

Para uma análise da moralidade burguesa no quadro *Arrufos* de Belmiro de Almeida e no romance *Lucíola* de José de Alencar. Mera imitação de obras e temas europeus ou adequação à realidade brasileira?

Cláudio Luiz MENEGHIN JÚNIOR

Trabalho da disciplina HH 719 – A

Prof. Martinho

Introdução

Este trabalho foi elaborado na disciplina HH 719 – A visando analisar o quadro *Arrufos* de Belmiro de Almeida e o romance *Lucíola* de José de Alencar e estabelecer possíveis diálogos entre ambos.

Análise do romance *Lucíola* de José de Alencar.

O romance *Lucíola* é lançado em 1862 e causou viva polêmica porque trazia como protagonista uma cortesã de nome Lúcia. Mais do que isso: falava da reabilitação dessa cortesã pelo amor. Hoje esse enredo talvez não provocaria reações tão exacerbadas do público. Mas naquela época tal temática representou um escândalo porque para os rígidos padrões de conduta social e moral da época isso era tido como inaceitável. A obra foi rotulada de imoral.

Mas a polêmica não pára apenas na acusação de imoralidade, porque para muitos a obra não passava de mera imitação de *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho. Dessa forma, a cortesã Lucia não passava de uma imitação do comportamento da cortesã Margarida, protagonista de *A Dama das Camélias*.

De Marco (1986) aventa a hipótese, plausível, segundo a qual o romance *Lucíola* não é mera imitação de *A Dama das Camélias* ou de qualquer outra obra que traga a temática da cortesã. Para essa autora a obra estabelece diálogos literários com essas obras posto que a abordagem da temática da cortesã em terras brasileiras requer ajustes à nossa realidade social tão diferente da européia.

Que a problemática da cortesã foi trazida pela escola realista francesa é indubitável. Tal escola trazia para:

“A literatura e o teatro, por sua vez, (buscando) adequar o seu “potencial criativo” às emergências políticas da época. Nesse sentido, os ideais considerados civilizados e os comportamentos tidos como moralmente corretos e adequados à afirmação dos valores que, na Europa, seriam próprios das classes burguesas, ganham espaço nas narrativas e nos tablados. A difusão do realismo teatral francês, a partir da metade da década de 50, intensificou essa temática e reforçou a idéia de teatro como escola de costumes, fortalecendo a tese de que a arte deveria ser utilitária no processo de afirmação da lógica contraditória do lucro, da ética e do trabalho. Nesse contexto, que serviu de cenário para um dos mais importantes momentos da produção teatral e literária do Brasil, críticos,

literatos e censores tiveram de pronunciar-se frente ao novo e “avassalador” influxo da novidade moderna européia. Alguns posicionando-se a favor; outros encontrando em tal proposta não a promessa de construção da sociedade civilizada, moralizada e moderna, almejada por todos, mas a sua própria derrocada. Conforme reclamavam os “conservadores”, ao proclamar que a “escola realista” perdia-se ao representar, de maneira caricatural e negativa, os vícios e as mazelas das classes elevadas (SILVA, 2006: 20).”

Em última instância, os nossos escritores tomavam contato com idéias burguesas estranhas à nossa realidade social marcada pelo trabalho escravo e pelo patriarcalismo. Ou seja, importamos idéias que tinham que ser ajustadas à nossa realidade.

No entanto, se é verdade que a temática da cortesã foi trazida pela escola realista francesa é igualmente verdade que tal temática não era estranha à nossa realidade social. Segundo Alencastro (1997), dados da polícia indicava que, em 1859, havia perto de mil prostitutas, no centro do Rio de Janeiro, das quais novecentas eram estrangeiras. Dessa forma, não se pode dizer que Alencar desconhecesse a realidade ao seu redor ao compor *Lucíola*. Em suma, a reflexão sobre o problema pode ter sido importada da Europa. Mas não o problema. Este fazia parte de nossa realidade.

Por essa razão, dizer que *Lucíola* seria plágio de *A Dama das Camélias* não se sustenta. Alencar, inclusive, parece antecipar-se à essa acusação fazendo Lúcia ler esse romance e criticar o comportamento da protagonista Margarida:

“Chegando uma tarde vi Lúcia assustar-se e esconder sob as amplas dobras do vestido um objeto que me pareceu um livro.

– Estavas lendo?

(...) Era um livro muito conhecido – *A Dama das Camélias*. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão do seu rosto. Muitas vezes lê-se, não por hábito e distração, mas pela influência de uma simpatia moral que nos faz procurar um confidente de nossos sentimentos, até nas páginas mudas de um escritor. Lúcia teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração?

Ela tornou-se de lacre sentindo o peso do meu olhar.

– Esse livro é uma mentira!

– Uma poética exageração, mas uma mentira, não! Julgas impossível que uma mulher como Margarida ame?

– Talvez; porém nunca dessa maneira! –, disse indicando o livro.

– De que maneira?

– Dando-lhe o mesmo corpo que tantos outros tiveram! Que diferença haveria entre o amor e o vício? Essa moça não sentia, quando se lançava nos braços de seu amante, que eram os sobejos da corrupção que lhe oferecia? Não temia que seus lábios naquele momento latejassem ainda com os beijos vendidos?

(...)

– Está bem: deixemos em paz *A Dama das Camélias*. Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando (ALENCAR, 2002 [1862]: 81-83).”

É de suma importância nesse trecho o modo como Alencar estabelece a diferença entre Lúcia e a protagonista de *A Dama das Camélias*. O ponto principal da discordância é o modo pelo qual há a reabilitação da cortesã. À esta é permitido viver o amor com Armando carnalmente, sexualmente. À aquela isso lhe é vedado. Para Alencar a mácula do corpo da cortesã é irretratável. A única maneira de ela se reabilitar é pela alma. O caminho para isso é a abstinência sexual. Como compreender essa solução para a reabilitação da

cortesã? Isso somente será possível se trouxermos para o rol dos possíveis diálogos literários de Alencar não só as obras estrangeiras, mas também as suas próprias obras.

Para isso teremos que nos retroceder a 1858, ano da encenação de *As Asas de um Anjo* peça teatral de José de Alencar que também tinha como protagonista uma cortesã de nome Carolina, costureira pobre, que foge, iludida, da casa dos pais em busca de riqueza, perdendo a sua honra e dignidade de acordo com os rígidos padrões morais da época do enredo. As encenações foram interrompidas logo na terceira apresentação, com a intervenção da Polícia, que tirou a peça de cartaz, alegando tratar-se de obra imoral.

De Marco (1986) afirma que *Lucíola* está imbricada com essa polêmica na medida em que o autor retoma a temática após um período de afastamento da vida literária, ocasionado inclusive pelo dissabor dessa proibição.

Por essa razão, é necessário saber as filiações estéticas de Alencar ao compor a peça teatral que tanto inspirará o romance anos depois. Tais filiações são ecléticas. De acordo com Faria (1993: 184) “Alencar (...) tinha em mente conciliar a idéia romântica da regeneração da mulher perdida com a moralidade do teatro realista”. Do ponto de vista da composição de sua obra, ela visava satisfazer a dois princípios: naturalidade e moralidade (FARIA, 2006). Esta vinha da influência “clássica, trazendo a tona a idéia horaciana da utilidade da arte (FARIA, 2006: 103)” e aquela vinha de uma contribuição “realista, de seu próprio tempo, contribuição de Alexandre Dumas Filho (FARIA, 2006: 103)”.

É evidente que Alencar tinha uma clara preocupação moralizadora ao compor suas obras. Por ocasião da defesa de sua peça logo depois da proibição ele explicitou o que entendia por moral em um longo artigo publicado no *Diário do Rio de Janeiro* de 23 de junho de 1858, no qual dizia:

“Será imoral uma obra que mostra o vício castigado pelo próprio vício; que tomando por base um fato infelizmente muito freqüente na sociedade, deduz dele consequências terríveis que servem de punição não só aos seus autores principais, como àqueles que concorreram indiretamente para a sua realização?”

Fica evidente que há a necessidade de se punir o comportamento desvirtuado. Para Alencar uma obra é moral se mostra o triunfo da virtude sobre o vício.

A retomada do tema em *Lucíola* foi feita com muita precaução por Alencar.

No momento de editar o romance: custeou por conta própria a impressão e publicou o livro sem mencionar seu nome, atribuindo a obra a G.M. Mais do que um pseudônimo, G.M. é a suposta destinatária de cartas escritas por Paulo, que vivenciou a história de amor com Lúcia, a fim de explicar sua condescendência com relação às cortesãs (Cf. ABREU, *mimeo*). No romance, Alencar adota a estratégia de explorar a veracidade da primeira a última página: no prefácio intitulado *Ao autor* a senhora G. M. é quem supostamente guarda e junta as cartas de Paulo. Ela conta no prefácio que resolveu juntá-las e fazer um livro e tece considerações sobre o título do livro *Lucíola*. Ou seja, há a insistência na veracidade no sentido de provar que o relato é real. Também no último capítulo há um grande esforço nesse sentido: além do relato real, além das lágrimas que molham o manuscrito, o narrador Paulo resolve colocar sobre o manuscrito os fios de cabelo de Lúcia cortados na hora do sepultamento dela. Há nessa insistência uma estratégia de provar a moralidade da obra: afastando-a do universo ficcional, o escritor fomenta a ideia de que

uma obra não é imoral se é oriunda da realidade (Cf. ABREU, *mimeo*), conciliando o princípio da veracidade e moralidade.

Novamente é possível perceber as filiações estéticas ecléticas de Alencar ao compor o romance e que já aparecerem na peça teatral, conforme já salientamos. Mais uma vez está presente “a idéia romântica da regeneração da mulher perdida com a moralidade (FARIA, 1993: 184)” da escola realista francesa.

É retomada tanto a idéia de a mácula do corpo da cortesã ser irretratável sendo que o único caminho de ela se reabilitar é pela alma e tal reabilitação deverá constituir uma punição à lascividade da cortesã. Dessa maneira, a punição à Carolina é ter que se casar com o homem que ama, mas que não pode estabelecer uma vida conjugal plena com ele posto que o rapaz prega a abstinência sexual completa, ao passo que a punição à Lúcia é mais severa: é com a própria morte da protagonista. Esse desfecho corrobora para um ideal de amor romântico a ser realizado em outro plano, mais espiritualizado. E para distinguir a protagonista como personagem de *exceção*, típico da idealização romântica.

Análise do quadro *Arrufos* de Belmiro de Almeida.

Belmiro de Almeida pinta *Arrufos* em 1887. O quadro é pintado no Brasil cerca de dois anos depois de ter voltado da França.

Arrufos representa um casal vivenciando uma discussão conjugal. Ela está à esquerda debruçada sobre o sofá, sentada no chão, sobre um belo tapete, de vestido amarelo claro, cortando o quadro em diagonal, parecendo derramar-se em prantos; ele está à direita e assume uma atitude de indiferença e desdém em relação a mulher tendo em vista que ele tem olhos fixados na fumaça do seu cigarro.

Como se vê há no quadro uma temática cotidiana. Mas o que teria motivado tal discussão?

A tela de Belmiro de Almeida causou escândalo no meio artístico brasileiro.

“Para Gilda de Mello e Souza a tela representou “a introdução revolucionária, na pintura da época, do tema do adultério” num meio acostumado a assistir cenas familiares, telas religiosas, ou batalhas grandiosas: “A pruderie da crítica tomou sempre como uma disputa conjugal, mas na verdade ela representa a introdução revolucionária na pintura da época do tema do adultério, tão explorado pelo vaudeville, pelo folhetim e pela caricatura de costumes” (SOUSA, 1980, p. 244 apud http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0510853_07_cap_04.pdf Acesso em 26/11/2010).”

A revolução não é causada somente pela temática do adultério. A tela aborda uma passagem do cotidiano banal da burguesia diferenciando-se dos quadros de temática histórica e de representação tão comuns até então. No entanto, as aproximações do quadro com o realismo são evidentes pela temática banal do cotidiano da vida burguesa que é ao mesmo tempo travestido de uma grande tragédia.

No entanto, há de se considerar que o quadro tem o nítido diálogo com o quadro de Henri Gervex, intitulado *Le retour du bal*, que foi pintado em 1879. De acordo com Santos (2009, p. 247) Zola incluía esse pintor entre os naturalistas.

Ainda de acordo com Santos (2009, p. 248) nesse quadro “o homem ocupa o centro da tela, mas está em segundo plano, pois a mulher, de vestido branco, cruza nosso campo visual desde o primeiro plano do centro, com a cauda do vestido, até as longas luvas brancas que contrastam com os cabelos pretos, à direita.”

Retomando a descrição anterior que eu fiz do quadro *Arrufos* de Belmiro de Almeida é possível concluir que o pintor retoma elementos de Gervex para dialogar com ele posto que as posições do homem e a mulher no quadro de Belmiro de Almeida estão invertidas. Além disso, outras diferenças perceptíveis entre os dois quadros seriam de acordo com Santos (2009, pp. 248-250) que:

“A versão de Belmiro parece mais sóbria, mais elegante, talvez, porque mais contida na quase uniformidade dos tons de marrom, vermelhos escuros e violetas, o que nos faz ficar mais concentrados na cena do arrufo; em Gervex, o branco do vestido, da cortina e do sofá, encobre a tela de uma luz mais carregada em contraste com o vermelho do tapete e das cortinas. O buquê de flores que chama nosso olhar no primeiro plano, à direita, bem ao lado da cauda do vestido da mulher se transforma, no quadro de Belmiro, em uma única flor, um objeto mais expressivo, um signo do arrufo: caída sobre o tapete, com algumas pétalas desprendidas, jaz ao lado da mulher, à esquerda, como a mimetizar sua situação no detalhe. O homem de *Le retour du bal* demonstra uma raiva mais acentuada no gesto de tirar as luvas como bem percebe Huysmans e Zola, enquanto o de Belmiro simula superioridade olhando casualmente para seu charuto na mão direita, já sem a luva, como que distraído, alheio aos arrufos da companheira. Ele também faz cena, ele também joga. Temos ainda a diferença estampada nos títulos: enquanto o de Gervex apenas indica o momento do desentendimento, *Le retour du bal*, na volta do baile, o de Belmiro, *Arrufos*, traz todas as ressonâncias desse “agastamento ou mágoa de pouca duração entre pessoas que se estimam” (SANTOS, 2009, pp. 248-250).”

Em última instância fica evidente que Belmiro de Almeida transpôs o quadro de Gervex para a realidade brasileira para dialogar com ele. O quadro se ajustou à nossa realidade na medida em que a atitude do homem de *Arrufos* em mostrar superioridade em relação à mulher, ou melhor dizendo, o fato de o homem de *Arrufos* estar em provável situação de julgamento de sua mulher que aguarda desesperada pela sentença final do marido revela todos desmandos e arbitrariedades da sociedade patriarcal de então. Dessa forma, a obra é enriquecida com o diálogo com Gervex revela como *Arrufos* é uma obra original.

Considerações finais: é possível um diálogo entre ambos?

É possível afirmar que um critério que permeou as produções artísticas do século XIX foi a moralidade na produção das obras. Isso corrobora para um tipo de representação feminina que de certa forma está vinculado aos desígnios do homem. Se é verdade que em *Lucíola* a cortesã Lúcia/ Maria se reabilita na medida em que praticamente entrega o seu destino nas mãos de Paulo, que é quem a conduz no final do romance porque ela se colocou no lugar reservado à mulher no século XIX é igualmente verdade que em *Arrufos* a mulher ciente de seu erro resta como única alternativa chorar aos olhos indiferentes do seu marido e aguardá-lo designar qual será o destino dela, ou melhor dizendo, aguardar que ele a sentencie.

Mais do que isso, o fato de que tanto *Lucíola* como *Arrufos* estabelecerem diálogos com obras estrangeiras revela a originalidade de ambos em transpor para a realidade brasileira temas largamente abordados no estrangeiro como a cortesã e o adultério sem deixar de considerar o Brasil no escopo de suas reflexões.

Ao trazerem essas reflexões para o país, José de Alencar no romance e Belmiro de Almeida na pintura, se revelam grandes artistas com grande originalidade e sensibilidade às transformações do país no decorrer do século XIX. Essas transformações traziam a necessidade de mostrar o vício para repensar a educação dos filhos da sociedade burguesa, e, em especial, dando maior atenção no que tangia a educação das mulheres.

Referências Bibliográficas

ABREU, Márcia. “A moralidade em literatura”. Prefácio para *Lucíola*, mimeo.

ALENCAR, José de. “Defesa de *As asas de um anjo*”. *Diário do Rio de Janeiro* de 23 de junho de 1858.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. Ática, 2002 [1862]

ALMEIDA, Belmiro de. *Arrufos*. [1887]

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *História da Vida Privada no Brasil*, vol. 2, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 11-95.

DE MARCO, Valéria. *O Império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva : EdUSP, 1987.
 _____. *Alencar: a semana em revista*. In : CÂNDIDO, Antônio [et. al.]. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: UNICAMP ; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva : EdUSP, 1993.

_____. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva : FAPESP, 2001.

GERVEX, Henri. *Le retour du bal* [1879].

SANTOS, Antonio Carlos. “Belmiro de Almeida e o realismo: da glosa ao encanto da proximidade” In: *Crítica Cultural*. Volume 4 ° Número 2 Dezembro de 2009

Silva, Luciane Nunes da. *O Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no Século XIX*. Universidade Federal Fluminense. Centro de Estudos Gerais. Instituto de Letras. Tese de Doutorado em Literatura Comparada, 2006.

SOUSA, Gilda de Mello, *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1980, p. 244. Citado em:

http://www2.dbd.pucRio.br/pergamum/tesesabertas/0510853_07_cap_04.pdf. Acesso em 26/11/2010.