

O MAU-CARÁTER ROMÂNTICO

Gustavo Bernardo

MATRAGA nº 9, outubro de 1997.

Certa vez, um sábio, vindo das terras frias, foi às terras quentes. Afetado pela temperatura, emagreceu muito e até a sua sombra encolheu. Quando o sol se escondia, à noite, a sombra se reanimava. O sábio estrangeiro dormia em frente à porta aberta da sacada. Despertou uma noite, iluminado por estranho brilho que vinha da sacada fronteira: no meio de flores que cintilavam como chamas, achava-se esbelta e graciosa jovem. Ao levantar-se, porém, de olhos arregalados, o brilho se desvanecera. Mas, graças a uma vela acesa atrás dele, percebeu que sua sombra podia entrar por aquela sacada adentro, e imaginou que ela lhe pudesse contar quem era aquela jovem. Na manhã seguinte, ao sair à rua inundada de sol, percebeu-se sem sombra; ela não voltara do passeio da noite anterior. Ficou agastado, mas resolveu não falar sobre o caso, no que fez bem; em oito dias, nova sombra lhe crescia dos pés quando andava ao sol — a raiz permanecera.

O sábio voltou às terras frias e escreveu muitos livros sobre a verdade, a bondade e a beleza. Passaram-se anos. Certo dia, bateram à porta. Ao abri-la, deparou-se com cavalheiro muito distinto, mas extremamente magro. Ao perguntar com quem tinha a honra de falar, espantou-se:

Não conhece sua velha sombra? Com certeza não imaginou que um dia eu voltasse. Pois as coisas me têm corrido muito bem, desde que o deixei. Progredi em todos os sentidos. A fortuna me sorriu. Se for preciso, posso comprar minha liberdade.

Junto com o espanto, o homem sentiu grande alegria pela felicidade e fortuna da sua Sombra, liberando-a de qualquer dívida, ao mesmo tempo em que prometia não dizer a ninguém que a Sombra era uma sombra, e não um homem. Aproveitou para perguntar quem era a jovem que brilhava na sacada fronteira, nas terras quentes. A Sombra, sorrindo, respondeu que era a Poesia, que não raro vivia como eremita nas grandes cidades. A Sombra, ali, aprendera tudo o que sabia, especialmente a conhecer sua natureza íntima, inata: o parentesco que ela mesma, Sombra, tinha com a poesia.

Depois de contar como se tornara homem, quis saber como estava seu antigo dono. Mas o sábio não passava nada bem. "Falava sobre o verdadeiro, o bom e o belo, mas para a maioria das pessoas suas palavras eram como rosas atiradas a uma vaca" — tanto, que os conhecidos diziam-lhe que ele já estaria parecendo uma sombra. A Sombra, então, resolveu levá-lo a uma estação de águas, pagando todas as despesas. Fazia uma única exigência: que o homem a

tratasse por "senhor". Com o tempo, na viagem, o sábio propôs que se tratassem por "tu", se cresceram juntos, desde a infância:

— Boa idéia — respondeu a Sombra, que era agora o verdadeiro amo. — O Sr. fala com sinceridade e boas intenções; por isso, serei também sincera e bem intencionada. Sendo um homem culto, o Sr. deve saber como a natureza é esquisita. Certas pessoas não suportam o contacto do papel cinzento, logo se sentem mal; outros sentem calafrios por todo o corpo quando se risca uma vidraça com um prego. Pois eu tenho essa mesma sensação desagradável quando o ouço tratar-me por tu; sinto-me humilhado, rebaixado à minha condição primitiva. O Sr. vê que é um sentimento íntimo, sem ser propriamente orgulho. Não posso deixá-lo tratar-me por tu; mas, de boa vontade, direi, tratarei o Sr. por tu. Já é meio caminho andado!

O sábio se indignou, mas teve de suportar. Na estação de águas, encontraram uma linda princesa. A Sombra dela se aproximou, contando-lhe que tinha a mais extraordinária das sombras: vestira-a como um homem e até lhe arrumara sombra própria, o que não ficara nada barato. A princesa, impressionada com aquele cavalheiro, logo o imaginou como príncipe consorte. Mas, responsável, resolveu testá-lo com perguntas muito difíceis. A Sombra desdenhou das perguntas, entretanto, considerando-as tão fáceis que até a sua sombra, ali adiante, poderia responder — o que de fato aconteceu. A princesa, então, propôs casamento à Sombra que, contente, fez outra proposta a seu antigo amo: que morasse com eles no palácio, recebendo cem mil táleres por ano, deixando que todos o chamassem "sombra". Uma vez por ano, quando a Sombra assomasse ao balcão, ao sol, deveria ficar deitado a seus pés, como convém a uma sombra.

O sábio novamente se indignou, e não suportou mais. Resolveu contar tudo à princesa e ao país inteiro. A Sombra, incontinenti, autorizada pela princesa, mandou prendê-lo e executá-lo — o que foi feito, exatamente durante as bodas da princesa com a Sombra.

[] [] []

Esta história de Andersen (1981, 357-370), de que fiz resumo bastante rápido, nos apresenta o personagem-narrador do livro de José de Alencar, *Lucíola* e, por extensão, o caráter romântico. A discussão que quero ter com este personagem, Paulo, é uma discussão ética, para tentar compreender o seu caráter, vale dizer, o *nosso* caráter burguês — para tentar compreender as sombras que dominam homens neste tempo (que é ainda o nosso tempo).

O sábio lê à luz de uma vela, à frente de estante de livros, tendo ao fundo, espalhada na parede, a sua enorme Sombra. Essa Sombra, exatamente porque conheceu a Poesia e dela percebeu-se parente íntima, pôde afastar-se, ganhar corpo, carne, ossos e, principalmente, roupas, de modo a agir como se homem fosse, até o ponto de ser chamada de *Sr.* e mandar prender e matar o homem que lhe dera o primeiro sentido. O parentesco da Poesia com a Sombra deriva justo das palavras, que o homem propõe mas por elas acaba posto e disposto. Desse modo, o que é belo, esbelto e brilhante, como aquela jovem na sacada da frente, sempre pode ser perigoso, digamos, desmedido, quando se espalha como uma sombra à luz

de uma vela, mudando de tamanho e de forma conforme se mude o homem, ou a chama, de lugar e de posição — quer física, quer social.

As Sombras, quando maiúsculas, recebem nomes — e os nomes nada mais são do que nomes, mas também nada menos do que nomes — seu poder é, feliz e infelizmente, enorme. O amor, por exemplo, não se descobriria por si, em si, se não falasse, se não dissesse: *eu te amo*. É o que Stendhal, na novela *La Chartreuse de Parme*, faz dizer ao conde furioso de ciúme, pensando no que ele julga existir entre a duquesa de Sanseverina e seu sobrinho Fabrício (em Unamuno, 1953, 366-7):

É necessário que me acalme; se emprego maneiras rudes, a duquesa é capaz, por simples pique de vaidade, de segui-lo para Belgirate, e ali, ou durante a viagem, o acaso pode trazer uma palavra que dê nome ao que sentem um pelo outro, e depois, num instante, todas as conseqüências.

E depois, num instante, todas as conseqüências, até porque: "Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient entendu parler d'amour", ou, "existem pessoas que nunca teriam estado apaixonadas, se não tivessem ouvido falar de amor", conforme se afirma nas máximas morais de La Rochefoucauld (em Luhmann, 1991, 21). Nesse sentido, *amor* passa menos por um sentimento, antes por um meio, por código de comunicação, com regras tais que determinam modelo de comportamento perfeitamente simulável — a tal ponto, que nele se possa até mesmo acreditar. Como se põe no conto *Uma por outra*, de Machado de Assis (1994, 26), em que o personagem ama um fantasma e vive por uma sombra:

O meu amor, como vistes, era puramente intelectual; não teve outra origem. Achou-me, é verdade, inclinado, a amar, mas não brotou nem cresceu de outra maneira. Tal era o estado de minha alma, — e por que não do meu tempo? — que assim mesmo me governou. Acabei amando um fantasma. Vivi por uma sombra. Um puro conceito — casada ou solteira, feia ou bonita, velha ou moça — quem quer que era que eu não conheceria na rua, se a visse, enchia-me de saudades.

Vivi por uma sombra, confessa o personagem — confessa a literatura. Do século XVII para o XIX, donzelas e homens sensíveis se faziam "vítimas" do romance, como reforça *Le rouge et le noir* (Stendhal, 1987, 41):

Em Paris, a posição de Julien em relação à S^{ra} De Rênal logo se teria simplificado; mas, em Paris, o amor é filho dos romances. O jovem preceptor e sua tímida patroa teriam encontrado em três ou quatro romances e até nas coplas do *Gymnase* o esclarecimento de sua posição. Os romances lhes teriam traçado o papel a desempenhar e mostrado o modelo a imitar; e, cedo ou tarde, Julien seria forçado a imitar esse modelo, por pura vaidade, mesmo sem prazer e talvez a contragosto.

Bem mais tarde, alguns amantes terão deixado de se orientar pelo romance, substituído, aos poucos, pelo psicoterapeuta. Assim como no século XX quem nunca fez terapia nem leu Freud

nem assim se pode dizer imune a alguma psicologização do discurso e do comportamento, mesmo quem não lia romances nos séculos XVII a XIX não se podia considerar completamente protegido contra a passionalização do sentimento, do discurso e do comportamento (Luhmann, 1991, 36/233). São as Sombras que põem roupas, ganham fortunas e, às vezes, mandam prender e matar homens.

Lucíola, de José de Alencar, é a história de uma redenção moral violentamente abortada — pelos próprios agentes redentores. Sua personagem principal, 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, põe o vestido com que estava na tarde em que se avistaram na rua. Paulo não se recorda imediatamente. 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 (Alencar, 1953, 38):

— 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!

A reação de Paulo é um galanteio, mais ou menos vazio como tantos os que fará. 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 (26):

— Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?...

A Sombra de Andersen se tornara homem principalmente no momento em que vestira roupas. Lúcia se torna *outra* — a cortesã, apresentada pelo eufemismo *uma mulher bonita* (as feias, ou pelo menos não-bonitas, que se orgulhem: elas é que são sérias) — quando a vestem de palavras. 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 (43):

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.

Não é difícil concordar com Paulo, quanto à irreversibilidade constitutiva do "livro da vida", em confronto com o que se lê e escreve; mas também não é muito difícil perceber que o personagem se *desculpa*, isto é, tira de si toda a culpa, vale dizer, a responsabilidade. 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 *álibi* para a sua comprometedora presença (60):

[..] porque há episódios daquela noite, que eu desejava bem poder deixar nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro.

A memória, narrativa, tem *refolhos* onde se guardam — se escondem, mesmo se esquecem — as lembranças. A memória, narrativa, equivale ao fundo de um tinteiro azul: tudo o que pode *não 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* (181):

Não sou eu criatura tua? Não renasci pela luz que derramaste em minha alma? Não és meu senhor, meu pai e meu criador?

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 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 imediatamente a alma da jovem (Leite, 1979, 56). O narrador inocenta a si mesmo, porque narra em causa própria. 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; tantas vezes ele hesita, desconfia de Lúcia e a magoa. Mas termina *glorificado*, santificado: por sua persistência, por sua *criatura*, pela própria história que conta (189):

Há seis anos que ela me deixou; mas eu recebi a sua alma, que me acompanhará eternamente.

Paulo recebeu a sua alma, como máximo prêmio do espírito — todavia, é 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 que deveria *destruir* a sua primeira criação, e logo com um *primeiro* olhar.

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 (21). E, se não se perde, alguém pode capturá-lo, encarcerando sua luz em um pequeno vidro, de modo a iluminar-se e glorificar-se: Paulo. Paulo, que a renomeia Maria da sua Glória. E assim, provavelmente a despeito tanto deste Paulo quanto daquele Alencar, a inverossimilhança dessa transformação tão brusca 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, sentados 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 (33):

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.

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*). Lúcia é tanto luz quanto serva 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 (69):

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.

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 é sem dúvida 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 jornaleiros, nos *outdoors* e nas videolocadoras do século XX). Entretanto, 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" (Leite, 1979, 58).

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, e a virgem pura. 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. 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 àquela contradição, Alencar a expôs sem resolvê-la, numa equação em que fazia 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 (1995, 64):

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.

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 (169):

(quero chamá-la assim ainda, porque foi esse o primeiro nome que amei, e que ainda amo)

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 assiste, impotente e placidamente, à 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.

Morre Maria, a personagem, em nome de Paulo, pelas palavras de Paulo, nos braços de Paulo — como bem mais tarde morrerá uma Maria, a brasileira, pedindo ajuda a um Pedro, pelas facadas de um Pedro, nos braços desse mesmo Pedro. Mas de que estou falando? De uma pequena notícia de canto de página, publicada no jornal *Folha de São Paulo* no dia 27 de agosto de 1986:

Numa favela da cidade-satélite do Gama, na periferia de Brasília, um homem, chamado Pedro, matou, com vinte e sete facadas, a sua mulher, de nome Maria. Preso em flagrante, sem resistir à prisão e sem documentos, o assassino não declinou o sobrenome. Justificou, em poucas palavras, o gesto extremado: a mulher teria falado, enquanto dormia, a seguinte frase: “Pedro, por que é que você deixa ele me abraçar assim?”

Morreu Maria (a personagem), não sem antes proclamar a beleza da morte, ou seja, a beleza da ausência do corpo, que precisa ser negado, absolutamente negado, para ficarmos apenas com a alma, vale dizer, para ficarmos embebedos apenas nas palavras e nos nomes, bêbados platônicos, metafísicos e irresponsáveis (188):

— 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.

Morreu Maria (a mulher), porque proclamou, no sonho, a necessidade: da traição, do calor, do abraço, da confissão, do desespero — sobretudo do desespero. As vinte e sete facadas que recebeu quantificam e objetivam, absurdamente, o absurdo. Morreu Maria, cujo nome é sombra da Mãe de Cristo (assim como Lúcia é sombra de Lúcifer e da mesma Mãe de Cristo, dedicada à Sua glória), assassinada por Pedro, na sombra da Igreja que o santo homônimo um dia fundara — e tudo isso aconteceu na periferia da capital do Brasil, digamos assim, no coração do país que pulsa e sangra, vermelho, *kitsch*, no corredor apertado de nossas casas suburbanas.

Morreu Maria, porque pronunciou, dormindo, uma frase, uma pergunta, que traía, paradoxalmente, uma possibilidade de ternura: “Pedro, por que é que você deixa ele me abraçar assim?”

“O movimento de escape à Lei, desde o momento em que é declarado, tende irresistivelmente a se legalizar”. O amor é, sem dúvida, um movimento de escape à Lei, se busca uma relação íntima entre duas pessoas que, simultaneamente, exclua as demais, excluindo, por extensão, a Lei do clã, qualquer que ele seja. Mas, no momento em que é declarado, tende a se conformar ao protocolo de um contrato, “quer se trate do contrato sado-masoquista, quer do contrato de casamento”. Dentre as possibilidades formais que legalizam o contrato sado-masoquista (às vezes, também contrato de casamento), se encontra a prostituição e suas variantes — por exemplo, a cortesã romântica do século XIX. Em seu extremo, nos casos de paixão amorosa em estado bruto, é “a morte que vem exercer a função de limite normalmente atribuída à castração, ou ainda a loucura, mais ou menos caracterizada” — por exemplo, a loucura regressiva e a morte, enlouquecida, de Lúcia / Maria da Glória (André, 1987, 263).

José de Alencar terá construído uma das personagens femininas mais fortes e afirmativas da literatura brasileira. Cortesã, mantém dignidade tal que simplesmente não admite que ninguém se sinta com direitos sobre ela, como explica o Cunha a Paulo (47):

A Lúcia não admite que ninguém adquira direitos sobre ela. Façam-lhe as propostas mais brilhantes: sua casa é sua e somente sua; ela o recebe, sempre como hóspede; como dono, nunca. Na ocasião em que o senhor a toma por amante, ela previne-o de que reserva-se plena liberdade de fazer o que quiser e de deixá-lo quando lhe aprover, sem explicações e sem pretextos, o que sucede invariavelmente antes de seis meses; está entendido que lhe concede o mesmo direito.

Pois é essa mesma mulher que se humilha tantas vezes diante do narrador (121):

— Foi uma loucura, e eu mereço toda a sua cólera. Mas para que me fazer penar assim, meu Deus! Que prazer lhe podia dar essa mulher?... Não me tinha a mim? Uma escrava humilde, pronta a lhe obedecer, e que em paga de tanta submissão só lhe pedia que a não expulsasse!

Admitindo-se sua criatura, põe-se de joelhos e completamente submissa. Paulo, sem dúvida, mostra-se encantado 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. Na verdade, o leitor do século XIX também reagiu a *Lucíola*: o público, com certo *frisson*; a crítica, com certo despeito. Escrito em 1862, foi editado por conta do autor e “com o maior sigilo”, na sua própria expressão. No lançamento, apenas o *Correio Mercantil* noticiava, com laconismo esmagador: “Saiu à luz um livro intitulado *Lucíola*”. Alencar reclamava ainda: “uma folha de caricaturas trouxe algumas linhas pondo ao romance tachas de francesia”. Mas, podia comemorar e, de certa maneira, se vingar: “Apesar do desdém da crítica de barrete, *Lucíola* conquistou seu público, e não somente fez caminho como ganhou popularidade. Em um ano esgotou-se a primeira edição de mil exemplares” (Alencar, 1990, 66-7).

As críticas mais contundentes surgiriam 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, também desfechada por Sílvio Romero e Franklin Távora. Os vanguardistas de então encaravam Alencar como o protótipo do Romantismo; naturalmente, 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 alheio, 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".

É certo que as críticas de Joaquim Nabuco destilam um moralismo exacerbado; defende total intolerância com as *cocottes*, pelo escândalo de uma profissão em concorrência e afronta tão graves à instituição do casamento. Não admite, sequer, que uma dessas mulheres possa 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" (em Coutinho, 1978, 137).

Mas, a despeito do seu próprio moralismo, 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. Alguma justificativa quem nos dá é Paulo, entretanto omitindo, sintomaticamente, a *tortura* sentimental e moral por que teria passado;

escamoteando, enfim, qualquer responsabilidade sua no destino de Lúcia, primeiro como um de seus *clientes*, segundo como agente de um lento e meloso... *assassinato cultural*.

A expressão "assassinato cultural" é de Gláuber Rocha, alguns anos atrás, a respeito do acidente que matou sua irmã. Pareceu-me pertinente, em relação à personagem Lúcia como a Anecy Rocha, Marilyn Monroe, Elis Regina... Enxergo Paulo como um assassino *por omissão* — sua 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* (189):

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, alheio-me tanto do presente que revivo hora por hora aqueles dias de ventura, como de primeiro os vivo, ignorando o futuro, e entregue todo às emoções que sentia outrora.

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." (em Coutinho, 1978, 136-7)

Alencar, ao tentar defender-se, 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. *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 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." (em Coutinho, 1978, 150)

Lúcia, sua bela e afirmativa personagem, não passava de uma exceção, uma idiossincrasia moral: mera aberração do viver comum. Embora, até para melhor comover Paulo, a história de *Lúcia-da-Glória* não lhe deixasse saída, à medida que se prostitui 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, 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?". (em Coutinho, 1978, 134)

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". (em Coutinho, 1978, 138) A censura, localizada, de Joaquim Nabuco, vinculando estreitamente moral e arte, não era absolutamente incomum, como, aliás, continua não sendo, apesar de mais de um século de carreira exitosa do romance na literatura brasileira. Em 1935, num manual extemporâneo de retórica, Augusto Magne, de resto filólogo respeitável, ainda condenava, de maneira contundente, qualquer tipo de romance: "A leitura habitual de romances, mesmo honestos, transporta para um mundo fictício, convencional, muitas vezes falso; enche de quimeras a imaginação, sobreexcita o sentimentalismo e a emotividade, faz perder o contacto com a vida real, para a qual dá fastio, e tira o hábito de leituras sérias e instrutivas. [...] Matéria comum dos romances de observação é uma paixão culpável ou costumes anormais; constituem, pois, um perigo sério para a virtude, mesmo quando sejam tratados com decência." (Souza, 1995, 92)

Bem mais próximo, em 1993, dois romances do escritor Dau Bastos são *condenados* por burocratas do Ministério da Educação, sob a alegação de pornográficos e desagregadores da família. Dau reage, em artigo, vinculando a censura institucional à impotência das instituições em cuidar dos problemas que seus livros abordam francamente, entendendo o maniqueísmo como o principal inimigo da experiência estética: "desde que não caia na gratuidade, o vocabulário prescinde de balizas, pois a busca subjacente da boa literatura se dá no sentido do supra-sensível, horizonte onde imaginamos que reside a dignidade, diante da qual aquilo que se reduz aos nossos sentidos tem sempre uma importância menor." (em *O Estado de São Paulo*, 01/05/1993)

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. Posso especular sobre hipotéticas deficiências técnicas, à

maneira de Nabuco, em particular na transformação da personagem feminina e nas omissões da narração do personagem masculino; tais deficiências, entretanto, deixam de sê-lo, à medida em que fazem, para nós, sentido, ou melhor: à medida em que *fazemos*, para tais aparentes deficiências, algum sentido.

A defesa de José de Alencar é, esta sim, fraca, em relação ao romance. De certos modos, o que talvez não seja incomum, a personagem — Lúcia, no caso — é *maior* do que o criador, embora tão-somente fruto de um discurso do outro — do homem que tem vários nomes (pai, Couto, Sá, Paulo — Alencar). Creio que posso dizer que o personagem Paulo também ganha um sentido e uma grandeza para além da consciência de seu autor, inclusive graças à explicitação de suas contradições morais e afetivas, que podem ser revistas tantas vezes quantas leituras se façam.

"O homem não é certamente assaz santo, mas *a humanidade* deve para ele ser santa na sua pessoa". (Kant, 1986, 103) A santidade kantiana é uma idéia reguladora, o que equivale a dizer que só se dá posta como idéia, colocada ao longe, mas nítida, no horizonte em movimento, justo para orientar as ações humanas. A santidade kantiana não permite esquecer disso: se a santidade existe como idéia, os santos não existem ainda. Esquecer disso implica correr o grave risco de algum *fanatismo moral*, em vez de uma disciplina sóbria e sábia para os costumes. A quase beatificação de Maria da Glória, e por extensão do seu criador, tutor e *narrador*, deriva exatamente do fanatismo moral capaz de tentar enterrar o passado e imolar uma mulher para se pacificar — tanto melhor se a mulher fora jovem, bonita e forte (sozinha, e digna).

A situação da personagem lembra a da cantora Elis Regina, conforme a bela carta que o cartunista Henfil lhe mandou — mas apenas depois que ela morreu (Henfil, 1984, 11-2):

Elis: Nenhuma pista sobre tua morte. Tipo crime perfeito. Precisa ver. Os *perplexos* seguem as pegadas de uma tal fama assassina que devora seus filhos. [...] Os *legistas* shibatam tuas vísceras à cata de comprimidos e tóxicos. Tu despistou todo mundo. Mas eu, eu encontrei a caixa-preta. E vou abrir: nós homens te matamos, mulher. Você dobrou tua voz e venceu. Dobrou teus negócios e venceu. Dobrou tua consciência política e venceu. Quis ser mulher livre e perdeu... Nós homens te exigimos alta, linda e gostosa. Nós homens te espancamos a murros e pontapés uma, duas, dez vezes. [...] Nós homens te forçamos a se humilhar diante do teu povo, cantando de joelhos o hino nacional. Aí, nós homens, sem perguntar, te enterramos no cemitério dos mortos-vivos do Caboco Mamadô. Nós homens te exibimos em churrascarias. Nós homens te vestimos de azul, vermelho, branco, roxo, amarelo, preto e cortamos teu cabelo curtim feito Joana d'Arc. E você só queria namorar nós homens. Mas nós homens não conseguimos namorar uma mulher livre. Perplexos, quarentões e médicos-legistas! Podem suspender as diligências. Tá na caixa-preta: fomos nós, homens. Assinado: *Henfil Street*.

O cemitério dos mortos-vivos do Caboco Mamadô, invenção do próprio Henfil, "enterrava" aqueles que a ditadura militar teria cooptado. Henfil enterrara Elis Regina, sem saber que ela fora vítima de chantagem, para cantar o hino nacional numa cerimônia militar. Por isso ele também se assina *Henfil Street*, em alusão a Doca Street, *playboy* que assassinara a sua amante (foi o advogado dele que inaugurou a tese da 'legítima defesa da honra').

Paulo não tem a mesma consciência, muito menos, a mesma dignidade. 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 (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. O martírio se completa; o pecado parece pré-condição da santidade, se associado ao sofrimento e à punição irremissível. Por quê? Porque, e esta é a minha hipótese aqui, a narrativa efetua um *exercício impotente do imperativo equivocado*.

Kant chama 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." 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*. (1986, 49-50)

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 *recura*, é quase que exclusivamente *verbal*, feito de desculpas, ou seja, de *palavras*, tão-somente.

Paulo antecipa, dramaticamente, o quadro moral que nos assusta, ao final do século XX: "Não se pede mais ao indivíduo que 'excelencie', pede-se que 'apareça', que se 'mantenha em cartaz'. Não se pede mais que pense em qual é a melhor escolha moral para ele e para o outro, pede-se que calcule qual a melhor tática para ser 'bem-sucedido'. [...] Os ídolos da publicidade não precisam ser 'excelentes' no que são ou fazem. O emblema do sucesso é a

permanência em cartaz e os objetos que exibem. A angústia do anonimato causa inveja do sucesso e avidez pela publicidade porque o sucesso é praticamente o único modelo de individualização deixado aos indivíduos. [...] De ninguém é exigido o exercício das virtudes públicas ou privadas; mas todos devem desejar ser heróis, de quadrinhos ou quadrilhas. Resultado: negocia-se tudo, desde que o posto de inquilino no galpão da fama esteja garantido." (Freire Costa, 1994, 46-7/124)

Paulo não "excelencia", tão-somente se preocupa em "aparecer" para os Sás e os Coutos, ainda que conscientemente os despreze. 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 mãe. Ora, este imperativo é equivocado, por impossível de se realizar enquanto imperativo e mandamento coletivo; 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).

Logo, a narrativa efetua um exercício impotente do imperativo equivocado — *quod erat demonstrandum*.

Todavia, por semelhante demonstração, terei promovido espécie de *juízo* moral de um *personagem*? É o mesmo Kant que parece me admoestar, a respeito: "Não se poderia prestar pior serviço à moralidade do que querer extraí-la de exemplos. Pois cada exemplo que me seja apresentado tem de ser primeiro julgado segundo os princípios da moralidade para se saber se é digno de servir de exemplo original, isto é, de modelo; mas de modo nenhum pode ele dar o supremo conceito dela. [...] A imitação não tem lugar algum em matéria moral, e os exemplos servem apenas para encorajar, isto é põem fora de dúvida a possibilidade daquilo que a lei ordena, tornam intuitivo aquilo que a regra prática exprime de maneira mais geral, mas nunca podem justificar que se ponha de lado o seu verdadeiro original, que reside na razão". (Kant, 1986^b, 43)

Na verdade, o juízo do particular, do tipo *isso é belo, aquilo é feio, isso é certo, aquilo é errado*, não tem lugar na filosofia moral kantiana. O juízo não se confunde com a razão prática, na medida em que a razão prática estabelece a lei e, pela vontade, profere comandos:

fala por meio de imperativos. (Arendt, 1993, 22) O princípio é o mesmo pelo qual não se deve procurar ser feliz, mas sim, *merecer* ser feliz. Primeiro, porque não se pode excluir os outros em nome de um, ou excluir (vale dizer, julgar) um em nome de outros; segundo, porque não se pode nem se deve determinar ou controlar todos os fatores empíricos e circunstanciais que garantiriam quer estado permanente de felicidade para um, quer julgamento justo e último para outrem.

Mas Paulo não é um exemplo, sequer uma pessoa; trata-se de uma *persona*, máscara feita de idéias e palavras, detrás da qual há apenas outras palavras (curioso lembrar: *personne*, em francês, como pronome, também pode significar, justamente: *ninguém*). O personagem representa não só um *espelho* de ser no qual se possam mirar os entes para melhor *refletir*, de acordo com o sentido que o humanismo nos deu para *mímese*, mas, ainda, a possibilidade de ser um Outro. Trata-se de construção racional e ficcional, se a ficção e a razão de forma alguma se excluem. Nesse sentido, Paulo me interessa e ganha grandeza, na medida em que põe e me provoca questões importantes.

Não é que Paulo tenha sido *grande*; o personagem Paulo é que se me dá grandeza, na medida em que abre uma janela para o questionamento de fundamentos pessoais e sociais. Na verdade, o imperativo categórico somente adquire sentido dentro de uma sociedade "que se abre ao questionamento de seus fundamentos, à reflexão daquilo sobre que está edificada". A validade da filosofia moral de Kant é simultaneamente subjetiva e objetiva, desse modo não se confundindo com qualquer estoicismo; a universalização da máxima só se concebe quando se torna ao menos presente, para todos, a possibilidade de tratar o outro como fim em si mesmo. (Rosenfield, 1988, 24) 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. Tal necessidade parece aumentar, hoje, na razão direta do desprestígio da suposição kantiana pela qual a *verdade*, quer do fenômeno quer da circulação das idéias reguladoras, teria seu território assegurado, ocupando posição de centralidade. Porque, "quando uma guerra real pode ser acompanhada como se fosse um videogame, quando certos governos procuram resolver seus problemas financeiros com a mudança repentina das 'leis' de mercado, as 'ficções' necessárias parecem perder seu qualificativo para que se tornem apenas fantasias manipuladas pelos que estão em condições de fazê-lo." (Costa Lima, 1993, 183)

A verdade é deslocada de seu território justamente pela produção e multiplicação *industrial*, seriada, de *verdades*, como se o cotidiano e as paixões individuais e políticas fizessem parte do mesmo videogame. Ora, esse é o 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 ao menos 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 possa encontrar 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 da universalidade, por mais difícil que ele seja.

O personagem Paulo se me dá grandeza, na medida em que abre alguma janela para o questionamento de fundamentos pessoais e sociais, vale dizer, morais. O personagem Paulo se me faz *necessário*, portanto, enquanto confirma a necessidade, ética, da literatura. 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. Apontam para o fato de que "é da nossa própria natureza sermos iniciadores e, por conseguinte, de constituirmos começos durante toda a nossa vida". (Arendt, 1993, 20)

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. O leitor, por sua vez, relê o que José de Alencar fez narrar por Paulo, relendo as suas questões presentes àquela luz já antiga, mas, igualmente, presente. O leitor, moralmente angustiado, assim recomeça.

Referências

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990.

_____. *Lucíola*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

ANDERSEN, Hans Christian. *Contos*. Tradução, do dinamarquês, de Guttorm Hanssen. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

ARENDR, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Tradução de André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz II: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

- COUTINHO, Afrânio [apres.]. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- FREIRE COSTA, Jurandir. *A ética e o espelho da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HENFIL (Henrique de Souza Filho). *Diretas já!* Rio de Janeiro: Record, 1984.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1986.
- _____. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 1986.
- LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: editora Nacional / editora da Universidade de São Paulo: 1979.
- LUHMANN, Niklas. *O amor como paixão: para a codificação da intimidade*. Tradução de Fernando Ribeiro. Lisboa: Difel, 1991.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Uma por outra*. Porto Alegre: Paraula, 1994.
- RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia: novas confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROSENFELD, Denis. *Do mal: para introduzir em filosofia o conceito do mal*. Tradução de Marco Zingano. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. *O império da eloquência: estudos de retórica e poética no Brasil oitocentista*. Tese apresentada no concurso para professor titular de literatura brasileira na UERJ. Ms. inédito. Rio de Janeiro: 1995.
- STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Tradução de De Souza Jr e Casemiro Fernandes. São Paulo: Globo, 1987.
- UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida*. Tradução de Cruz Malpique. Porto: Editora Educação Nacional, 1953.