

## O MAU-CARÁTER ROMÂNTICO: José de Alencar ou Choderlos de Laclos?

Gustavo Bernardo [UERJ]

RESUMO	Reflexão ética sobre a ambigüidade moral do romantismo, a partir dos personagens masculinos de José de Alencar e de Choderlos de Laclos.		
palavras-chaves	ética	literatura	romantismo

### Introdução

A literatura romântica, além de sentir em si o borbulhar do gênio, permite promover determinada discussão ética. Desejo desenvolver esta discussão a partir de dois protagonistas masculinos: Valmont, o frio libertino da obra de Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, e Paulo, o narrador redentor do romance *Lucíola* de José de Alencar.

O título do artigo sugere, entretanto, espécie de julgamento em relação ao caráter não dos personagens, mas dos próprios autores – o que talvez soe como heresia literária. Choderlos de Laclos ainda foi considerado imoral, pelos próprios franceses – mas o nosso José de Alencar, fundador do romantismo brasileiro e, quiçá, da própria língua pátria, mau-caráter?

É o que veremos.

A hipótese de trabalho é de que talvez Valmont não seja tão frio, e Paulo talvez não seja bem um redentor. O monstruoso ogro alienígena, que ameaça Dale Arden no planeta Mongo, pode ser o outro rosto de Flash Gordon (ou da própria mocinha). A *persona*, a máscara dos personagens, esconderia, ou conteria outra máscara. O fenômeno seria tão estético quanto ético, o que, por sua vez, nos permite discutir algumas facetas do caráter romântico – por extensão, algumas facetas do nosso caráter presente.



## O Libertino

O romantismo é um campo rico em contradições; chega a ser definido pelas contradições que promove e contém. A libertinagem, que lhe faz difusa fronteira, é campo, por sua vez, de muitas sombras.

Há uma zona de penumbra, por exemplo, na comparação pretendida por este trabalho. José de Alencar certamente não se aceitaria um autor *libertino*, assim como não aceitaria seu personagem redentor dividindo as páginas com o canalha criado por Choderlos de Laclos; admitiria, no máximo, a relação de *Lucíola* com *Dame aux Camélias*, de Alexandre Dumas<sup>1</sup>. Ainda que o amor dos heróis de Dumas e Alencar por mulheres decaídas seja incompatível com os princípios morais da família burguesa, os autores, burgueses legítimos, demonstram simpatia cristã pelo sofrimento das vítimas. A solução final de Alencar para *Lucíola*, entretanto, além de afastá-lo de Dumas, aproxima-o nem tanto de Laclos, mas do próprio Valmont. Isto é inusitado – todavia, faz parte daquele campo de penumbras.

O gênero entendido por *libertino* conhecerá “sua primeira obra-prima em 1736, com *Les égarements du coeur et de l'esprit*, de Crébillon F<sup>o</sup>, e a última em 1782, com *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos.” O termo provém do latim *libertinus*, “liberto”, que o direito romano opõe ao homem nascido livre. É usado pejorativamente por Calvino, para designar dissidentes e hereges, que praticariam escandalosa liberdade de costumes baseada na negação do pecado. Aplicado à literatura, o termo remete à transgressão dos costumes e à exaltação da carne, mas distancia-se da longa tradição dos contos licenciosos. O romance libertino, de Crébillon a Laclos, zela pela elegância da expressão, pela delicadeza dos vocábulos, aludindo e sugerindo através da lítotes e da perífrase.<sup>2</sup>

O universo libertino é usualmente androcêntrico. A mulher atua sempre como vítima de um jogo engenhoso; “raras são aquelas, como m<sup>me</sup> de Merteuil ou a Juliette, de Sade, que fazem da libertinagem uma ação refletida e um empreendimento de dominação.”<sup>3</sup> De certo modo, para não ser vítima, a mulher precisa atuar como seu “adversário”, ou seja, precisa se pôr, discursivamente, “homem”. Evolui-se (ou regride-se) do amor cortês, que opunha cavaleiros em duelo frente à dona do castelo, ao amor paixão, propriamente patológico, que opõe o cavaleiro à dama, em duelo de retórica e estratégia cujo principal fim termina sendo a submissão desta àquele. Semelhante duelo é mais importante do que o prêmio, isto é, do que o corpo da dama; “a libertinagem não é um fim em si, mas um meio de ação sobre o mundo e uma maneira de aumentar desmesuradamente a própria consciência de ser”.<sup>4</sup>

Os personagens libertinos, todavia, revelam-se, a contragosto, moralmente desesperados, e não apenas por serem signos da decadência de toda uma classe social, de toda uma condição histórica. As inumeráveis

ligações, fundadas explicitamente no prazer, implicitamente na conquista, permanecem estéreis, atravessadas por sucessivos abortos. É o que ocorre com Cécile, na história de Laclos; é o que ocorrerá com Lúcia/Maria da Glória, com conseqüências ainda piores, na história de Alencar.

No romance libertino, *liberdade de costumes e liberdade de pensamento* se associam<sup>5</sup>. O caso de *Les liaisons dangereuses* seria exemplar: nem bem literatura pornográfica, graças à elegância eufemística de sua linguagem, nem bem romance propriamente de tese, levanta, porém, um debate ético, que o insere na discussão do seu tempo, sobre a rigidez dos dogmas morais e religiosos. Neste sentido, Laclos mostrou-se tanto libertino, no sentido estrito do termo, quanto *libertário*, no sentido lato.

Nada mostra melhor este caráter do que as contradições instaladas entre o Prefácio do Redator e a Advertência do Editor, num jogo de ironias especialmente rico. O Prefácio apresenta o romance como uma coletânea de cartas autênticas, confiadas ao Redator; a Advertência, porém, nega a autenticidade das cartas, sugerindo, irônica e pejorativamente, tratar-se “tão-somente de um romance”. Alencar, mais tarde, também recorrerá às “cartas autênticas confiadas ao redator”, embora o brasileiro o fizesse sem a menor ironia, ao contrário, neste aspecto, do escritor francês.

O personagem libertino já seria uma caricatura irônica do herói, uma espécie de demolição do herói. Denuncia-se, através desse personagem, a linguagem heróica como mentirosa: “por detrás da ilusão de potência ilimitada, se insinuam as verdadeiras forças que movem os personagens, as forças do instinto e da paixão, cuja natureza é trágica”.<sup>6</sup> Tragédia que se constrói, como usual, a partir da comédia. Valmont evolui de personagem cômico, ou produtor de comicidade (provocando quedas morais ao redor), para personagem trágico, capaz de morrer de paixão e de vazio.

A reflexão ética levantada pelo romance, ao não se isentar de tragicidade, questiona a liberdade, para o libertino, e a liberdade em geral, como mito pseudo-gradável, para nós outros. Valmont, como veremos, não seduz Tourvel com o discurso do amor natural, livre, mas com aquele do pecador arrependido – ele precisa da culpa para o seu jogo. Merteuil deseja Valmont, Valmont deseja Tourvel, Tourvel deseja Valmont – mas o desejo persiste preso e *travado* no triângulo.

A crise, em *Les liaisons dangereuses*, se instaura quando a Marquesa de Merteuil, antiga amante do Visconde de Valmont, incomoda-se que ele se tenha apaixonado por sua última conquista, a Presidenta de Tourvel. Escreve-lhe então uma carta referindo-se a determinado conhecido seu que se metera com mulher que não o honrava. Esse “conhecido” também tinha uma “amiga” que lhe mandara, sem explicações, certo modelo epistolar. A Marquesa “reproduz” o modelo na sua carta.

On s'ennuie de tout, mon Ange, c'est une Loi de la Nature; ce n'est pas ma faute. Si donc je m'ennuie aujourd'hui d'une aventure qui m'a occupé entièrement depuis quatre mortels mois, ce n'est pas ma faute. Si, par exemple, j'ai eu juste autant d'amour que toi de vertu, et c'est sûrement beaucoup dire, il n'est pas étonnant que l'un ait fini en même temps que l'autre. Ce n'est pas ma faute. Il suit de là, que depuis quelque temps je t'ai trompée: mais aussi, ton impitoyable tendresse m'y forçait en quelque sorte! Ce n'est pas ma faute. Aujourd'hui, une femme que j'aime éperdument exige que je te sacrifie. Ce n'est pas ma faute. Je sens bien que voilà une belle occasion de crier au parjure: mais si la Nature n'a accordé aux hommes que la constance, tandis qu'elle donnait aux femmes l'obstination, ce n'est pas ma faute. Crois-moi, choisis un autre Amant, comme j'ai fait une autre Maîtresse. Ce conseil est bon, très bon; si tu le trouves mauvais, ce n'est pas ma faute. Adieu, mon Ange, je t'ai prise avec plaisir, je te quitte sans regret: je te reviendrai peut-être. Ainsi va le monde. Ce n'est pas ma faute.<sup>7</sup>

Nós nos aborrecemos de tudo, meu anjo, é a lei da natureza, não é minha culpa. Se hoje, pois, eu me aborreço de uma aventura que me ocupou durante quatro meses mortais, não é minha culpa. Se, por exemplo, tive tanto amor quanto tiveste virtude, e já é dizer muito por certo, nada de espantoso em que um tenha acabado ao mesmo tempo que a outra. Não é minha culpa. Segue-se daí que há algum tempo te engano: mas, em verdade, tua impiedosa ternura até certo ponto me obriga a isso. Não é minha culpa. Hoje uma mulher que amo perdidamente exige que te sacrifique. Não é minha culpa. Sinto muito bem que te dou uma excelente oportunidade para falar em perjúrio; mas se a natureza só concedeu aos homens constância enquanto dava obstinação às mulheres, não é minha culpa. Crede-me, escolhi outro amante como eu escolhi outra amante. Este conselho é bom, muito bom; se o achares ruim, não é minha culpa. Adeus, meu anjo, eu te possuí com prazer, deixo-te sem pesar; voltarei a ti, talvez. O mundo é assim. Não é minha culpa.<sup>8</sup>

Com esse modelo incluso na sua carta (a de número 141 do romance de Laclos), a Marquesa simplesmente reduplica o triângulo amoroso da história, desdobrando-o. Imita o que já seria, de *per se*, imitação, recobrando o jogo (ou o bolo) ficcional com camadas de sua própria substância (faz exatamente a imitação da imitação que assustara Platão).

Na carta seguinte, o Visconde informa à Marquesa que, sem entender bem o modelo, simplesmente o copiara e o mandara para a sua “*celeste presidenta*”. Conquanto de fato apaixonado, como a “amiga” bem percebe, não hesita em recalcar o sentimento desde que possa continuar seu jogo, de poder e de traição, com a Marquesa. Na sua resposta, esta se mostra eufórica com o próprio triunfo – não sobre a outra, mas sim sobre o próprio Valmont: envergonhando-o de sua paixão, o fez jogar fora toda felicidade possível em nome da vaidade ferida. O estribilho das palavras ditadas pela Marquesa é emblemático não só do romance como deste trabalho: *ce n'est pas ma faute*.

Valmont justificava-se pelas leis da natureza; apontava exigências de outra mulher; comentava o caráter diverso de homens e de mulheres; explicava o fato, imutável, de *o mundo ser assim*; justificava-se, sem, de verdade, apresentar qualquer justificativa que não de determinação externa (como fazem crianças, gritando *não fui eu!*, ou, *foi ele!*). Valmont procurava, então, eximir-se de toda culpa e de toda responsabilidade moral. O próprio gesto de *copiar as palavras de outrem* corrobora esse esforço impossível, ainda que recorrente. Semelhante esforço revela-se contraparte da luta, encetada pelo mesmo personagem, de controlar a tudo e a todos, em particular o desejo de todos os outros, tanto mulheres quanto homens.

De maneira curiosa, o filme de Stephen Frears, baseado no romance de Choderlos de Laclos, na mesma cena traduziria *ce n'est pas ma faute* por *it's beyond my control*, apontando a ferida por outro lado, ou seja, mostrando o instante em que o herói que controlava a interioridade alheia, com a colaboração inestimável de sua parceira cruel, *perdia completamente o controle* – controle que, na verdade, nunca estivera na sua mão, e sim na mão da Marquesa.

A discussão da moral representa-se desde os presumidos prefácio do redator e advertência do editor. No prefácio, aquele que se apresenta como compilador de uma coletânea de cartas *reais* considera serviço prestado aos costumes desvendar “les moyens qu’emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes, et je crois que ces Lettres pourront concourir efficacement à ce but”. Embora sugira que não se trata de leitura para jovens, lembra a reação de certa mãe, ao ler previamente o manuscrito: “Je croirais rendre un vrai service à ma fille, en lui donnant ce Livre le jour de son mariage.” Defende-se assim de críticas moralistas futuras, afirmando objetivo exatamente *moral* na publicação das cartas: alertar para o perigo das relações *perigosas*...<sup>9</sup> O *editor*, por sua vez, previne o público de que, apesar do que diz o *redator* no prefácio, não pode garantir a autenticidade da coletânea, tendo mesmo fortes razões para pensar “que ce n'est qu'un Roman”. A expressão – “que não é mais do que um romance” – é claramente depreciativa, mas se torna irônica, ao abrir, justamente, um *romance*. O *editor* critica acintosamente o *autor*, considerando seus personagens inverossímeis se, naquele século de filosofia, as luzes, espalhadas

por toda parte, tornaram, como *todos* deveriam saber, “tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées”. A ironia também é óbvia. O confronto, flagrante, entre *editor* e *redator*, abre o jogo ficcional que põe em questão, ou *sub judice*, tudo, inclusive e principalmente, as noções de verdade e moral.<sup>10</sup>

O romance epistolar, paradoxalmente, fala da essência da incomunicabilidade – como já nos teria mostrado, há tempos, a correspondência entre Abelardo e Heloísa. Neste sentido a obra de Laclos é mais emblemática do que a de Alencar. Em *Lucíola*, não se trocam cartas, se apenas um escrevera; em *Les liaisons dangereuses*, os personagens não só trocam cartas como comentam, reiteradas vezes, a importância da palavra escrita através das cartas, as quais funcionam ora como *prova* de amor ou de confiança, ora como *arma* de sedução e conquista – e ora, ainda, como *prova* de flagrante delito.

Mas as palavras nas cartas, ainda que escritas, não se dão absolutamente transparentes, provocando uma série de equívocos – capitais para o desenrolar da intriga. Todos os personagens principais conduzem suas próprias cartas *contra* seu desejo mais íntimo e sua necessidade mais cara, cavando *verbal e discursivamente* seus finais devidamente infelizes: Valmont e a presidenta morrem, a Marquesa contrai varíola e sobrevive horripelantemente desfigurada: a alma lhe teria vindo para o rosto...

A própria palavra, corporificada na *carta*, assume estatuto de personagem – o que permite a Cécile Volanges, ao receber uma primeira mensagem do Cavaleiro Danceny, beijá-la como beijaria a um homem em seu próprio leito: “Je l’ai emportée dans mon lit, et puis je l’ai baisée comme si... C’est peut-être mal fait de baiser une Lettre comme ça, mais je n’ai pas pu m’en empêcher”.

A partir da carta 171, da senhora de Rosemonde ao cavaleiro Danceny, a obra se caracteriza por espécie de, na expressão de Joël Papadopoulos, *dédoublement d’objet*. Danceny recebera as cartas que incriminavam Valmont e a Marquesa das mãos do próprio Visconde à morte, derrotado em duelo com o cavaleiro. Envia-as para a senhora de Rosemonde, tolerante confidente da presidenta de Tourvel, que então, além de constatar o perigo das relações e envergonhar-se de ser mulher quando vê uma capaz de tais excessos – “on rougit d’être femme, quand on en voit une capable de semblables excès” –, discute o destino das próprias cartas, entendendo que elas não devem ser divulgadas, o que por sua vez remete ao *Prefácio do Redator*, numa operação de reversão e de antecipação bastante moderna: as cartas não se deveriam divulgar, todavia se divulgaram.<sup>11</sup>

A edição da Gallimard mostra, nas notas do final, duas cartas que se teriam encontrado no manuscrito de Choderlos de Laclos, embora não publicadas na primeira edição. A primeira delas teria sido encaminhada pelo Visconde de Valmont à m<sup>me</sup> de Volanges, pedindo ajuda; a segunda, sem

número, teria sido encaminhada pela presidenta de Tourvel ao Visconde. Nenhuma das duas se encontra nas traduções brasileiras.

Interessa-me a primeira carta: é provável que Laclos não a tenha inserido por considerar inverossímil que Valmont procurasse ajuda, desesperado, justo com a m<sup>me</sup> de Volanges, que ele mesmo ridicularizara tantas vezes em toda a história. Entretanto, o papel e a força que se atribuem à senhora em questão são significativos. Arrisco sua tradução.<sup>12</sup>

<p><i>Je sais; madame, que vous ne m'aimez point; je n'ignore pas davantage que vous m'avez toujours été contraire auprès de M<sup>me</sup> de Tourvel et je ne doute pas non plus que vous ne soyez plus que jamais dans les mêmes sentiments, je conviens même que vous pouvez les croire fondés: cependant, c'est à vous que je m'adresse, et je ne crains pas, non seulement de vous prier de remettre à M<sup>me</sup> de Tourvel la lettre que je joins ici pour elle, moins encore de vous demander d'obtenir d'elle qu'elle la lise; de l'y disposer, en l'assurant de mon repentir, de mes regrets, et surtout de mon amour. Je sens que ma démarche peut vous paraître étrange. Elle m'étonne moi-même; mais le désespoir saisit les moyens et ne les calcule pas. Et d'ailleurs, un intérêt si grand, si cher et qui nous est commun doit écarter toute autre considération. M<sup>me</sup> de Tourvel se meurt, M<sup>me</sup> de Tourvel est malheureuse, il faut lui rendre la vie, la santé et le bonheur. Voilà l'objet à remplir; tous les moyens sont bons qui peuvent en assurer ou en hâter le succès. Si vous rejetez ceux que je vous offre, vous resterez responsable de l'événement; sa mort, vos</i></p>	<p><i>Eu sei, madame, que realmente não simpatizais comigo; tampouco ignoro que sempre advogastes contra mim junto a M<sup>me</sup> de Tourvel, e nem tenho dúvidas de que, mais do que nunca, experimentais os mesmos sentimentos. Na verdade, até podeis considerá-los fundados. Entretanto, é à senhora que me dirijo, sem temer vos suplicar entregar a carta anexa a M<sup>me</sup> de Tourvel, menos ainda vos pedir que a convençais a lê-la, dispondo-a para a certeza do meu arrependimento, de minhas penas, e sobretudo de meu amor. Eu sei que minha atitude pode vos parecer estranha. Ela espanta a mim mesmo, mas o desespero agarra os meios sem calculá-los. Além disso, o grande e precioso interesse que nos é comum deve afastar qualquer outra consideração. M<sup>me</sup> de Tourvel está morrendo, M<sup>me</sup> de Tourvel está infeliz, é preciso devolver-lhe a vida, a saúde e a felicidade. Eis o objetivo a atingir; todos os meios que possam assegurar ou apressar o sucesso são bons. Se rejeitardes o que proponho, sereis responsável pelo que acontecer: sua morte, vossos lamentos, meu eterno desespero, tudo será obra vossa.</i></p>
---	---

regrets, mon éternel désespoir, tout sera votre ouvrage. Je sais que j'ai outragé indignement une femme digne de toute mon adoration; je sais que mes torts affreux ont seuls causé tous les maux qu'elle ressent; je ne prétends dissimuler mes fautes, ni les excuser; mais vous, Madame, craignez d'en devenir complice en m'empêchant de les réparer. J'ai enfoncé le poignard dans le cœur de votre amie, mais je peux seul retirer le fer de la blessure; seul, je connais les moyens de la guérir. Qu'importe que je sois coupable, si je peux être utile! Sauvez votre amie! sauvez-la! elle a besoin de vos secours et non de votre vengeance.<sup>13</sup>

Sei que ofendi desprezivelmente uma mulher digna de toda a minha adoração; sei que meus detestáveis erros são a causa exclusiva de todos os males de que ela padece; não pretendo dissimular minhas faltas, nem delas me desculpar, mas vós, Madame, vos arriscais a vos tornar cúmplice nelas, impedindo-me de repará-las. Enfiei o punhal no coração de vossa amiga, mas somente eu posso retirar o ferro da ferida; somente eu conheço os meios de curá-la. Que importa que eu seja o culpado, se posso ser útil! Salvai vossa amiga!, salvai-a! Ela necessita de vosso socorro e não de vossa vingança.

Destaque-se o trecho central: “sa mort, vos regrets, mon éternel désespoir, tout sera votre ouvrage”. A senhora de Volanges, mãe da jovem Cécile (a quem ele ignominiosamente seduzira, como atestavam as cartas, já no domínio público), se tornaria *autora*, ou ao menos co-autora, da morte da própria amiga, das suas próprias lamentações e, *last but not least*, do eterno desespero do próprio sedutor, que assim buscava se eximir da sua parcela, capital, de autoria e de responsabilidade, exatamente como o fizera ao se deixar repetir o estribilho que a Marquesa pusera na sua pena: *ce n'est pas ma faute...*

Valmont entrega (ainda que numa carta que não deveria ter sido publicada, não fosse a *garimpagem* nos manuscritos originais) a responsabilidade pelos acontecimentos à senhora de Volanges, como antes entregara, explicitamente, a responsabilidade pelo seu mais covarde ato às leis da natureza, à exigência de outra mulher, ao caráter diverso de homens e de mulheres e ao fato de *o mundo ser assim*. Seu medo do ridículo era tal, que precisava redimir-se do fato de se encontrar apaixonado.

*J'ai bien besoin d'avoir cette femme, pour me sauver du ridicule d'en être amoureux.*<sup>14</sup>



Este ridículo revela-o faltante, incompleto, carente do outro – nada mais insuportável. Para calafetar toda fenda e toda falta, o libertino fica obcecado pela saturação e pelo excesso, recusando em consequência legitimidade à alteridade da mulher. O libertino revela assim, pelos fundos, o horror do Iluminismo ao mistério, ao inexplicável, ao oculto, em última análise, ao inconsciente (que ainda não tem este nome), o que explica sua compulsão de tudo dizer (*conte-me tudo, não me esconda nada*, insistem os namorados, os professores, os psicólogos e, por que não, os policiais torturadores), tudo mostrar, tudo iluminar, enfim, tudo fazer. “Tudo saber sobre o desejo, tudo dizer sobre o sexo e, principalmente, tudo fazer – este o imperativo da filosofia libertina, nascida da onipotência da razão”.<sup>15</sup>

A obsessão do libertino não terá sido superada, ao que parece. As revistas populares, tanto “masculinas” quanto “femininas”, de Playboy a Querida, Capricho, Carinho *et caterva*, trazem regularmente, como matéria de capa, alguma reportagem sobre “orgasmo múltiplo”, ou coisa parecida. A libertinagem resistente, associada posteriormente a certa psicanálise (de botequim), gera um subproduto: “a fetichização do gozo como chave para dar sentido à existência humana”.<sup>16</sup> Sob o disfarce pedagógico-cientificista, ornamentado pelo discurso da liberdade responsável e informada, continua sendo necessário exorcizar o mistério e controlar o incontrolável; continua sendo imperativo tudo dizer, tudo mostrar, tudo iluminar, principalmente, tudo *fazer* (mas, de preferência, sem vontade, sem desejo, para preservarmos do ridículo).

A vontade fetichizada, portanto domada, explica Valmont caindo no próprio logro, fingindo tão perfeitamente que *chega a sentir deveras o amor que apenas finge...* É o que Malraux aponta, ao afirmar que os personagens de Laclos imitam-se a si mesmos, desdobrando-se personagens duplos; a criatura, criada, cria... a própria criatura (Quixote criando Quixote...) – e isto faz sentido quer literário quer moral. “Les personnages significatifs de Laclos ont, pour agir sur le lecteur, une raison profonde: ils portent d’autant plus à l’imitation qu’eux-mêmes imitent leur propre personnage”.

Enquanto o bom fidalgo convencia-se de que era Quixote e de que era Mambrino (tratava-se de um louco pressuposto), eles se *concebem*. Valmont concebe Valmont, enquanto a Marquesa concebe a Marquesa, concebe-se sua própria obra – para, adiante, conceber, criar o próprio Valmont à imagem e semelhança de seus modelos epistolares. A remessa “de la lettre insultante à M<sup>me</sup> de Tourvel” faz, nesse sentido, “l’acte le plus important [...] de tout le livre”.<sup>17</sup>

A remessa daquela carta desnuda, não a face do personagem, mas sim a *máscara* do personagem. Na arrogância de se dar suas próprias leis, legislando literalmente em causa própria, Valmont esconde sua submissão ao medo do ridículo – logo, sua submissão ao ridículo ele mesmo – e ao presumido objeto de suas investidas e conquistas. O conquistador que *derrota*

as mulheres revela-se, desde o primeiro momento, não apenas derrotado como ainda forjado, criado, por uma mulher. Nos braços da sua presidenta, ele se retoma um *outro*.

Mas desnuda-se não apenas a máscara dos personagens, como, também, a máscara maior do contexto social. Laclos parece ter desconfiado tanto da razão quanto das paixões: “contra a euforia enciclopédica, ele sugere a maldade originária do saber”. *Les liaisons dangereuses* aparecem, no final do século, como autêntica tragédia moderna, “na medida em que não representa mais o dilaceramento do indivíduo isolado, mas de toda a sociedade – origem e fim dessa segunda natureza humana, que é sua natureza social”. É a tragédia do homem que descobre “que, se o mal está solto na rua, no redemoinho das relações sociais, é que ele faz parte da natureza do homem humano”.<sup>18</sup>

O desmascaramento da Marquesa, diante da sociedade, ameaça a todos em seus papéis. Não à toa, este desmascaramento se dá exatamente no teatro, na cena da *Comédie Italienne*, quando as pessoas se afastam, horrorizadas. O camarote da Marquesa se torna o palco, que devolve a cada um, nos demais camarotes e na platéia, seu rosto deformado.

### *O Redentor*

*Lucíola*, de José de Alencar, é a história de uma redenção moral violentamente abortada – e pelos próprios agentes redentores. A personagem Lúcia parece-me uma das mais belas construções do feminino na literatura brasileira, na primeira parte do romance, para se tornar, na segunda parte, uma das mais reveladoras contradições do caráter romântico.

A cena em que Lúcia encontra o narrador pela primeira vez na sua alcova já nos defronta com o seu dilema. Lúcia, como que para pôr Paulo à prova, em recurso clássico de sedução, põe o vestido com que estava na tarde em que se avistaram na rua. Paulo não se recorda imediatamente daquela roupa. Lúcia, então, admoesta-o graciosamente, mostrando que se lembra perfeitamente da sobrecasaca e da bengala com que ele estava. Sai um instante e volta com o chapéu que faltava, para completar o seu traje – quando a aparição, já desvanecida, parece surgir de repente aos olhos do rapaz.

– Agora lembro-me! Estou vendo-a como a vi da primeira vez!

– Como daquela vez não me verá mais nunca!

– O que lhe falta?

– Falta o que o senhor pensava e não tornará a pensar!  
disse ela com a voz pungida por dor íntima!<sup>19</sup>

Lúcia abandona seu charme e conclui, com dor e filosofia, que o homem não a poderá ver, como da primeira vez, nunca mais. A pergunta de Paulo mostra o quanto ele não percebeu, quer a filosofia, quer a dor: deseja saber, tão-somente, que parte do traje ainda falta para que ela esteja como da primeira vez. Já que ele não entendera, ela explica: falta o que ele *pensava*, vendo-a, no primeiro instante, apenas como uma bela senhora; sobra, na verdade, o que ele passara a pensar, “esclarecido” pelo Sá: “– Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?” ...<sup>20</sup>

Lúcia se torna *outra* quando a vestem de palavras. Lúcia se torna a cortesã quando é apresentada pelo eufemismo, que não deixa de ser pejorativo, *uma mulher bonita* (as feias, ou pelo menos não-bonitas, que se orgulhem: elas é que são sérias). Isto é irreversível, o que Paulo só pode compreender muito mais tarde – quando narra. O tempo da narração é bem posterior à morte de Lúcia; o interlocutor da narração é uma velha senhora tolerante, representante de todos os leitores desejados.

*Mas a senhora lê, e eu vivia; no livro da vida não se volta, quando se quer, a página já lida, para melhor entendê-la; nem pode-se fazer a pausa necessária à reflexão.*<sup>21</sup>

Quando esse narrador precisa contar a noite em que Lúcia se desnudou para muitos em cima de uma mesa, representando figuras de pinturas lascivas, não esquece de mencionar o próprio embaraço, como espécie de âlibi para a sua comprometedor presença: “[...] porque há episódios daquela noite, que eu desejava bem poder deixar nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro.”<sup>22</sup>

A memória, narrativa, equivale ao fundo de um tinteiro azul: lá deposita-se tudo o que não pode *ser escrito*; tudo o que só pode viver como um *borrão*. Do mesmo modo que a memória compara-se ao fundo de um tinteiro, o que se conta e escreve constrói, no instante em que o faz, um personagem; capacita-se a transformá-lo, ou a ressuscitá-lo; capacita-se a reverter o que parecia irreversível. Pelo *amor* de Paulo – melhor dizendo, pela história de Paulo –, Lúcia não só recupera seu nome de menina, *Maria da Glória* (da glória Dele, certamente: do Demiurgo que a vai criando), como ainda recupera, magicamente, a ingenuidade e a virgindade *perdidas*: “Não sou eu criatura tua? Não renasci pela luz que derramaste em minha alma? Não és meu senhor, meu pai e meu criador?”<sup>23</sup>

Para Dante Moreira Leite, o primeiro aspecto importante do romance é a *identificação* de Maria, o batismo que recebe das palavras de Paulo bem como do seu primeiro olhar. Ao sentir-se vista como pessoa digna e *pura*, a heroína percebeu nova identificação de si mesma, permitindo-se progressivamente abandonar o *eu* através do qual os outros a viam. Ao atribuir semelhante poder ao primeiro olhar do narrador, o leitor é conduzido a compreender o jovem caipira Paulo como um rapaz inocente, até porque só a inocência, cuja percepção não se teria ainda deformado pela cidade, seria capaz de ver mais *profundamente* do que os outros. Os que conheciam Lúcia podiam ver apenas a imagem física da cortesã e, a partir dela, inferir sua vida mental; Paulo, no entanto, teria conseguido ver a alma da jovem.<sup>24</sup>

Verdade que a *inocência* do narrador é submetida a duras provas, perante todos os outros homens, cínicos e experientes, que o rodeiam e a Lúcia; Paulo tantas vezes hesita, desconfia e magoa a sua amada. Mas termina *glorificado*, santificado: por sua persistência, por sua *criatura*, pela própria história que conta: “Há seis anos que ela me deixou; mas eu recebi a sua alma, que me acompanhará eternamente.”<sup>25</sup>

Todavia, recebeu a alma de uma mulher *fraca*, a despeito de tanta força e dignidade demonstrada nos primeiros capítulos. José de Alencar, com toda a sua hesitação narrativa, terá sido capaz de forjar (a meu juízo) um dos mais corajosos personagens femininos da história da literatura brasileira. Por isso mesmo, talvez, precisou criar um Paulo com o precípuo fim de *destruir* a criação de ambos.

*Lucíola* era o lampiro noturno que brilhava “de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos”, imagem verdadeira “da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma”. Lucíola, Lúcia, dois nomes ambíguos de luz, lembrando tanto a claridade quanto as trevas de Lúcifer; Lucíola, um lampiro, vagalume: um vago lume que, se brilha com luz *tão viva*, apaga-se e se perde adiante.<sup>26</sup>

E, se não se perde, alguém pode capturá-lo, encarcerando sua luz em um pequeno vidro de compota, de modo a iluminar-se e glorificar-se: esse alguém é Paulo. Paulo, que a renomeia Maria da sua Glória. E assim, provavelmente a despeito tanto deste Paulo quanto daquele Alencar, a inverossimilhança da transformação tão brusca – de Lúcia cortesã para Maria da Glória e virgem – mostra-se-nos verdade de outro tipo e de outro ângulo: sintoma. Sintoma de uma necessidade premente: *eles* precisavam apagar – mas aos poucos! – a luz *dela*. Precisavam tomá-la por fraca, e qualquer gesto ajudaria a desenhar essa fraqueza.

Uma ocasião, sentada no sofá, a gola do seu roupão azul abre-se involuntariamente e deixa ver “o contorno nascente de um seio branco e puro, que o meu olhar ávido devorou com ardente voluptuosidade”. Ao acompanhar a direção daquele olhar, Lúcia “enrubesce como uma menina” – nada poderia deixá-lo mais encantado.

*Tal é a força mística do pudor, que o homem o mais ousado, desde que tem no coração o instinto da delicadeza, não se anima a amarrotar bruscamente esse véu sutil que resguarda a fraqueza da mulher.<sup>27</sup>*

Nada poderia deixá-lo mais *assegurado* – de seu poder de resguardar a *fraqueza da mulher*. Poder que se garante tanto melhor quanto mais se ponha a mulher *entre duas palavras*, isto é, entre dois vínculos obrigatórios e mutuamente excludentes (o que psicanalistas chamam de *duplo vínculo*, ou *duplo nó*). Lúcia é tanto luz quanto serve das trevas de Lúcifer; sua beleza física tanto mais exaltada quanto seu caráter vilipendiado. Não é uma senhora, isto é, não pode apresentar qualquer dignidade, já que se trata de uma *mulher bonita*, isto é, que a todos pode impressionar, sem dono e sem precisão daquele que a fraqueza lhe resguarde.

*Quando a mulher se desnuda para o prazer, os olhos do amante a vestem de um fluido que cega; quando a mulher se desnuda para a arte, a inspiração a transporta a mundos ideais, onde a matéria se depura ao hálito de Deus; quando porém a mulher se desnuda para cevar, mesmo com a vista, a concupiscência de muitos, há nisto uma profanação da beleza e da criatura humana, que não tem nome. 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.<sup>28</sup>*

Nesse passo do romance, o narrador toma uma distância maior e fala da mulher em geral, mas termina por qualificar o gesto de Lúcia como o de uma *jumenta ciosa*. A indignação moral (ista) é flagrante e o trecho pode se entender bonito – dentro de certo ponto de vista romântico –, ao admitir a nudez para o amor e para a arte, repudiando-a veementemente quando se oferece a muitos (o repúdio antecipa as milhares de *pin-ups* que passaram a se oferecer nas bancas de jornais, nos *outdoors* e nas videolocadoras do século xx).

Todavia, o narrador-personagem não lembra ao leitor que fazia parte do público de *cavalos ociosos* daquela noite, promovendo e aplaudindo exatamente o espetáculo da sua Lúcia. “Paulo, o herói do romance de Alencar, parece inteiramente isento de qualquer culpa, não respondendo pelos pecados de que participa. O duplo padrão de moralidade talvez nunca tenha sido tão nítido; o que, para a mulher, constitui um pecado inominável, para o homem seria uma experiência aceita e valorizada”.<sup>29</sup>

O duplo padrão de moralidade se realiza, de maneira inusitada, na construção de uma mocinha ao mesmo tempo duas: Lúcia e Maria, ou seja, as duas imagens femininas da época: a cortesã (sempre morena), e a virgem pura (quase sempre loura). Entretanto, a cisão entre elas não é psicológica, mas física: Maria é a alma, o conjunto de sentimentos; Lúcia é o corpo, um agregado de reações sensuais. Semelhante cisão se reduplica entre Lúcia e a irmã que ela protege, como se fosse sua própria reserva moral em outro corpo: enquanto Lúcia é morena, a jovem irmã ostenta, em brevíssima passagem, cachos de ouro em seus cabelos...

O tema pressupõe a contradição fundamental para a vida afetiva dos românticos. A mulher digna de amor era apenas aquela que não poderia nem deveria ser amada. As outras poderiam ser objetos de profundo desejo – mas, igualmente, seriam objetos de profundo desprezo. Para responder à contradição, Alencar a expõe sem resolvê-la, numa equação em que faz falta exatamente um termo: a responsabilidade do narrador.

Em crônica de março de 1968, Nelson Rodrigues explora essa contradição através de reflexão simultaneamente humorística e melancólica, reflexão essa que vai um pouco além do moralismo estreito que possa aparentar, uma vez que há responsabilidade no olhar de que se fala.

*Aí está o biquini, que é a forma mais desesperada da nudez. Como é triste o nu que ninguém pediu, que ninguém quer ver, que não espanta ninguém. O biquini vai comprar grapete e o crioulo da carrocinha tem o maior tédio visual pela plástica nada misteriosa. E aí começa a expiação da nudez sem amor: – a inconsolável solidão da mulher.<sup>30</sup>*

Não à toa Lúcia, quando possuída por sua metade mutilada chamada Maria, pede, com brandura, que Paulo passe a chamá-la apenas por este nome e nunca mais por aquele outro; não à toa ele lhe obedece, na sua presença, mas continua a chamá-la *Lúcia* para o leitor – afinal, ele se entende isento de qualquer culpa –, como justifica entre parênteses: “(quero chamá-la assim ainda, porque foi esse o primeiro nome que amei, e que ainda amo)”.<sup>31</sup>

Porque este foi o nome que lhe atribuiu, demiurgo; o outro é o nome que seu pai lhe dera, embora Maria queira *querê-lo* como se poderia querer a um pai. Porque Paulo quer, na verdade, os dois nomes, assim como quer as duas – *desde que sempre e para sempre mutiladas*. Só assim ele pode permanecer inteiro, devidamente glorificado.

A solução, entretanto, é insustentável. A paz platônica dos penúltimos capítulos, quando Paulo, Maria e sua irmãzinha convivem como casta família

burguesa, não se pode agüentar. Alguém tem de ser castigado, pelo caráter forte e corajoso da mulher nos primeiros capítulos, e naturalmente este não será Paulo – que observa, impotente, plácido, a sua amada, que não pode mais ser amante, apagar-se como um toco de vela em sofrimento: Maria da Glória, que perdera a luz, aborta o filho que esperava de Paulo, para, em seguida, morrer ela mesma.

Se Cécile, em *Les liaisons dangereuses*, também abortara, confirmando simbolicamente a esterilidade do jogo patológico dos libertinos, em *Lucíola* o que se tem é um aborto seguido da morte da personagem, carregando o cadáver do filho no seu ventre. É o filho, o fruto do amor mais puro que poderia ter tido, que literalmente a condena à morte – um cadáver que contém e é contido pelo outro.

Morre Maria, a personagem, não sem antes proclamar a beleza da morte, ou seja, a beleza da ausência do corpo, que precisa ser negado, negado em termos absolutos, para ficarmos apenas com a alma, vale dizer, para ficarmos embebidos apenas nas palavras e nos nomes – bêbados platônicos, metafísicos e irresponsáveis.

*Se soubesses que gozo supremo é para mim beijar-te neste momento! Agora que o corpo já está morto e a carne álgida, não sente nem a dor nem o prazer, é a minha alma só que te beija, que se une à tua e se desprende parcela por parcela para se embeber em teu seio. [...] – Beija-me também, Paulo. Beija-me como beijarás um dia tua noiva! Oh! agora posso te confessar sem receio. Nesta hora não se mente. Eu te amei desde o momento em que te vi! Eu te amei por séculos nestes poucos dias que passamos juntos na terra. Agora que a minha vida se conta por instantes, amo-te em cada momento por uma existência inteira. Amo-te ao mesmo tempo com todas as afeições que se pode ter neste mundo. Vou te amar enfim por toda a eternidade.<sup>32</sup>*

Paulo, sem dúvida, mostra-se emocionado com tanta “doçura”, mas o leitor do século que consagrou a psicanálise não pode deixar de perceber o que Alencar criou sem entender: uma perversa vingança de Paulo, em seu próprio nome e em nome de todos os homens, personagens ou não, que Lúcia humilhara na primeira parte do romance.

Escrito em 1862, *Lucíola* foi editado por conta do autor e “com o maior sigilo”, na sua própria expressão. As críticas mais contundentes surgiram um pouco mais tarde, pela pena de Joaquim Nabuco, travando com José de Alencar uma das numerosas polêmicas que notabilizaram a imprensa do século XIX. Esta polêmica, em particular, se enquadra na reação anti-romântica

da década de 70. Os vanguardistas de então encaravam Alencar como o protótipo do Romantismo; investiam contra ele no propósito de destruir a fórmula literária que declaravam esgotada. Verdade que Alencar sempre reagia à altura, respondendo às críticas no mesmo jornal em que Joaquim Nabuco escrevia.

*Até hoje o incansável praguento não achou, nas obras por ele examinadas, cousa que não fosse péssima; e, confessando que são alguns desses livros dos mais lidos no país, "reduz o público brasileiro a um acervo de ignorantes, a quem ele digna-se tirar as cataratas. [...] Este escritor adotou um sistema de crítica muito cômodo, e que presta-se bem ao seu fim. Abre o livro albeio, tira dos melhores trechos frases soltas, inverte-as a seu jeito, cose-as com umas idéias esdrúxulas de sua fábrica e... exhibe-as como exemplos da obra. Ora, qualquer livro assim nabuquizado, em outros termos, passado pelo pensamento e estilo do crítico, por força que há de ficar desconexo e ridículo. A melhor página de literatura, antiga ou moderna, lida por um maligno, que a for entrechecendo de gaiatices e disparates; que no meio da frase abra um parêntese para fazer uma careta, dar um espirro, ou soltar um arrote, necessariamente se tornará insuportável.<sup>33</sup>*

É certo que as críticas de Joaquim Nabuco destilavam um moralismo exacerbado; ele defendia, por exemplo, total intolerância com as *cocottes*, pelo escândalo de uma profissão em concorrência e afronta tão graves à instituição do casamento. Não admitia, sequer, que uma dessas mulheres pudesse se *regenerar* pelo casamento:

*a sociedade mantida pelo casamento tem os seus 'preconceitos', que outros chamam – seus princípios; esses princípios não são mais do que o instinto de conservação da família. Se a sociedade esquecesse a origem de uma dessas mulheres, anistiaría todas as outras, que viriam continuar no casamento a sua profissão, além de que muitas raparigas haviam de querer, antes de pertencer a um homem só, ter a experiência da vida livre.<sup>34</sup>*

Mas, a despeito, Nabuco percebe que o mesmo moralismo não escapa ao romance de seu adversário, quer pelas suas contradições



transparentes, quer pelas soluções dadas à trama. A contradição mais flagrante se revela na escolha do narrador: “O que parece mais notável é a forma do romance. Como essa narração é feita por Paulo! Como pôde ele profanar a memória da mulher que amou, pintando-a como uma bacante ‘a retrair os rins’?”

Alencar poderia responder – não o fez – que somente assim o leitor acompanharia todas as nuances do estado de espírito de seus personagens, particularmente Paulo, que se torturava vendo numa mesma mulher tanto a moça pura, que adorava, quanto a *bacante*, que devia desprezar. Mas a resposta seria forçada. O romance omite qualquer responsabilidade de Paulo no destino de Lúcia, primeiro como um de seus *clientes*, segundo como agente de um lento e meloso... *assassinato cultural*.<sup>35</sup> A omissão é completa porque, nas últimas páginas, Paulo se refere a todo o período como a *melhor porção de minha vida*, como *aqueles dias de ventura*.

*Terminei ontem este manuscrito, que lhe envio ainda úmido de minhas lágrimas. Relendo-o, admirei como tivera a coragem de alguma vez, no correr desta história, deixar a minha pena rir e brincar, quando o meu coração estava ainda cheio da saudade, que sepultou-se nele para sempre. É porque, repassando na memória essa melhor porção de minha vida, albeio-me tanto do presente que revivo hora por hora aqueles dias de ventura, como de primeiro os vivo, ignorando o futuro, e entregue todo às emoções que sentia outrora.*<sup>36</sup>

Assim como as contradições contidas na escolha do narrador, a solução da trama terminaria por revelar o mesmo ponto de vista, moralista, conservador, de que a história parecia querer ter escapado no seu princípio: “A prova de que os escritores mesmos não o fazem, está nisto: o romancista regenera a mulher pelo amor; o poeta faz-lhe uma nova virgindade, mas nenhum anima-se a introduzi-la na sociedade. Foi assim que o Sr. J. de Alencar não deu ao problema uma solução nova: em seu livro, a mulher arrependida morre; é sempre o mesmo desenlace, tão violenta é a situação.”<sup>37</sup> Alencar tenta defender-se invocando a comparação com Dumas, de modo a colocar a si mesmo como moralmente melhor, mas atrapalha-se e confirma o preconceito que o animara – e a Paulo.

*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. Lúciola 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 a 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, Emília e Aurélia.<sup>38</sup>*

Lúcia, sua bela e afirmativa personagem, não passava de uma exceção, uma idiossincrasia moral: mera aberração do viver comum. O leitor, empolgado com a primeira parte do romance, frustrado na segunda parte, por mais objetivo, *magister*, que se queira, não consegue deixar de se entristecer (ou se indignar) com as palavras do autor.

Para melhor comover Paulo e aos leitores, a história de *Lúcia-da-Glória* não deixava saída à pobre moça, à medida que ela se prostitui, com 14 anos, sem saber o que fazia, movida pelo desespero de ver a família morrendo, doente e à míngua (drama que se agrava quando expulsa de casa pelo pai, cuja vida salvara pelo próprio *sacrifício*). Alencar, porém, como se não tivesse *lido seu próprio livro*, fala em erro e na impossibilidade de qualquer *regeneração* moral. Admite, somente, a regeneração espiritual através da morte – visitantes do Santo Ofício não teriam feito melhor –, para glorificar e santificar os que ficam: Paulo e os leitores.

Mas Paulo termina por representar papel “sempre mais triste que o da cortesã” – forçoso concordar com Joaquim Nabuco:

*Uma vez porque disseram-lhe que vivia à custa dessa mulher, ele quis obrigá-la a tomar um amante rico, para salvar as aparências; ela dirigiu-se a um velho, mas não se sentiu depois com bastante coragem para entregar-se a ele; pois, foi ainda o seu amante que quis forçá-la a esse ato que lhe repugnava. Como se chama quem representa um semelhante papel? em quem ele é mais degradante, no homem que ama ou no que não ama?<sup>39</sup>*

Todavia, apesar de concordar com o crítico, no seu juízo sobre o triste caráter de Paulo, não estarei concordando com seu julgamento final sobre o romance, quando manifesta pesar “pelo modo por que o escritor compreendeu a liberdade da arte, e pelas descrições plásticas de intimidades e de orgias pensadas friamente no gabinete. Essa parte do romance, ou antes esse romance, só deve ser lido nas casas de tolerância”.<sup>40</sup> O romance de José de Alencar não deve ser jogado fora por aquele ou por este tipo de censura, nem apenas *tolerado*, digamos, porque representaria bem um período da literatura brasileira, ou porque nos permitiria compreender a moral burguesa; o romance *vale* enquanto, simplesmente, nos *põe* questões.

A defesa de José de Alencar é, esta sim, fraca, em relação a seu próprio romance. De certo modo, o que não é incomum, a personagem – Lúcia, no caso – é *maior* do que o criador, embora tão-somente fruto, filha, de um discurso. O personagem Paulo também ganha um sentido e uma grandeza para além da consciência de seu autor, graças à explicitação de suas contradições morais e afetivas, que podem ser revistas tantas vezes quantas leituras se façam.

A beatificação de Maria da Glória e de Paulo exige três sacrifícios consecutivos, no altar da bucólica casa burguesa para onde se mudam: primeiro, Lúcia, enquanto *nome* e caráter (com ela, toda a beleza *física* e toda a sensualidade possível); segundo, o filho de ambos (com ele, toda possibilidade de aceitação do amor que tiveram, das condições que viveram e fizeram); terceiro, a própria Maria da Glória, já enquanto *corpo* e identidade final. O martírio se completa; o pecado parece pré-condição da santidade, se associado ao sofrimento e à punição irremissível. Por quê? Porque a narrativa talvez tenha efetuado uma espécie de exercício impotente e equivocado de imperativos morais.

### *A Vítima*

Na história da ética, os imperativos categórico e prático se sobressaem; são construções do filósofo Immanuel Kant que informaram toda a moralidade moderna. É pouco provável que Alencar tenha lido Kant no original alemão, à época, mas isto importa também pouco para validar o presente raciocínio. Importa, antes, que sua obra seja uma espécie de resposta às condições morais do seu tempo; nesse sentido, a relação com Kant pode se afigurar pertinente, para compreendermos, de acordo com o caminho desta argumentação, sua impotência e seu equívoco.

O *imperativo categórico*, como se sabe, exige de todos e de cada um agir de tal forma que a máxima de sua ação possa sempre se configurar como lei universal. Em nenhum caso, por exemplo, se poderia mentir, porque

cada mínimo gesto faz de cada ser humano um legislador. O *imperativo prático*, por sua vez, exige de todos e de cada um agir de tal forma que se tome o Outro sempre como fim e jamais como meio. Não se deveria, por exemplo, dizer “eu te amo” apenas e principalmente para se ouvir, de volta, “eu te amo”.

Kant chamava a atenção: “um mandamento que ordenasse a cada um tornar-se feliz seria uma loucura”; de fato, não faz sentido ordenar a alguém o que já se queira por si mesmo. Além disso, não pode ser um *mandamento* aquele que, se cumprido, possa impedir que tantos outros o cumpram ou realizem, uma vez que muitas das diversas definições de felicidade implicam a sujeição e a subordinação de outros seres humanos. *Ser rico*, por exemplo, só faz sentido por comparação relativa às posses de outras pessoas; *ser rico* quer dizer, sempre, *ser mais rico do que os outros*, para ter, inclusive, vários empregados a seu serviço, empregados estes que, logicamente, só poderão ser *não-ricos* (no mínimo).

Nesse sentido, “satisfazer ao mandamento categórico da moralidade está sempre em poder de cada um; satisfazer ao preceito empiricamente condicionado da felicidade só raramente é possível, e muito menos a todos, mesmo se só em relação a um único propósito.”<sup>41</sup> Por isso, caberia a cada um e a todos não procurar a felicidade, por absurdo, mas sim *merecer* ser feliz, isto é, *cumprir o seu dever*.

Paulo, o personagem e o narrador, age – e fala – para ser *feliz*, buscando usufruir tanto dos prazeres sensuais que Lúcia lhe possa fornecer, em troca da devida paga, quanto dos também prazeres, só que castos, bucólicos e piegas, com que Maria lhe possa contemplar – e de graça. Paulo é pródigo em arrependimentos e remorsos, remoendo-se e desculpando-se por várias cenas, a cada vez que humilha e não compreende aquela mulher – para humilhá-la e ofendê-la, adiante. Seu “mérito”, se podemos chamar assim esse caráter que sempre recua, é quase que exclusivamente verbal, feito de desculpas, ou seja, de palavras, tão-somente.

Paulo, enquanto se desculpa e *porque* sempre se desculpa, não põe em questão sua moralidade, vale dizer, seus princípios reguladores, deixando-se regular por mistura contraditória que lhe vem de fora, dos outros, combinando difusa religiosidade com orgulho ferido de macho. Pretendendo realizar seus desejos, informados por tal coquetel moral, termina até mesmo por se sentir *feliz*, em paz consigo mesmo – à custa dos sacrifícios anteriores, realizados no corpo e na alma de Lúcia-da-Glória. É preciso, portanto, para atingir essa felicidade de renúncia, para a qual *ela* é que terá renunciado a tudo e, principalmente, à vida, o exercício do “imperativo” que manda, a cada homem, tomar como seus os prazeres, as coisas e as mulheres, ao mesmo tempo em que tema a Deus e santifique sua infância e sua própria mamãe.

Ora, este imperativo é equivocado, por impossível de se realizar enquanto imperativo e mandamento coletivo – a máxima que lhe subjaz não se pode pôr como lei universal; seu exercício, por sua vez e em consequência, revela-se impotente, nos sentidos literal (no que se tornou Paulo, depois de glorificado pelo *assassinato* cometido?) e metafórico (punindo, ao fim e ao cabo, toda *potência* de personagens, narradores e leitores; nada muda, mas nos comovemos e nos quedamos, iluminados pela fogueira moral que, paradoxalmente, apagou a vaga luz de Lucíola).

A simpatia deste artigo pela personagem de Lúcia, todavia, não deve induzir o leitor à crença, aliás bastante romântica, de que o mau (e feio) caráter se encontre do lado do homem, tanto faz se narrador ou autor, enquanto que o bom (e belo) caráter se encontraria do lado da mulher, tanto faz se personagem ou leitora.

Nossa cultura ainda é, em aspectos cruciais, a mesma cultura burguesa e romântica que ajudou a construir Choderlos de Laclos e José de Alencar como escritores, para que eles, por sua vez, pudessem construir o Visconde de Valmont e Paulo como personagens – que, por sua vez, estão sempre “construindo” (enquanto os lemos) a Presidenta de Tourvel e Lúcia-da-Glória como suas vítimas. Se o libertino se encontra na sombra do herói, quem se encontraria na sombra da vítima? Uma pista importante é Mme de Merteuil que nos oferece, ao controlar Valmont para que ele pense que controla o jogo de sedução. Outra pista eu posso buscar nas histórias em quadrinhos do século xx, em particular com as imagens, desenhadas por Alex Raymond, de Dale Arden e Flash Gordon.

No primeiro quadrinho, a decidida mas ingênuo mocinha está sendo arrastada para o fundo de um lago por mãos meio humanas meio *animais*, cinco dedos ligados por membranas *horríveis*. A posição não poderia ser mais erótica e perversa, sugerindo *funda* penetração por trás e por um *animal* consciente; aponta para horror e prazer

simultâneos, se suas mãos se alongam para o alto sem crispção ou tensão. A narração, no retângulo superior, indica o movimento de sair da água e, simultaneamente, ser arrastada de volta para o fundo. O grito esticado, no seu *balão*, associado às mãos alongadas para o alto, não sugere somente susto – sugere gozo. Na pedra, o namorado-herói estica os braços (desproporcionalmente longos, mas não esticados, nem tensos) para “salvá-la”, sem, no entanto, consegui-lo – ou querê-lo.



Na segunda imagem, Dale desaparecerá num redemoinho escuro, naquele meio líquido e alienígena. Sem hesitação, “ao ver sua amada desaparecer, Flash mergulha”, com estilo e elegância, como num campeonato acrobático, de modo a proceder, calmamente, ao salvamento inevitável, a ser confirmado pelo final da história.



Assim uma mesma *história* pode produzir um sacrifício e um salvamento, pode produzir no mesmo foco a violência e a ternura, dominando *para* libertar, violentando *para* amar. O leitor se excita com o seqüestro submarino, ao mesmo tempo que se glorifica com o salvamento do herói, permitindo-se catarse agradavelmente equívoca. A leitora, por sua vez, aprendeu a se excitar *também* com o seqüestro submarino, ao mesmo tempo que se glorifica *também* com o seu salvamento, normalmente no último minuto, pelo herói, a quem se entrega de bom grado. A psicologia da vítima – e da vitimação – estaria quase toda contida nas imagens de Flash Gordon e Dale Arden.

O gozo de Dale, flagrante na sua expressão corporal de horror-prazer (conforme, é claro, o desenhista, masculino, a traçou), equivale ao gozo de m<sup>me</sup> de Tourvel – nas *liaisons dangereuses*, apenas ela pode gozar e o faz, no auge da sua paixão por Valmont.<sup>42</sup> O gozo de m<sup>me</sup> de Tourvel, à beira de adoecer de desgosto e paixão para então morrer, equivale, por sua vez, ao gozo da nossa Maria da Glória, sentido e expresso exatamente no leito de morte: “Se soubesses que gozo supremo é para mim beijar-te neste momento! Agora que o corpo já está morto e a carne álgida...”

A vítima deseja-se, confortavelmente, vítima - no limite, morta. O que nos remete à discussão presente, aparentemente tão pouco literária, do “assédio sexual”. A criminalização do assédio volta a opor, com algum disfarce, o mau caráter do lado do homem, deixando o bom e belo (por isso mesmo, frágil) caráter, do lado da mulher.

Para ficarmos no Brasil (o assunto é ainda mais propenso à histeria em lugares como os Estados Unidos): a deputada Martha Suplicy (PT-SP) apresentou projeto de lei pela criminalização do assédio sexual. Debatendo com a deputada, o advogado Samuel McDowell considerou a lei anti-assédio como “produto do desejo de entregar aos aparelhos de Estado competência cada vez mais repressiva no terreno das relações individuais”.<sup>43</sup> Lembrou que constrangimento ilegal e ameaça (o típico *ou dá ou desce*, isto é, ou se entrega ou é demitida e/ou não consegue o emprego) são duas formas de

abuso de poder já previstas por lei. O assédio, fora desses recursos ilegais, não pode ser considerado delito, fazendo parte dos conflitos inerentes às relações pessoais.

A psicanalista Maria Rita Kehl também discorda da deputada, argumentando que o vitimismo tem algumas vantagens secundárias *das quais as mulheres precisam abrir mão*, se desejam manter alguma coerência entre as pretensões libertárias e a prática cotidiana. No Ocidente moderno, a valorização da mulher, “falocraticamente falando”, depende de deixá-la, e ela mesma aceitar-se, numa posição inacessível. “Toda vez que uma mulher se torna sexualmente acessível ela se degrada – como a vítima abobalhada dos libertinos, como a pecadora perigosa dos cristãos, como a cortesã que é a ‘outra’, o avesso da musa dos românticos”<sup>44</sup>, ou seja, como a Lúcia, de Alencar.

Nos discursos feministas que condenam o assédio, as mulheres referem-se à humilhação diante da insistência masculina. Ora, sem dúvida o assédio sexual pode chatear, cansar e até intimidar; mas por que haveria de humilhar a mulher? Kehl responde em termos psicanalíticos: a humilhação sofrida pelas mulheres não proviria dos eventuais maus modos dos assediadores, “mas da perda narcísica conseqüente da dessacralização do corpo feminino”,<sup>45</sup> num típico processo de deslocamento metafórico, em que uma idéia consciente substitui a expressão de outra, recalcada. A questão que Maria Rita Kehl coloca para as mulheres – para m<sup>me</sup> de Tourvel, para Lúcia-da-Glória, para Martha Suplicy, para as suas e para as minhas eventuais leitoras – é diferente: “vamos nos tornar mais capazes de nos defender, sustentando nosso desejo e também nosso direito à recusa, ou vamos chamar a polícia e persistir na posição de vítimas dos homens?”

### Conclusão

Paulo e Valmont, bem como eu e os meus eventuais leitores, também precisamos nos deter nesta questão. Paulo e Valmont, entretanto, ao contrário de nós outros, não são propriamente exemplos legisladores, no dizer kantiano, porque não são sequer pessoas, mas apenas *personas* – máscaras feitas de idéias e palavras, detrás das quais há apenas outras palavras.

Personagens representam não só *espelhos* de ser, nos quais se possam mirar os entes para melhor *refletir* (de acordo com o sentido que o humanismo nos deu para *mímese*), mas, ainda, representam a possibilidade de ser um Outro. Personagens são construções racionais e ficcionais, se a ficção e a razão de forma alguma se excluem. Nesse sentido, Paulo e Valmont me interessam e ganham grandeza, na medida em que põem e provocam questões importantes.

No sentido kantiano, a lei moral não é constitutiva, quer dizer, não está *dada*; trata-se, exatamente, de uma *ficção necessária* que o homem se auto-imporia tal *como se* estivesse inscrita na ordem de todas as coisas humanas. A imaginação, em vez de servir, subalterna, como adorno ou ornamento, ao entendimento, com ele jogaria em pé de igualdade – o que nos permitiria admitir, por conseqüência, a necessidade ética da literatura.

Estamos próximos ao coração do problema ético fundamental. O imperativo categórico, quando exige agir de tal sorte que a máxima da própria vontade possa ao mesmo tempo valer como princípio de uma legislação universal, de fato postula este *mínimo* de moralidade: o respeito à verdade subjetiva no mínimo pela própria pessoa. Respeitar a verdade subjetiva implica, entretanto, conhecê-la e conhecer-se, o que, já se sabia desde bem antes da psicanálise, só se pode pôr num lugar de horizonte regulador – no mesmo lugar em que se encontra o princípio da universalidade. O próprio Kant declarava, em função da dificuldade inerente ao *conhecer-se*, que talvez nunca tenha existido ação moral pura, o que não justificaria, de modo algum, abandonar o princípio: “abandonar o princípio da universalidade, por mais difícil que ele seja, é abrir a porta ao contrário da moralidade, com a dura lei da natureza que, na falta de uma lei moral, certamente funciona” – e sem falhas.<sup>46</sup>

As obras que se declaram ficcionais, e que como tal são lidas, quando não vivem apenas da pretensão de documentar o cotidiano ou de nos fazer esquecer-lo, caminham em linha análoga à do horizonte kantiano. Fazem perguntas sobre aquelas questões mais obviamente irrespondíveis, tais como: o mundo, ou o universo, ou a paixão, têm um começo, poderão ter um fim, ou são, como Deus, de eternidade a eternidade? Mesmo quando simulam respostas precárias, *sombras* matando homens e mulheres, *sombras* se esgueirando e apagando luzes humanas, deixam no ar e nas suas páginas a energia e o caráter de seus começos, bem como a urgência de sempre recomeçar.

A principal angústia de Paulo residia no fato de não ter sido o primeiro, a tal ponto que precisou *reconstruir* Maria à sua glória; a tal ponto que precisou, seis anos após ela o ter deixado, *reescrever* Maria para a sua glória. A principal angústia de Valmont residia na necessidade de conquistar a cada vez *menos uma*, de a cada vez repetir um começo de tal modo que o fim, a finitude, fosse sempre (re) negado. Valmont, todavia, quase um século antes de Paulo, beneficiava-se da ironia de seu escritor, que lhe permitiu, ainda que por um breve momento, reconhecer-se apaixonado (permitindo-nos, seus leitores, tocar, de relance, entre parênteses, na dimensão trágica da vontade, do desejo, enfim, do amor humano).

Apesar do medo do ridículo, o visconde pôde olhar de perto nos olhos de uma mulher sem encontrar nem uma antagonista, nem uma vítima, mas a si mesmo, conforme a paradoxal fórmula de Rimbaud: “*je est un autre*”...



O leitor, por sua vez, relê o que José de Alencar e Choderlos de Laclos fizeram narrar por Paulo e pelas cartas de Valmont, relendo as suas questões presentes àquela luz já antiga, mas, igualmente, presente. O leitor revê a imagem que abriu este artigo e repensa os lugares do mal e do bem, algures, sem necessariamente, e apenas, trocar os sinais de [+] e de [-] de lugar. O leitor, moralmente angustiado, e, talvez, esteticamente angustiado, assim recomeça.



### Notas

- <sup>1</sup> "Adaptada ao uso do demi-monde fluminense", como diria, venenoso, Joaquim Nabuco; apud Afrânio Coutinho [apres.]. A polêmica Alencar-Nabuco. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978; p.135.
- <sup>2</sup> Raymond Trousson. "Romance e libertinagem no século XVIII na França". In Libertinos libertários; São Paulo: Companhia das Letras, 1996; p.165-7.
- <sup>3</sup> Raymond Trousson. "Romance e libertinagem no século XVIII na França"; p.170.
- <sup>4</sup> Raymond Trousson. "Romance e libertinagem no século XVIII na França"; p.173.
- <sup>5</sup> Raquel de Almeida Prado. "Ética e libertinagem nas ligações perigosas". In Libertinos libertários, p.258.
- <sup>6</sup> Raquel de Almeida Prado. "Ética e libertinagem nas ligações perigosas", p.264.
- <sup>7</sup> Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos. Les liaisons dangereuses. Préface d'André Malraux. Paris: Gallimard, 1991; p.404-5.
- <sup>8</sup> Choderlos de Laclos. As relações perigosas. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.
- <sup>9</sup> Choderlos de Laclos.. Les liaisons dangereuses; p.29-0.
- <sup>10</sup> Choderlos de Laclos.. Les liaisons dangereuses; p.25.
- <sup>11</sup> Choderlos de Laclos.. Les liaisons dangereuses; p.494/464.
- <sup>12</sup> Para a qual contei com a revisão amiga de Dau Bastos e de Maria Helena Rouanet.
- <sup>13</sup> Choderlos de Laclos.. Les liaisons dangereuses; p.493.
- <sup>14</sup> Choderlos de Laclos.. Les liaisons dangereuses; p.41.
- <sup>15</sup> Maria Rita Kehl. "Cinco propostas sobre a filosofia libertina e uma sobre o assédio sexual". In Libertinos libertários; p.330.
- <sup>16</sup> Maria Rita Kehl. "Cinco propostas sobre a filosofia libertina e uma sobre o assédio sexual"; p.335.
- <sup>17</sup> Andre Malraux; prefácio a Choderlos de Laclos.. Les liaisons dangereuses; p.11-2.
- <sup>18</sup> Raquel de Almeida Prado. Perversão da retórica, retórica da perversão: moralidade e forma literária em As ligações perigosas, de Choderlos de Laclos. Rio de Janeiro: editora 34, 1997; p.98-9.
- <sup>19</sup> José de Alencar. Lucíola. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. p.38.
- <sup>20</sup> José de Alencar. Lucíola; p.26.
- <sup>21</sup> José de Alencar. Lucíola; p.43.
- <sup>22</sup> José de Alencar. Lucíola; p.60.
- <sup>23</sup> José de Alencar. Lucíola; p.181.
- <sup>24</sup> Dante Moreira Leite. O amor romântico e outros temas. São Paulo: editora Nacional / editora da Universidade de São Paulo: 1979; p.56.

- <sup>25</sup> José de Alencar. Lucíola; p.189.
- <sup>26</sup> José de Alencar. Lucíola; p.21.
- <sup>27</sup> José de Alencar. Lucíola; p.33.
- <sup>28</sup> José de Alencar. Lucíola;p.69.
- <sup>29</sup> Dante Moreira Leite. O amor romântico e outros temas; p.58.
- <sup>30</sup> Nelson Rodrigues. A cabra vadia: novas confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1995; p.64.
- <sup>31</sup> José de Alencar. Lucíola; p.169.
- <sup>32</sup> José de Alencar. Lucíola; p.188.
- <sup>33</sup> Apud Afrânio Coutinho. A polêmica Alencar-Nabuco; p.166.
- <sup>34</sup> Apud Afrânio Coutinho. A polêmica Alencar-Nabuco; p.137.
- <sup>35</sup> A expressão é de Gláuber Rocha, a respeito do acidente que matou sua irmã, Anecy Rocha.
- <sup>36</sup> José de Alencar. Lucíola; p.189.
- <sup>37</sup> Apud Afrânio Coutinho. A polêmica Alencar-Nabuco; p.136-7.
- <sup>38</sup> Apud Afrânio Coutinho. A polêmica Alencar-Nabuco; p.150.
- <sup>39</sup> Apud Afrânio Coutinho. A polêmica Alencar-Nabuco; p.134.
- <sup>40</sup> Apud Afrânio Coutinho. A polêmica Alencar-Nabuco; p.138.
- <sup>41</sup> Immanuel Kant. Crítica da razão prática. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1986; p.49-0.
- <sup>42</sup> "Verdade que ela paga caro por isso (quem não paga?)", lembra Maria Rita Kehl. "Cinco propostas sobre a filosofia libertina e uma sobre o assédio sexual"; p.334.
- <sup>43</sup> Apud Maria Rita Kehl. "Cinco propostas sobre a filosofia libertina e uma sobre o assédio sexual"; p.343.
- <sup>44</sup> Maria Rita Kehl. "Cinco propostas sobre a filosofia libertina e uma sobre o assédio sexual"; p.340.
- <sup>45</sup> Maria Rita Kehl. "Cinco propostas sobre a filosofia libertina e uma sobre o assédio sexual"; p.342.
- <sup>46</sup> Angèle Kremer-Marietti. A ética. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1989; p.132.