideais, simbólicos e distintivos recomendados e reconhecidos pelo projeto civilizatório de educação do Império. Eis a principal problemática que servirá de base para a fundamentação desse artigo.

Na leitura desses romances, narradores e personagens apresentam os hábitos desse modelo de sociedade, quase sempre ávidos pelas titulações nobiliárquicas. Em *Lucíola*, Paulo cita as mil seduções que arrebatam um provinciano aos costumes da corte: “Reuniões, teatros, apresentações às notabilidades políticas, literárias e financeiras de um e outro sexo; passeios aos arrabaldes; visitas de cerimônia e jantares obrigados” (ALENCAR, 2016, p. 20); todos necessários para a conquista dos foros de cortesão. Esses personagens são bem demarcados pela roupa e o cortesão e a cortesã precisam se adequar às conveniências dos salões, para os quais estavam voltados os olhos da boa sociedade: “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” (ALENCAR, 2016, p. 34). Expressões e palavras como vício, virtude, nobreza, devassidão, bons costumes, bacante, moral literária, decência pública, virgindade d’alma, santa comunhão do casamento, pureza e

castidade das emoções, fulgurante impudência, brutalidade da jumenta, dignidade, degradação moral, cortesã depravada, menina ingênua, verdadeira senhora, dignidade de dona de casa, honra, boa sociedade, alma nobre, reputação, libertino, desvergonhez, vexame, anjo, virgindade, culpa, vergonha, castidade de minha alma, motivo santo, inocência, virgindade do coração, esposa casta e pura, mulher sublime formam a semântica de enunciados que constituem as opiniões “verdadeiras” desses seres ficcionais, que materializam os símbolos da moral dessa sociedade afidalgada.

Como visto, há uma analogia semântica entre as expressões que servem para caracterizar o que se entende por caráter excelente e baixo no romance. Trata-se de um procedimento retórico cuja concentração sêmica direciona a leitura para determinadas conclusões. No que diz respeito ao enredo, apresenta-se um personagem da província que se apaixona por uma meretriz que carrega as cicatrizes de sua condição, marcada pela culpa de ter comprado a vida de seus pais e de sua irmã com a sua desgraça moral, com o dinheiro ganho com a sua vergonha. Reconhecida como uma cortesã depravada, Lúcia vive sob o constante julgamento dos outros personagens, inclusive do julgamento que faz a si mesma, não se sentindo capaz de ofertar o que representaria o amor de uma esposa pura e casta a Paulo. “Periodicamente, Paulo é bombardeado pelos homens que conhecem o corpo, os hábitos e o passado recente de Lúcia” (1986, p.157). O personagem Sá aponta para a devassidão dessa personagem: “Queres saber como se faz a corte à Lúcia? ... Dando-lhe uma pulseira de brilhantes, ou abrindo-lhe um crédito no Wallerstein” (ALENCAR, 2016, p. 25). A reticência que sucede a pergunta desse caráter é objeto de reflexão no romance e é formalizada por uma interrogação cuja resposta presume a formulação de uma sentença de caráter moralizante: “Com efeito, a reticência não é a hipocrisia no livro, como a hipocrisia é a reticência na sociedade?” (ALENCAR, 2016, p. 48) O autor anônimo (A HERÊNIO, 2005, p. 231) que escreveu *A retórica a Herênio* apresenta a interrogação como um ornamento de sentença prescrito pela arte retórica como artifício para a confirmação dos argumentos cujas causas são defendidas pelo orador contra o seu adversário. Ao confirmar a posição do orador ou enunciador, a interrogação se converte em sentença, ornamento retórico que leva o ouvinte a dar o seu assentimento tácito, “quando notar que se acomoda à causa um princípio indiscutível tomado da vida e dos costumes” (A HERÊNIO, 2005, p. 235). Para o autor desse tratado de retórica, “sentenças simples como essa não deixarão de ser aprovadas, pois a exposição breve, por não carecer de justificativa, traz grande deleite” (A HERÊNIO, 2005, p. 235). Desse modo, a reticência funciona como dispositivo de controle para o estabelecimento de uma moral literária. Contra ela e “com determinação pragmática, o romance desnuda a devassidão, elaborando uma teoria dessa linguagem do desvendamento: abolir as reticências e escrever tudo com todas as

letras, para não despertar as aventuras do espírito e da imaginação” (DE MARCO, 1986, p. 181).

Em *O império da cortesã Luciola: um perfil de Alencar*, Valéria de Marco (1986) contextualiza a história da produção desse romance, escrito com um tom de réplica à violência praticada pela polícia, motivada pela moralidade pública ao censurar uma de suas peças marcadas pelo tema da “regeneração da mulher perdida”: *As asas de um anjo*. “A intenção moralizadora” dessa peça fica explícita em sua defesa contra as arbitrariedades da censura, quando recorre ao teatro francês e afirma: “Vitor Hugo poetizou a perdição na sua Marion Delorme; A. Dumas Filho enobreceu-a n’A dama das Camélias; eu moralizei-a n’As Asas de um Anjo” (DE MARCO, 1986, p. 74). O tema da cortesã se formaliza em modelo na literatura europeia e José de Alencar se articula para compor a sua imitação obedecendo ao verossímil local, aqui entendido como extensão do verossímil europeu. As determinações morais constitutivas desse gênero consolidado nos países civilizados são replicadas pelo escritor brasileiro, que, para instituir uma “linguagem que se prestasse a denunciar alguns hábitos degradados da corte” (DE MARCO, 1986, p. 149), desmascara a reticência do livro para tematizar o vício com a linguagem de uma nova moral literária, aquela que denuncia a moralidade convencional para apresentar outra substituta, dramatizando, assim, para o leitor de seu tempo, as condições sociais e morais de sua produção:

sempre tive horror às reticências; nesta ocasião antes queria desistir do meu propósito, do que desdobrar aos seus olhos esse véu de pontinhos, manto espesso, que para os severos moralistas da época aplaca todos os escrúpulos, e que em minha opinião tem o mesmo efeito da máscara, o de aguçar as curiosidades. Por isso quando em alguns livros moralíssimos vejo uma reticência, tremo! Se uma curiosidade ingênua de quinze ou dezesseis anos passar por ali, não verá abrir-se em cada um desses pontinhos o abismo do desconhecido? (...) 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, 2016, p. 48)

A ficcionalização da moral social é acompanhada de um enredo cuja personagem protagonista condensa, nas descrições do romance, “as contradições entre virtude e vício, alma e corpo, ingenuidade e devassidão, amor e prazer, família e prostituição” (DE MARCO, 1986, p. 156). Essas contradições dominam o pensamento de Paulo, no qual o império da dúvida o coloca em conflito com a ideia de uma Lúcia casta e ideal para o casamento e a ideia de uma Lúcia prostituta, lida

pelos olhos que herdara da sociedade. Todavia, embora os olhos de Paulo sejam os únicos que possam “ver em Lúcia a menina e não a mercadoria” (DE MARCO, 1986, p. 179), a moral alencariana que é oferecida no romance em substituição da moral subjacente ao “véu de pontinhos” pressupõe a decência pública, o que demanda o foco nos desvios morais da personagem protagonista. Assim, a narrativa conduz o leitor ao aprendizado dos valores que servem de critério para as determinações de sentido do texto. O que permanece distante da dignidade e da nobreza do comportamento é significado como contrário à felicidade, ao passo que a posse desses atributos poderia levar à santidade do casamento, efeito da prudência e do decoro sociais, virtudes dispostas numa alma virginal. Como afirma Paulo: “não sou dos felizes, que conservam a virgindade d’alma, e levam à santa comunhão do casamento a pureza e castidade das emoções” (ALENCAR, 2016, p. 54). Longe desse estado virginal, a alma de Paulo se revolta contra o que essa sociedade denomina de degradação do caráter. Eis o que acontece no romance, quando, após tornar indiscutível a interrogação que é aqui, nessa leitura, convertida em sentença, Paulo se remete à natureza imoral de sua história, que não admite reticências. Ou seja, por intermédio desse personagem, o romancista romântico dramatiza, para o leitor, os vícios da heroína do romance, denunciadores de uma viciosa cortesã, cuja falta de decoro e “dignidade” se revelam na sua nudez exposta na chácara de Sá, que se situava num dos arrabaldes da corte, numa reunião de amigos convidados para os gozos naquela existência alegre marcada pelo “reinado efêmero da devassidão” (ALENCAR, 2016, p. 40). Com efeito, Lúcia não escapa dos olhares inquisidores de Paulo, dominado pela vergonha e pelo asco:

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 arte, a inspiração a transporta a mundos ideais, onde a matéria se depura ao hálito de Deus; quando porém a mulher se desnuda para cevar, mesmo com a vista, a concupiscência de muitos, há nisso uma profanação da beleza e da criatura humana, que não tem nome. É mais do que a prostituição: é a brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhes o tardo apetite. (ALENCAR, 2016, p. 55)

Cada expressão comporta um sentido referente aos valores da virtuosa e da viciosa sociedade. Como se nota na narrativa, a inocência está para a pureza do espírito assim como a máscara hipócrita do vício está para a baixeza social. Assim, afirma Paulo, ao se deparar pela primeira vez com Lúcia: “Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência” (ALENCAR, 2016, p. 16). Com efeito, “o desnudamento da cortesã revela as normas sociais da corte, as transgressões permitidas e as passagens proibidas” (DE MARCO, 1986, p. 180). Os comentários

morais do narrador alencariano não atingem uma tonalidade irônica⁴, exaurindo a atmosfera moral do romance pelo conflito folhetinesco da virtude contra o vício, sem a densidade dos personagens redondos⁵ que suplantam a simplificação daqueles que são compostos em torno de uma única qualidade. Por esse caminho, não é adotado nesse texto o argumento segundo o qual Alencar descreve uma “conflitiva representação da multiplicidade do real” (DE MARCO, 1986, p. 184) pela exposição da contradição do perfil de Lúcia, cujas disposições de caráter oscilam entre a pureza e a devassidão, uma vez que o efeito moralizador dos elementos constitutivos do texto reduzem essa suposta complexidade em regras rígidas de convivência. Essas regras estão subentendidas nos hábitos do disfarce e da dissimulação exigidos de uma excelente cortesã, o que também vale para o cortesão. Como é possível de ser percebido, desde o início, o personagem Paulo, habituando-se às vicissitudes e seduções de outra sociedade, se vê obrigado a se render ao ambiente regrado pelos códigos da civilidade:

a corte tem mil seduções que arrebatam um provinciano aos seus hábitos, e o atordoam e preocupam tanto que só ao cabo de algum tempo o restituem à posse de si mesmo e ao livre uso de sua pessoa. Assim me aconteceu. Reuniões, teatros, apresentações às notabilidades públicas, literárias e financeiras de um e outro sexo; passeios aos arrabaldes; visitas de cerimônia e jantares obrigados; tudo isso encheu o primeiro mês de minha estada no Rio de Janeiro. Depois desse tributo pago à novidade, conquistei os foros de cortesão e o direito de aborrecer-me à vontade. (ALENCAR, 2016, p. 20)

A corte funcionava como fonte de ascensão para os homens da província, figurando-se como lugar de reconhecimento e acesso às carreiras administrativas: “sou pobre; preciso fazer uma carreira; e a corte oferece-me outros recursos, que não encontro em Pernambuco” (ALENCAR, 2016, p. 23). Finalmente, não obstante o desnudamento dos vícios dessa sociedade, a crítica não é destinada à sua

⁴ Erich Auerbach (2009, p. 192), ao analisar a famosa novela do *Decameron*, de Boccaccio, afirma que esse autor se isenta do uso de palavras de ordem moral quando apresenta a licenciosidade dos seus personagens burlescos, formalizando, nos seus enunciados, um “tom de seriedade aparente”. Nesse sentido, Boccaccio não julga dizendo “quão ardiloso era frate Alberto, quão tola e crédula Madonna Lisetta, quão ridícula e absurda era a situação toda, e como os venezianos se divertiam com isso tudo no Rialto”, pois este procedimento não somente teria sido muito mais pesado, mas também não teria esclarecido a atmosfera moral, que não pode ser exaurida por nenhuma quantidade de adjetivos, com uma força expressiva nem de longe comparável à que efetivamente existe no texto”. O recurso estilístico que Boccaccio emprega foi muito apreciado na antiguidade, e já então era chamado “ironia”.

⁵ É o crítico Edward Morgan Forster (2005, p. 91) que divide, no gênero romance, os personagens em planos e redondos. Os redondos não “são contruídos ao redor de uma idéia ou qualidade simples”, quando atingem a dimensão de um tipo ou de uma caricatura, ou quando são representados de forma bidimensional, mas ao redor de uma organização superior que apresenta as múltiplas camadas subjetivas do personagem, produzindo uma “maravilhosa sensação de profundidade humana”, não podendo ser resumidos numa única frase, como a dita por um plano: “jamais hei de abandonar Mr. Micawber”.

estrutura, mas às ações que comprometem o seu ideal funcionamento. Portanto, tanto Lucíola quanto Paulo figuram caricaturas de uma civilização de corte que podem deleitar um leitor oitocentista satisfeito com um modelo de arte cujos personagens são marcados pela bidimensionalidade de seus pensamentos e ações, visto que a contradição manifesta pela interpretação das duas Lúcias efetuada por Paulo é aqui resolvida pela punição do vício que afeta a saúde dessa ordem monárquica. Em “A pata da gazela”, a narrativa apresenta o confronto da ética do fidalgo Horácio, um dos leões da Rua do Ouvidor, o galanteador das cortesãs, com a moral do sentimento romântico, alheio às vicissitudes amorosas que tipificam o perfeito cortesão, “esse astuto César dos salões, perito na tática da guerra à mulher” (ALENCAR, 1998, p. 71). Com efeito, recebendo os influxos da civilização de corte, Horácio figura essa “época da galantaria como técnica do amor de corte. O amor galante, cortês e cavalheiresco, era a fórmula para os bons espíritos. Espontaneidade nenhuma. Porque havia de ser platônico, vacinado religiosamente contra as incursões das paixões” (FRANÇA, 1997, p. 54). O personagem Leopoldo denuncia os caprichos do amor desse leão da moda: “tu sentes a idolatria da beleza material; procuraste sempre na mulher a forma, o amor plástico; à força de admirar os mais lindos rostos e os talhes mais sedutores, ficaste com o sentido embotado, precisavas de algum sainete que estimulasse teu gosto” (ALENCAR, 1998, p. 69). Contudo, a resposta de Horácio não deixa de se coadunar com o bom gosto da cortesia, sobretudo para quem era preciso “representar bem o papel de amoroso”: “olha, Leopoldo, cá para mim o platonismo em amor seria um absurdo incompreensível se não fosse uma *refinada hipocrisia*” (ALENCAR, 1998, p. 69). Fundamentando-se nesse bom gosto aristocrático, Horácio expressa: “tira a beleza à mulher amada e verás o que fica; o mesmo que fica da flor que murcha e da chama que se apaga: pó ou cinza” (ALENCAR, 1998, p. 69).

É possível evidenciar, desde o primeiro encontro com Amélia, que Horácio demonstra o seu interesse por damas que frequentam a “boa sociedade”:

O mancebo viu casualmente o laçao quando passara por ele correndo, e percebeu que um objeto caíra do embrulho. Naturalmente não se dignaria abaixar para apanhá-lo, nem mesmo deitar-lhe um olhar, se não visse aparecer ao lado da vitória o rosto de uma senhora, que o aspecto da carruagem indicava pertencer à melhor sociedade. (ALENCAR, 1998, p. 13)

⁶A “boa sociedade” é aqui entendida como o grupo social que mantém com a corte uma relação de interdependência. “Trata-se de uma sociedade na qual a posse de um título de nobreza é mais valiosa, para quem cresce ali, do que a posse de uma riqueza acumulada” (ELIAS, 2001, p. 94). A historiadora Lília Moritz Schwarcz (1998, p. 110) demonstra a existência desse grupo social na vida fluminense desse período: “A cidade fluminense, sede da corte, passará a funcionar como um pólo centralizador e difusor de hábitos, costumes e até linguagens para todo o país, além de se transformar no cenário principal em que se desenrolava a dramatização da vida social da boa sociedade”.

São vários os costumes do Império que são ficcionalizados pela escrita alencariana, como as festas nos salões, os bailes, os trajes elegantes das moças, a casa nobre de Azevedo, onde “a melhor sociedade da corte concorrera ao suntuoso baile”. Como o próprio narrador do romance nos apresenta, “toda a aristocracia, a beleza, o talento, a riqueza, a posição e até a decrépita fidalguia, estavam dignamente representadas nas ricas e vastas salas, adereçadas em luxo e elegância: duas coisas que nem sempre se encontram reunidas” (ALENCAR, 1998, p. 64). Em sua tese sobre o sentido da moda nos circuitos da sociedade oitocentista brasileira, Joana Monteleone (2013, p. 10) assevera que “um baile no império brasileiro de d. Pedro II significava mais que emoções do dançar da valsa e suspiros de moças casadoiras. Num baile, ganhava-se um ministério, costurava-se uma aliança, pagavam-se favores e arrumavam-se casamentos. (...) Para além das roupas e da moda, estavam em jogo política e economia”. Ao reproduzir as características das relações sociais que figuravam a hierarquia e as distinções simbólicas de uma Sociedade de Corte, José de Alencar torna-se um representante deste universo, no qual “vestir-se também bem e adequadamente acabou por se tornar um requisito fundamental para que se soubesse circular com desenvoltura pela complicada política da corte” (MONTELEONE, 2013, p. 17). Eis o que distingue socialmente o leão de seu romance, que prefere obedecer mais às conveniências e menos aos seus afetos, pois ele, o leão Horácio, estava “sempre elegante, correto e irrepreensível no traje como nas maneiras” (ALENCAR, 1998, p. 78).

Em síntese, é possível notar que é um mundo de distinções simbólicas e nobiliárquicas que é objeto da retoricização do discurso ficcional alencariano; e são nos comentários dos seus narradores e nas falas dos seus personagens que se identificam as determinações morais que agregam, ao mesmo tempo, a honra aristocrática e os valores do casamento como causa eficiente dessa ficção. Assim, a história do pé e a história do sorriso, ambas constitutivas das motivações amorosas dos personagens principais do romance em destaque, figuram a acomodação do cavalheirismo aristocrático às implicações de um mundo em constante aburguesamento. Não sendo o dinheiro o princípio determinante dos acontecimentos narrados, é no casamento que está implicada a quebra dos conflitos, a eliminação das contradições, a manutenção do ordenamento social. Esse ordenamento demanda civilidade, fomentada por uma educação aos moldes aristocráticos. Eis onde é possível identificar a retórica no discurso narrativo desse escritor, tanto utilizada como estratégia de composição de enunciados quanto figurada como instrumento das conversas que mediam as relações entre os personagens. Com efeito, é possível evidenciar que, à maneira de uma disputa retórica, o diálogo entre o leão Horácio e Leopoldo vai se desaguar na vitória do amor puro sobre o amor plástico, pois enquanto o segundo considera um sofisma subordinar a beleza ao encanto de um sorriso, o primeiro exalta o triunfo do amor: “o amor triunfou, porque era o afeto d’alma, e não o culto plástico da beleza”

(ALENCAR, 1998, p. 70). Provando o contrário de Horácio, Leopoldo defende: “queres que te prove o contrário? (...) Compara agora o teu com o meu amor, e dize em consciência se tenho ou não razão” (ALENCAR, 1998, p. 70).

Várias descrições efetuadas pelos narradores alencarianos, como foi visto, são comentários de cunho moralizante. Para Antonio Candido (1981 p. 210), que discorre sobre os textos de José de Alencar, “as cenas mundanas, as conversas, parecem ter poucas raízes na realidade de cada dia, sendo uma espécie de convenção literária calcada nas crônicas sociais do tempo”. Por esse caminho, tornando-se um observador dos costumes, estendendo-se “da poesia ao realismo cotidiano e da visão heróica à observação da realidade, a sua obra tem a amplitude que tem, fazendo dele o nosso pequeno Balzac” (CANDIDO, 1981, p. 209). Aliás, essa filiação apontada por Candido interessa a este artigo, uma vez que “o elemento clássico-moralista manifesta-se particularmente na propensão de Balzac para a formulação de sentenças morais de caráter generalizante” (AUERBACH, 2009, p. 428). Isto posto, e considerando que “Balzac ambiciona ser um moralista clássico” (AUERBACH, 2009, p. 429), verifica-se que José de Alencar refaz, por meio de metáforas, sentenças e máximas, o moralismo clássico ajustado às conveniências da estética romântica. Assim, fazendo valer o que esse escritor havia dito em um dos seus prefácios, é relevante considerar os influxos da obra alencariana, tendo em vista que, se:

nas literaturas-mães, Homero foi precedido pelos rapsodes, Ossian pelos bardos, Dante pelos trovadores, da mesma forma que “nas literaturas derivadas, de segunda formação, Virgílio e Horácio tiveram por precursores Ênio e Lucrécio; Shakespeare e Milton vieram depois de Surrey e Thomas Moore; (...) E assim também há de ser no Brasil. (ALENCAR, 2006)

torna-se plausível elencar os elementos temáticos que formam a tradição alencariana. Se “as cenas mundanas e as conversas” nestes romances estavam calcadas “nas crônicas sociais do tempo”, os discursos imitados por essa ficção fundamentam a literatura como um intexto das vozes sociais que formavam os discursos que compõem a cultura do seu tempo.

Enfim, esse texto apresenta a ficção alencariana em sua correspondência com os discursos responsáveis pela formação dos costumes políticos, aristocráticos e morais que se tornaram objeto de sua imitação. Partindo da leitura desses circuitos sociais formalizados pelos discursos de representação das cenas do cotidiano brasileiro oitocentista, percebe-se que o escritor de *Iracema* ficcionaliza “a importação contínua de idéias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo”, as quais, segundo o próprio escritor, “devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização” (ALENCAR, 1980, p. 133). Finalmente, na literatura de

José de Alencar, aqui entendida como uma literatura que replica os conteúdos de civilidade, a representação da cor local funciona menos como mimesis da realidade cotidiana brasileira e mais como critério estético que se subordina a um projeto de sociedade que, como ele menciona, não propagava “com rapidez a luz da civilização” (ALENCAR, 1980, p.132).

Com efeito, concordando com a ideia de que os lugares comuns que expressavam a cor local acobertavam “a inexistência de uma reflexão” sobre a literatura brasileira oitocentista, marcada pela cristalização de verdades assumidas enquanto tais graças à reprodução desses lugares, cujo “respaldo sempre fora fornecido por uma autoridade inquestionável” (ROUANET, 1991, p. 286), poderia ser relevante partir de outro caminho, que colocasse a retórica e os códigos de representação desse período no centro do debate em torno da ficção de José de Alencar, sobretudo por este ter sido considerado um dos principais autores brasileiros do século XIX. Portanto, é relevante entender que a ideia de civilização funciona como causa motriz dos arranjos linguísticos e simbólicos do escritor em destaque, visto que os seus enunciados imitam os códigos morais do homem da corte, do cortesão que se distingue pelas maneiras, pelo requinte dos trajes e pela temperança e prudência na manifestação das paixões. A ideia de civilização permite pensar o discurso alencariano para além das notações veristas do nacionalismo, justificando a importância que ora se destina à reflexão dos lugares comuns canônicos nos quais foram reconhecidas e analisadas essas narrativas. Portanto, o Brasil desses romances é também, em grande medida, a continuidade cultural da história que marca o transplante da civilização do ocidente para uma zona de clima tropical e subtropical. Esse é justamente o caminho que leva o historiador Sérgio Buarque de Holanda (2016, p. 39) a considerar que “a tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências.”

Quando o novo mundo se tornara “o objetivo mais visado pela empresa pedagógica da Europa setecentista” (ROUANET, 1991, p. 63), a ideia de civilização que os europeus utilizaram como forma de garantir o “direito” de domínio foi de seus colonizadores sobre os povos americanos. “O velho mundo surge, então, cumulado das mais diversas funções: ele é o parâmetro por excelência, a partir do qual são traçadas as perspectivas do destino do Brasil” (ROUANET, 1991, p. 118). Com efeito, a meta era “a civilização, a idade adulta, ou seja: a equiparação à Europa” (ROUANET, 1991, p. 118). A obediência a esses parâmetros vai ser conduzida pela vida cultural brasileira, e a literatura acompanhará essa tendência, edificando-se como um dos principais instrumentos pedagógicos dessa empresa. Com efeito, o ponto de partida desse projeto, na literatura, foi a instituição da cor local como critério estético capaz de consolidar uma literatura brasileira original, não obstante sua ligação com a ideia de se libertar do domínio europeu, pois “por

mais paradoxal que isto possa se mostrar, os brasileiros seriam grandes porque seriam como os europeus, exatamente por serem diferentes destes” (ROUANET, 1991, p. 242). Ademais, “José de Alencar destaca-se no panorama do século XIX pela tentativa de elaborar uma história geral da civilização brasileira, escrita através dos seus romances” (ROCHA, 1999, p. 51).

Desse modo, noções como progresso, civilização, nacionalidade, cor local constituíram os lugares comuns dos enunciados da crítica literária brasileira oitocentista, e a ficção, utilizando a brasilidade como valor estético diferenciado, “assumiu a tarefa de interpretar a evolução histórica da civilização brasileira” (ROCHA, 1999, p. 54). Mais do que uma preocupação com a adoção crítica de um modelo literário importado, entende-se que a escrita de vários desses escritores se ajustou a objetivos bem delineados, como o de cristalizar a unidade de uma moral aristocrática, europeia, a despeito das diferenças regionais aqui presentes. A ideia era construir uma tradição literária consistente, “numa época em que, como se viu, uma das grandes preocupações dos nossos compatriotas era a de mostrar ao mundo – e, mais particularmente, à Europa – que o Brasil existia e que estava se aproximando a passos rápidos da meta traçada pelo processo da civilização” (ROUANET, 1991, p. 147).

No entanto, na hipótese desse trabalho, esse “brasileirismo estético” olvida a técnica de sua configuração, bem como os elementos aristocráticos de uma cultura marcada pela retoricização de suas formas. Nessa lógica, o estudo que aqui se realiza também aponta para a presença das disciplinas de retórica na formação do escritor em destaque, que corresponde a outro elemento que indica civilização. Desse modo, é preciso entender a “educação retórica como um elemento que perpassa toda a produção literária oitocentista, desde as manifestações neoclássicas tardias, passando pelas românticas e estendendo-se aos vários desdobramentos pós-românticos que atingirão as primeiras décadas do século XX” (SOUZA, 1999, p. 91). Para tanto, vale considerar a problemática levantada por Roberto Acízelo de Souza (1999, p. 89), segundo o qual a retórica, no século XIX, “mais do que conjunto de técnicas empregadas na composição de discursos, mais do que tema diretamente apreendido, magnifica a sua presença, transformando-se no próprio ambiente em que se desenvolvem os processos educativo e social”. Por intermédio dessa arte retórica se pode reconhecer os usos que José de Alencar faz da tradição, da instituição retórica, para a elocução das determinações morais em sua ficção. Diante disso, observando a presença das disciplinas de retórica e poética nos currículos escolares do império, faz-se necessário analisá-las enquanto disciplinas constitutivas da formação intelectual do escritor José de Alencar. Ainda de acordo com o escritor de *O Império da eloquência* (SOUZA, 1999, p. 86), “considerando o lugar de relevo ocupado pela disciplina no sistema de ensino de então, pode-se afirmar que todos os nossos autores oitocentistas devem ter

frequentado as aulas de retórica, circunstância que de algum modo haveria de refletir-se em suas obras”.

Desse modo, nota-se que a literatura do escritor de *O guarani* traduz os valores da literatura de civilidade dos Estados europeus modernos, visto que esses valores compreendem os códigos da razão de um perfeito cortesão formado pela arte retórica. Baldassare Castiglione ensina que nessa literatura “exige-se do cortesão determinada formação intelectual, com conhecimento das letras, da retórica, da música, das artes figurativas etc” (PÉCORA, 1997, p. 10). Com efeito, se a arte retórica funciona como instrumento de iniciação às regras da boa sociedade e dos bons costumes, vale considerar como ela funciona, nos romances alencarianos, como causa eficiente da moralidade da cortesia, pois, numa de suas regras, “tudo consiste em dizer as coisas de modo que pareça não serem ditas com aquela finalidade” (CASTIGLIONE, 1997, p. 34). Não seria esta a força motriz do discurso retórico, uma de suas tópicos mais eficazes, ou seja, “a de jamais revelar-se na perseguição de seus objetivos políticos”, ou, para atingir uma maior precisão, “o elogio da verdade e a *vituperatio* de toda mentira e de todos os artificios retóricos, do que se deduz a sua regra de ouro que é a dissimulação da própria arte” (NASSARO, 2010, p. 255)? Não seria essa a grande arma da “refinada hipocrisia” elogiada pelo cortesão Horácio no romance em análise? Em “A arte da prudência”, Baltasar Gracián (2009, p. 83) também exalta a figura do cortesão ideal, que é perito na arte da dissimulação, pois, como ele expressa, “as coisas não passam pelo que são, mas pelo que parecem. Valer e saber mostrar é valer duas vezes: o que não se vê é como se não existisse”, por isso é indispensável “fazer e fazer aparecer”, posto que “nem mesmo a razão é venerada quando não tem cara de razão” (GRACIÁN, 2009, p. 89). Em síntese, ser cortês constitui o principal valor simbólico do homem de cultura refinada nas literaturas da civilidade:

Ganhar fama de cortês: o que basta para ter aplausos. A cortesia é a principal parte da cultura, espécie de feitiço, que granjeia as graças de todos, assim como a descortesia granjeia o desprezo e o enfado de todos. Se nasce da soberba, é abominável; se da grosseria, é digna de menosprezo. A cortesia sempre há de ser mais que menos, porém não igual, que degeneraria em injustiça: tem-se por devida entre inimigos, para que se veja o seu valor. Custa pouco e vale muito: quem honra é sempre honrado. A galanteria e a honra têm a vantagem de permanecerem: aquela em quem a usa, essa em quem a faz. (GRACIÁN, 2009, p. 83)

Como é possível perceber, nas sociedades de corte, a honra, a galanteria e a cortesia são vistas como símbolos de civilidade, constituindo a principal parte da cultura, determinando as conveniências e o decoro das relações sociais. Nesse sentido, considerando que o conhecimento das letras e da retórica funcionava como prerrogativa para a formação do homem distinto na corte, nota-se que a arte

retórica também foi tomada como sinônimo de civilidade, e esta, por sua vez, foi tomada como sinônimo de nobreza, honra e reputação consagradas pela opinião, posto que em toda “sociedade de corte a realidade social residia justamente na posição e na reputação atribuídas a alguém por sua própria sociedade” (ELIAS, 2001, p. 111). Não importa o título: o indivíduo “só faz parte de fato da “boa sociedade” enquanto os outros acham que faz, ou seja, enquanto o consideram um membro” (ELIAS, 2001, p. 112). Nesse caso, parte-se do pressuposto de que as determinações morais dos enunciados produzidos pelos agentes ficcionais alencarianos especificam o estilo de um escritor que se utiliza dessa arte como forma matricial do seu discurso narrativo. Nesse sentido, José de Alencar não segue à risca os imperativos da estética romântica, caso se considere que os românticos se revoltaram contra o decoro das formas de expressão agudas que representavam o gosto de uma sociedade de corte, uma vez que, para Schiller (1987, p. 36), “o decoro, onde quer que esteja, mesmo em lugar adequado, sempre falseia a expressão da natureza”. O decoro impede os homens de revelarem seus estados de alma, fazendo-os pensarem sempre no efeito que está causando no outro, “sem nunca deixar a natureza irromper livremente.”

Com efeito, embora o amor puro e o sentimento nobre funcionem como fundamentos de uma estética em nome da qual o escritor de *Senhora* desfere um golpe fatal na personagem protagonista de um de seus romances e imprime um duro golpe nas refinadas hipocrisias de outro, eles não pressupõem a ruptura com a formalização de um estilo bastante cultuado pela aristocracia do seu tempo, posto que no Brasil ainda predominava um cenário dominado por reis, princesas e por aqueles que ocupavam os cargos administrativos que reproduziam a hierarquia de uma sociedade monárquica. Para esse contexto, o romance alencariano funcionaria bem como instrumento simbólico de manutenção desses lugares, compondo caracteres com disposições favoráveis ao refinamento da luta pela conquista e ocupação dessas posições. Para Schiller (1987, p. 36), “os reis, as princesas e os heróis de Corneille ou Voltaire nunca esquecem de sua posição, mesmo no mais violento excesso de paixão”. Assim, o romance romântico deveria mostrar o homem em si mesmo, visto que a roupagem esconde-o. Por essa via, nota-se que os ideais de equilíbrio e contenção do personagem Horácio se harmonizam com os ideais políticos sobre os quais se sustentavam as monarquias europeias, cujos monarcas encontravam nas ideias de perfeição, equilíbrio, retidão e bom-senso os artificios que cuidavam de sua manutenção no poder.

No caso da narrativa que envolve Amélia, Leopoldo, e o distinto cortesão, Horácio, cujo enredo gira em torno do sapato que caíra do laçao, imitação romântica da literatura de cinderela, o mais nobre dos salões afetava o jogo da sedução na conquista pela dona do sapato: “daria um trono a essa mulher, somente para que ela instituísse o beija-pé. Como eu seria cortesão! Como eu a beijaria por minhas cem bocas de súdito” (ALENCAR, 1998, p. 35). No entanto, contra os

interesses daquele que só buscava nesse jogo a sua diversão e distinção, Amélia escolheu Leopoldo, a quem amou desde o princípio. Conhecendo as intenções de Horácio, ela percebeu que “a vaidade, o galanteio que se nutre de brilhantes futilidades, a seduziam por momentos” (ALENCAR, 1998, p. 95), e a faziam render aos caprichos de Horácio. Enfim, não sendo dominada pelo Leão, ela cerceou as suas garras, que foram esmagadas pela pata da gazela. Portanto, o amor romântico suplanta os artificios e o modo de ser do cortesão, embora esses não deixem de formar as categorias sêmicas que garantem a unidade das normas da civilidade que perpassam o discurso narrativo alencariano.

Esse Brasil que surge das páginas de José de Alencar não é um Brasil que pensa os novos rumos que poderiam ser trilhados pela sua civilização, mas aquele que representava a fantasia dos ilustres que pertenciam a uma civilização de corte tomada de empréstimo, pois, inexistindo no Brasil “o fundo sociológico contra o qual se formou o romantismo europeu, ou seja, o trauma cultural precipitado pelo horizonte da industrialização e pelo rápido abandono dos modos de vida e de pensamento tradicionais”, o romantismo que aqui aportou dificilmente poderia “explorar as potencialidades da poética romântica num sentido de aprofundamento da visão crítica do homem e da comunidade” (MERQUIOR, 1996, p. 81). Sendo dotada de uma consciência ingênua, parafraseando a afirmação de José Guilherme Merquior, distante de um movimento de crítica da civilização, de protesto cultural, a literatura romântica do Brasil se aproxima pouco do “ímpeto inconformista do romantismo de Novalis, Wordsworth e Chateaubriand”. Em síntese, o romantismo brasileiro teria sido um romantismo de empréstimo, sem os ajustes que tornariam a sua mimesis verossímil com relação aos problemas mais fundamentais deste país. Com efeito,

o próprio processo de emancipação nacional, marcado pelas vicissitudes da afirmação de uma monarquia nos trópicos, reiterava a representação do rei como expressão integral do poder. O império oscilava, no entanto, entre dois grandes pêndulos: de um lado, a representação alterativa de uma realeza civilizada, iluminada por sua origem Bragança, Bourbon e Habsburgo; de outro, a relevância econômica do tráfico de escravos e desse tipo de mão-de-obra que se espalhava por todo o território. Enredado por essa contradição fundante, o Império foi pródigo na criação de discursos que primaram por criar um tipo de memória, mas, paradoxalmente, obscureceram o trabalho cativo, ao mesmo tempo em que naturalizaram a política, como o local de exercício dos mais dotados. (SCHWARCZ, 2003, p. 352)

Finalmente, esses romances urbanos do escritor José de Alencar replicam os conteúdos da sociedade de corte, os seus enunciados evidenciam as máximas morais que fundamentam o imaginário dos seus personagens, formalizando os

discursos que configuram “a base interdiscursiva responsável pela criação dos saberes, dos valores, dos protocolos e das convicções de uma coletividade”, incluindo as convicções de personagens que alegorizam a vida oitocentista representada pela literatura que constitui o objeto do presente texto, uma vez que, no procedimento de leitura aqui adotado, a literatura é “admitida como resultado do intercâmbio da fala do artista com os diversos discursos do seu tempo” (TEIXEIRA, 2010, p. 29). Por essa via, considerando o que se entende por virtude nos discursos da literatura de civilidade que educaram as elites aristocráticas na Europa a partir do Século XVI e os enunciados de cunho moral que refletem os códigos sociais dessa sociedade, é possível notar que a recorrência de expressões cuja isotopia definem os signos da moralidade pública fluminense oitocentista, caracterizadores da bacante Lúcia, a heroína “depravada” de um dos romances aqui em destaque, permite a leitura do destino dessa personagem, que a levou à morte, como efeito de vícios que se tornaram causa eficiente de sua inadequação aos valores de uma civilização de corte, uma vez que, no mercado dessa mesma sociedade, ela jamais poderia se casar com Paulo, “já que se mantinha pela venda de seu corpo” (DE MARCO, 1986, p. 72). Com efeito, a sua morte simboliza o infortúnio adequado para os insurrectos da empresa pedagógica europeia, aristocrática e imperial.

Aliás, o próprio José de Alencar explica o erro moral que constitui a causa eficiente dos conflitos psicológicos vividos por Lúcia, quando reivindica sua originalidade em relação ao romance de Alexandre Dumas:

Alexandre Dumas quis provar no seu livro que a mulher podia regenerar-se pelo amor e para o amor; que a afeição verdadeira e sincera, arrancando a pecadora ao seu passado, restituía-lhe a felicidade da posse mútua. Lucíola foi escrita em contestação dessa tese fisiológica. Seu pensamento foi provar que, se a mulher pode regenerar-se pelo coração, rara vez, se poderá regenerar para o amor feliz; porque nas mais ardentes efusões desse amor achará a lembrança inexorável de seu erro. É por isso que a infeliz moça, quando sente a afeição pura e extreme, refugia-se na castidade, e tal repulsão inspira-lhe o formoso, mas profanado invólucro de sua alma remida, que a maternidade a enche de horror e fulmina. Esses *perfis* de mulher, como diz o termo, não são tipos; mas, ao contrário, exceções, ou idiossincrasias morais, que se tornam curiosas, justamente pela originalidade e aberração do viver comum. É assim que se deve entender Lúcia, Emilia e Aurélia.” (ALENCAR, 1980, p. 249)

É contra as censuras de Joaquim Nabuco que o escritor pretende demarcar as diferenças e a originalidade dos seus romances. Todavia, essas idiossincrasias morais, definidas pela “originalidade e aberração do viver comum”, são modelos acabados de uma sociedade que é tomada de empréstimo, visto que devem se distanciar da barbaridade e da linha negra da escravidão. Eis o que ele afirma contra as acusações de que lhe faltava a independência de pensamento: “ora, sou

acusado de barbarizar a nossa literatura, tornando-a tupi e selvagem, separando-a do mundo civilizado pela linha negra da escravidão” (ALENCAR, 1980, p. 249). Uma literatura bárbara e negra não deixa de ser uma invenção do ocidente, sobretudo porque também “a ideia do negro bárbaro é uma invenção europeia” (CÉSAIRE, 1978, p. 37). Com efeito, como escritor de um país colonizado, Alencar almejava superar a sua condição colonial, o que não fez pela crítica aos códigos de representação do ocidente, mas pela assimilação acrítica dos artifícios da retórica, tendo em vista que “um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito” (FANON, 2008, p. 34). Nesse sentido, crendo nos artifícios da instituição retórica como instrumento de composição de uma sociabilidade cortesã ideal, sem a problematização das contradições do projeto romântico de representação de um país civilizado marcado pela escravidão, Alencar deu sustentabilidade à invenção do binarismo das significações formalizado pelas noções de bárbaro e civilizado, branco e negro, superior e inferior, virtuoso e vicioso, puro e depravado. Defendendo a civilização e os seus fundamentos morais, os reprodutores desse colonialismo epistemológico inventaram símbolos para a composição de uma memória de costumes que pudessem ser desvinculados de sua condição colonial, visto que, quanto mais assimilassem os valores da metrópole, mais eles poderiam escapar da sua selva (FANON, 2008). No entanto, ao refletir o inconsciente coletivo do *homo occidentalis*⁷, Alencar não poderia suportar uma crítica que fosse capaz de associar os seus escritos com “a linha negra da escravidão”. Portanto, é preciso reconhecer que a leitura do verossímil nos romances alencarianos também pode ser concebida pelo efeito de enunciados cujas máximas morais figuram a lógica da dominação colonial.

REFERÊNCIAS

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso Sobre o Colonialismo*. Tradução de Noémia de Sousa, prefácio de Mário de Andrade. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

ALENCAR, José Martiniano de. *A pata da gazela*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

_____. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: *Caminhos do pensamento crítico*. (organização de Afrânio Coutinho) Rio de Janeiro: PALLAS S.A, 1980.

_____. *Lucíola*. - Porto Alegre: L&PM, 2016.

_____. Os Sonhos d'ouro. In: *Caminhos do pensamento crítico*. (organização de Afrânio Coutinho) Rio de Janeiro: PALLAS S.A, 1980.

⁷Para Frantz Fanon (2008, p. 161), “no inconsciente coletivo do *homo occidentalis*, o preto, ou melhor, a cor negra, simboliza o mal, o pecado, a miséria, a morte, a guerra, a fome”, uma vez que, “na Europa, isto é, em todos os países civilizados e civilizadores, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro” (FANON, 2008, p. 160).

_____. Polêmica Alencar-Nabuco. In: *Caminhos do pensamento crítico*. (organização de Afrânio Coutinho) Rio de Janeiro: PALLAS S.A, 1980.

_____. Prefácio a Sonhos d'ouro. In: *Caminhos do pensamento crítico*. (organização de Afrânio Coutinho) Rio de Janeiro: PALLAS S.A, 1980.

_____. *Sonhos d'ouro*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/sonhosdoro.html>. Acesso em: 23 mar. 2016.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

BIANCO, Vera Lucia. Cãnone e nação: circulação e representação. In: *Cãnones e contextos: anais, volume 2/5*. Congresso Abralic. - Rio de Janeiro: [s.n.], 1998.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. São Paulo: Momentos decisivos. Itatiaia, 1981.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Tradução Carlos Nilson Moulin Louzada. - São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DE MARCO, Valeria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

_____. *O império da cortesã Luciola: um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ELIAS, Nobert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução: Pedro Sussekind. Prefácio: Roger Chartier. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FRANÇA, Eduardo D'Oliveira. *Portugal na época da restauração*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Organização Oliver Stallybrass; tradução Sergio Alcides; prefácio Luiz Ruffato. - 4. ed. Ver. - São Paulo: Globo, 2005.

GRACIÁN, Baltasar. *A arte da prudência*; prefácio e notas Jean-Claude Masson; tradução Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

PEREIRA NETO, Antônio Joaquim. A retórica, a civilização europeia e as determinações morais no discurso narrativo de José de Alencar. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 2 (2018), p. 239-260.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 27 set. 2018.

HELENA, Lúcia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Organização Pedro Meira Monteiro, Lília Moritz Schwarcz; estabelecimento de texto e notas Mauricio Acuña e Marcelo Diego – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LOBO, Luiza. Sobre o patético (Excerto). In: *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.

MAGALHAES, Gonçalves. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. In: *Caminhos do pensamento crítico*. (Organização de Afrânio Coutinho) Rio de Janeiro: PALLAS S.A, 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I*. 3ª Ed. – Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Rev bras. ci. Soc.* [online]. vol. 32, n.94, e329402. Epub June 22, 2017.

MONTELEONE, Joana. *O circuito das roupas: a Corte, o consumo e a moda* (Rio de Janeiro, 1840-1889). 2013. Tese (Doutorado em História) Universidade de São Paulo, São Paulo.

NASSARO, Sílvio Lúcio Franco. *A pluralidade da verdade em Erasmo*. 2010 . Tese (Doutorado em Filosofia) Universidade de São Paulo, São Paulo.

PÉCORA, Alcir. Prefácio à edição Brasileira. In: *O Cortesão*. Tradução Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEDROSA, Célia. Nacionalismo literário. In: *Palavras da crítica*. José Luis Jobim (org). Rio de Janeiro: Imago Ed, 1992.

QUIJANO, Aníbal. *Coloniality and modernity/rationality*. *Cultural Studies*, 21 (2-3): 22-32, 2007.

SENA, Fabiana. *A tradição da civilidade nos livros de leitura no Império e na primeira República*. - Campina grande: EDUEPB, 2017.

A HERÊNIO. *Retórica* Tradução e introdução Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

ROCHA, João César de Castro. História. In: *Introdução ao romantismo* (Organizado por José Luís Jobim. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. - São Paulo: Siciliano, 1991.

PEREIRA NETO, Antônio Joaquim. A retórica, a civilização europeia e as determinações morais no discurso narrativo de José de Alencar. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 2 (2018), p. 239-260.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 27 set. 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Estado sem nação: a criação de uma memória oficial no Brasil do Segundo Reinado. In: *A crise do Estado-nação*. Organizador Adauto Novaes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SOUZA, Roberto Acizelo de. *O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EDUERJ; EDUFF, 1999.

TAPIOCA NETO, Renato Drummond. *Memória, História e Ficção em José de Alencar: a evocação das lembranças em Lucíola, Diva e Senhora*. In: *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 13, p. 389-413, 2017.

TEIXEIRA, Ivan. *O Altar e o Trono: Dinâmica do Poder em O Alienista*. - Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

TONIAL, F. A. L.; MAHEIRIE, K.; GARCIA JUNIOR, C. A. A Resistência à Colonialidade: definições e fronteiras. *Revista de Psicologia da UNESP*, v. 16, p. 18-26, 2017.

ANTONIO JOAQUIM PEREIRA NETO é Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade (UESB). Professor de Português do Instituto Federal de Educação da Bahia (IFBA), Campus Paulo Afonso, vinculado ao Núcleo de Pesquisa em Humanidades, Educação e Ciências (NUPHEC). Dentre os principais trabalhos está o artigo, em conjunto com Jorge Miranda de Almeida, “A forma teleológica e a brasilidade: a ideologização da memória na *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido”, publicado pela *Revista Cerrados* (2011). Publicou o artigo “A rusticidade e a noção de gênio: o anacronismo histórico da leitura de Antonio Candido sobre a poesia de Cláudio Manuel da Costa” (*EUTOMIA*, 2013).