

O espírito romântico e o corpo naturalista; um estudo comparado das obras *Lucíola* de Alencar e *Naná* de Zola

Sonia Frota-Pessôa¹

RESUMO: Neste trabalho fazemos um estudo comparativo de duas obras, *Lucíola* (1862), do brasileiro José de Alencar e *Naná* (1880), do naturalista francês *Emile Zola*. Embora escritos em épocas e estilos diferentes, ambos os livros abordam a temática da cortesã, sendo herdeiros de uma mesma tradição. Inicialmente contrastamos os estilos romântico e naturalista das obras, chamando também atenção para alguns traços comuns a seus autores. Abordamos então três tópicos distintos: (i) os odores que envolvem a sedução, perfumes da mulher na linguagem romântica, ou seu cheiro na naturalista, (ii) o dilaceramento de *Lucíola* versus a força da natureza presente em *Naná* e (iii) finalmente a intrincada relação entre o procedimento moral e o corpo nas obras consideradas.

Palavras-Chave: *Império, Émile Zola, José de Alencar, literatura comparada*

Introdução

Neste trabalho faremos um estudo comparativo de duas obras, **Lucíola**, do escritor brasileiro José de Alencar publicada em 1862 e **Naná**, do escritor francês Emile Zola publicada em 1880. José de Alencar, escritor romântico, foi um marco importante da literatura brasileira na época do Império. Como ressalta Valéria de Marco em seu livro **Império da Cortesã**, Alencar tinha idéias bem definidas a respeito da formação de uma literatura nacional, que “deveria combinar o tratamento das especificidades brasileiras à modernidade da cultura ocidental” (MARCO, 1986, p.148). Se inspirando em um veio da cultura ocidental, a temática da cortesã, José de Alencar cria com *Lucíola* um retrato específico da cortesã brasileira e da sociedade da época do Império. O escritor francês Emile Zola pode ser considerado o criador e mais expressivo representante da escola literária naturalista. Oriundo da burguesia ele mantinha uma postura crítica ao Império e à Igreja. Em *Naná* ele faz um retrato bastante crítico da época do segundo império, com suas loucuras e corrupção moral. Não é por acaso que a cortesã em *Naná* atinge o auge do sucesso durante a Exposição mundial de 1867, apogeu do Império, e sua morte degradante coincide com a invasão alemã e subsequente queda de Napoleão III. Cabe notar que apesar de terem sido escritos em épocas distintas e em estilos diferentes, **Lucíola** e **Naná** têm um ponto em comum: fornecem um retrato detalhado da sociedade de seu tempo, a época do Império de D. Pedro II no Brasil e a do Segundo Império, sob Napoleão III, na França.

A figura da cortesã, mulher que, com seu poder de sedução, tem a seus pés os homens, muitos deles ricos e poderosos, tem um papel importante na literatura. Em 1731 **Manon Lescaut** do Abade Prevost (AUERBACH, 2004, cap. 16) revolucionou a literatura francesa, mostrando a mulher em sua intimidade, e abrindo caminho na literatura respeitável, para os velados jogos de sedução. Mais tarde, no século XIX, o tema floresceu em romances e peças de teatro, tendo sido abordado por nomes como Victor Hugo e Balzac. No entanto para que os romances fossem aceitáveis numa época onde, tanto para o Estado como para a Igreja, era essencial preservar a família, eles deveriam ter um objetivo moral claro, a cortesã, frequentemente arrependida, sendo exemplarmente punida por suas transgressões. Uma excelente discussão do assunto pode ser

¹ Sonia Frota-Pessôa, Profa. Dra.
Universidade de São Paulo (USP)
Instituto de Física
maravilhosus@yahoo.com

encontrada no segundo capítulo do livro de Marco (1986). Um dos ícones desse gênero literário, que permeou o inconsciente coletivo da época, foi o romance de Alexandre Dumas Filho, **A Dama das Camélias** de 1848, inicialmente publicado, como era costume na época, em forma de Folhetim. Embora escritos em épocas distintas e dentro de diferentes estilos, tanto **Lucíola** de José de Alencar, como mais tarde **Naná** de Emile Zola, abordam a temática da cortesã, sendo herdeiros de uma mesma tradição.

1. Romantismo versus naturalismo

É comum classificar as obras literárias em termos de estilos, sendo Alencar considerado nosso grande autor romântico e Zola tido como o maior expoente do naturalismo. Essa classificação nem sempre é a mais útil e não é nossa intenção fazer uma análise exaustiva das diferenças entre os estilos romântico e naturalista. No entanto pode ser interessante ilustrar algumas das diferenças entre esses estilos, no particular contexto das obras aqui consideradas. Iniciamos esta seção com citações dessas obras, que em um ou outro momento descrevem, através de imagens, a personagem principal do romance, a cortesã. O romance de José de Alencar se inicia com uma carta ao autor onde a senhora a quem a obra é dirigida, após conhecer a trajetória de Lúcia (ou Lucíola), caracteriza a cortesã do Império, da seguinte maneira: “ Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma?” (ALENCAR, 2006a, p.13). É interessante contrastar essa imagem romântica, imprecisa e velada, que se refere à “luz tão viva no seio da treva” e à “pureza da alma”, com a imagem naturalista encontrada em **Naná**:

“A Mosca de Ouro”, era a história de uma rapariga, descendente de quatro ou cinco gerações de ébrios, com sangue eivado por uma longa herança de miséria e alcoolismo que nela degenerava num desequilíbrio sexual. (...) Ela tornava-se força da natureza, um fermento de destruição, sem o querer, pervertendo e desorganizando Paris entre suas coxas de neve, dobrando tudo à sua vontade. (...) A mosca dourada que ia colher a morte na carniça tolerada ao longo dos caminhos e que, zumbindo, lançando, cintilando como pedraria, envenenava os homens, só de pousar neles, nos palácios onde entrava pela janela. (ZOLA, 1990, ps. 117-118)

Aqui numa linguagem clara e objetiva, permeada de termos médicos, temos o retrato da cortesã Naná, como a mosca de ouro que, como uma doença se espalha e, contamina a sociedade. É importante ao analisar uma obra observar as características do narrador, que no caso ilustram também diferenças no estilo. Em **Lucíola** a história é narrada pelo próprio participante, muitos anos após o ocorrido, com o fim de justificar sua atitude leniente para com certos comportamentos que escandalizam a sociedade. O tempo serve como mediador, tornando a história mais verossímil e a palavra escrita evita constrangimentos. É comum em obras românticas usar um personagem como narrador, o que normalmente favorece o envolvimento emocional do leitor. Alencar, como notou Marco (1986), utiliza na verdade um recurso bastante sofisticado para criar seu narrador-testemunha-escrevente. Paulo, amante de Lucíola, tem dois papéis, o do jovem provinciano que vive a trama e o de homem mais velho e experiente que escreve. Ela sugere que este artifício garante não só a veracidade, uma vez que os fatos são relatados pelo próprio participante, mas também a isenção, uma vez que o passar dos anos atenua o envolvimento. Já em **Naná** é utilizada a terceira pessoa, um narrador onipresente e invisível, técnica muito comum no realismo/naturalismo, que tem por característica a objetividade e a impessoalidade. O uso da terceira pessoa reforça a impressão de que os personagens realizam seus destinos sem interferência de quem os criou. A proposta de abordar o tema da cortesã tem aspectos delicados em face à complexa relação do artista com a censura, o público e a sociedade local, principalmente no Brasil, onde a moral obedecia a padrões mais rígidos. Como ressalta Marco (MARCO, 1986, p. 73) José de Alencar estava bem ciente dessas dificuldades, pois uma de suas peças, **As Asas de um Anjo**, teve suas apresentações suspensas por ser considerada imoral. Assim, ao escrever **Lucíola** ele enfrentava o desafio de criar

uma linguagem, às vezes erótica devido ao próprio tema, mas sempre decente, evitando chocar os leitores mais puros e sensíveis. Esta preocupação é explicitada no primeiro capítulo de **Lucíola**, quando o narrador explica porque prefere a forma escrita à falada ao relatar a estória de Lucíola.

Receei também que a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse, como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe, sem romper alguns fios que da tênue gaza com que a fina educação envolve certas idéias, como envolve a moda em rendas e tecidos diáfanos os mais sedutores encantos da mulher. Vê-se tudo; mas furta-se aos olhos a indecente nudez. (ALENCAR, 2006a, p.15)

Alencar usa o estilo romântico, que prioriza o espírito, para conseguir esse objetivo, como ilustrado abaixo:

Há porém na febre dos sentidos uma união íntima da matéria, unissonância de desejos e repercussão instantânea do prazer, que opera a transfusão mística da palavra santa. O homem e a mulher são a possessão mútua – uma caro, a carne única, onde vivem duas almas que nada vêem, porque só vêem a si. (ALENCAR, 2006a, p.49)

O uso de construções românticas resulta em imagens veladas e, portanto, mais palatáveis ao leitor ingênuo. Notamos que o trecho, embora se refira aos prazeres da carne, o faz sem chocar ou ofender: o escritor não permite que a tênue gaza seja rasgada. Já o compromisso primeiro de Zola, dentro da perspectiva do escritor naturalista, é com a Verdade, mesmo que ao expô-la claramente ele possa vir a chocar o leitor. Como ressalta Sidney D. Braun no artigo “*Zola’s Esthetic Approach and the Courtesan*”, ao discutir em **Naná** detalhes da vida da cortesã, o objetivo de Zola não é enfatizar o vulgar ou o grosseiro com objetivos sensacionalistas, mas descrever o que realmente ocorre, em busca da Verdade. Argumenta S. D. Braun:

The province of the author, then, according to Zola, would be to seek out the causes of the social evils, to delve into the anatomy of social classes as well as of individuals in order to explain the existing abnormalities that are produced in society and men, while it would be within the realm of the legislators, since, presumably, they have profited from the documentation, “à faire naître le bien et à développer, à lutter avec le mal, pour l’extirper et le détruire”.(BRAUN, 1947, ps.453-454)²

Enquanto que o desafio de Alencar em **Lucíola** era construir uma linguagem delicada para se expressar no caso de Zola a preocupação era com a Verdade. Seguindo a tendência naturalista, os fatos devem ser relatados com clareza, dentro de um encadeamento lógico, baseado em evidências científicas, mesmo que em sua crueza a descrição venha a chocar o leitor mais sensível. Apesar dos diferentes estilos, os livros têm pontos em comum. Nas duas obras, temos a associação da vida campestre com a virtude, enquanto que a vida urbana reporta ao vício. Em **Lucíola** a regeneração da cortesã é marcada pela mudança para o campo, para uma pequena casa de Santa Tereza, onde Lúcia passa a viver de forma casta, em companhia da irmã Ana, longe dos vícios da cidade e na constante companhia de Paulo. Paulo e Lúcia fazem longos passeios, muitas vezes acompanhados de Ana, apreciando a natureza. Alguns desses trechos de cunho romântico (ALENCAR, 2006a, ps. 126-127) parecem inspirados, direta ou indiretamente, nas idéias introduzidas por Rousseau nos **Devaneios de um Caminhante Solitário**, ressaltando o lado contemplativo, bem como um estado de pureza, certa inocência que o contato com a natureza revela. Em Zola, um escritor naturalista, essa associação de cunho romântico entre a vida campestre e a virtude é mais surpreendente e, no

² A função do autor, então, de acordo com Zola, seria buscar as causas dos males sociais, se imiscuir na anatomia das classes sociais e também dos indivíduos, a fim de explicar as abnormalidades existentes que são produzidas pela sociedade e pelo homem, enquanto que estaria na esfera dos legisladores, que presumivelmente tiraram proveito dessa documentação, “fazer nascer o bem e o desenvolver, para lutar com o mal, extirpa-lo e destruí-lo”.

entanto, ela aparece em **Naná** de forma bastante explícita: “Ante esse despertar melancólico de Paris, Naná sentiu-se dominada por uma necessidade de ambiente campestre, de idílio, de alguma coisa suave e pura.” (ZOLA, 2006, p.71) Embora o romance de Zola tenha um forte cunho realista/naturalista, no capítulo VI, que se passa no campo, há parágrafos com clara influência romântica (ZOLA, 2006, ps. 98 e 102, por exemplo). Diante de influência tão evidente cabe até mesmo perguntar se Zola não estaria parodiando o romantismo, para acentuar o estado de espírito de Nana que, segundo o autor, teve nesse período “caprichos de uma menina sentimental” (ZOLA, 2006, p.102). Um outro ponto comum entre as obras é digno de atenção: em ambos os casos a personagem principal é em grande parte construída através das ações e das impressões das pessoas que a cercam, sejam elas representantes da sociedade estabelecida, ou colegas de profissão. No caso de **Lucíola** o testemunho vem principalmente dos homens de sociedade que a freqüentam, uma vez que as famílias pouco se envolvem nesses assuntos. No caso de **Naná** temos comentários de um círculo mais variado, incluindo os homens de sociedade, inclusive nobres como o conde de Muffat, colegas de teatro, cortesãs e mesmo prostitutas como sua amiga e amante, Cetim. Tanto José de Alencar como Zola, possuíam vasta experiência como cronistas, eram grandes polemistas, tinham idéias políticas bem definidas e uma visão crítica, mais radical no caso de Zola, do Império e do imperador. Dadas essas características, como não podia deixar de ser, os autores fazem em suas respectivas obras um retrato fiel, e por vezes bastante crítico, da sociedade da época.

2. Tópicos específicos

2.1 Cheiros e perfumes

Nesta seção abordamos um aspecto das obras que consideramos interessante: os odores que envolvem a sedução, perfumes da mulher na linguagem romântica, ou seu cheiro na linguagem naturalista. A associação entre o meio e os odores que circundam a mulher e a sua força de sedução é explicitada no contexto naturalista por Bourdeau (1998/1999) num artigo intitulado *The Power of the Feminine Milieu in Zola's Nana*. Zola, como naturalista, dava grande importância à influência do meio. Citando Bourdeau (1998/1999):

*In Le Roman expérimental (1880), (...) he develops an analogy between Claude Bernard's experimental method and his own novelistic practice: the experimental novelist studies the transformations that occur when he places a character in a given milieu, just as the scientist observes the transformations that occur within the body when it is exposed to a certain set of conditions. (BORDEAU, 1998/1999, p.98)*³

Bourdeau (1998/1999) sugere que o homem, que se afirma através de ações, é normalmente associado a Deus, enquanto que a mulher, exercendo seu poder através do meio, é associada à natureza. No séc. XIX, com a queda do poder divino e a ascensão da ciência, o domínio da natureza cresce. Isto é simbolizado na obra de Zola pela sedução do Conde Muffat, homem extremamente religioso, por Naná, através de seus odores e seu *milieu* que inclui sua casa e outros ambientes em que ela atua.

Antes de continuar a discussão do efeito do meio sobre o caráter na obra de Zola, é interessante abrir um parênteses para notar que Alencar, no contexto romântico, também se reporta ao clima de sedução, associado à atmosfera impregnada de odores e objetos pessoais, ou seja, ao *milieu* que cerca a cortesã: “Não se respiravam nessas aras sagradas à volúpia, outros perfumes senão o aroma que exalavam as flores naturais dos vasos de porcelana colocados sobre o mármore dos consolos, e as ondas de suave fragrância que deixava na sua passagem a deusa do templo.”

³ No *Le Roman expérimental* (1880), (...) ele cria uma analogia entre o método experimental de Claude Bernard e sua própria prática novelística: o novelista experimental estuda as transformações que ocorrem quando ele coloca o caráter num dado meio, exatamente como o cientista observa as transformações que ocorrem no corpo quando ele é exposto a certo conjunto de condições.

(ALENCAR, 2006a, p.29) Paulo expressa suas lembranças da época em que forçou um encontro com Lúcia, que se regenerara em termos da fragrância, da atmosfera que a circundava: “Penetrei o templo do prazer(...). Mas não encontrei nem a antiga fragrância, nem a atmosfera tépida e embalsamada que outrora o enchia. Estava frio e triste, como um aposento privado de ar e luz.”(ALENCAR, 2006a, p.111) A ligação entre a mulher e seu perfume é tão íntima que passa a ser usada por Alencar de forma simbólica, num outro contexto, sempre velado, para traduzir o próprio caráter da mulher: “Nunca lhe sucedeu (...) admirar alguma das brilhantes parasitas que pendem do ramo das árvores (...). E quando ao colher a linda flor, em vez da suave fragrância que esperava, sentiu o cheiro repulsivo de torpe inseto que nela dormiu (...)?” (ALENCAR, 2006a, p.20) Ou na conclusão do livro: “Estas páginas foram escritas unicamente para a senhora. Vazei nelas toda a minha alma para lhe transmitir um perfume da mulher sublime que passou na minha vida como um sonho fugace.” (ALENCAR, 2006a, p.141)

Retomando Zola, notamos que o poder atribuído ao *milieu* é mais concreto, agindo não apenas sobre a mente, mas também sobre o corpo. Na primeira vez que Muffat visita Naná em sua casa a fim de solicitar dinheiro para uma obra de caridade, já se nota a perturbação causada pelo meio e o cheiro de mulher (ver Zola, 1990, p. 37). Depois no camarim de Naná, a influência do ambiente lhe causa vertigem: “Dominava-o de novo a sensação de vertigem que o assaltara, por ocasião da sua primeira visita à casa de Naná. (...) Receando desfalecer, nesse odor de mulher que tornava a aspirar, aquecido, decuplicado, sob o teto baixo, Muffat sentou-se(...)” (ZOLA, 1990, p.79) Em outro trecho, o Conde de Muffat se defronta novamente com as conseqüências quase palpáveis que o ambiente do teatro e o cheiro de mulher exercem sobre ele.

Ao pé da escada, o conde tornara a sentir o bafo quente, o cheiro de mulher que descia dos camarins (...). No quarto pavimento, Muffat sufocava. Muffat fechou os olhos e sorveu todas essas emanções lascivas que ele ainda desconhecia e que lhe feriam o rosto. (ZOLA, 1990, p.88)

No início do livro o Conde de Muffat, um senhor maduro de família rica e nobre é caracterizado como camarista do Império, homem poderoso, severo e extremamente religioso. Isso é reforçado pela descrição de sua atitude no teatro, antes de conhecer Naná: “O conde ostentava uma dignidade tão glacial, que dava a impressão de estarem numa seção legislativa. Para explicar a sua presença, o nobre senhor disse simplesmente que o sogro gostava de teatro.” (ZOLA, 1990, p.22) Contrastamos essa atitude com a descrita no cap. 5 da obra, após sua involuntária sedução, ao entrar em contato com o *milieu* que envolve Nana: “Ele renegaria tudo, venderia tudo, para a ter consigo uma hora, nessa noite. Era a sua mocidade que despertava enfim; uma puberdade ávida de adolescente flamejava de súbito na frieza de católico, na sua dignidade de homem maduro.” (ZOLA, 1990, p.91) Este é o prenúncio da ruína, do caminho que irá trilhar, e o deixará despojado do poder, da riqueza, da família e da dignidade. Notamos que no livro de Zola são traçados diversos perfis de homens de várias idades, graus de poder e riqueza, tipos de caráter, que representam bem a sociedade na época do segundo império. Além do conde temos Steiner, o banqueiro alemão, o conde de Vandeuvers, consumado jogador e amante dos cavalos, Jorge o jovem de boa família, Felipe seu irmão militar, Foucarmont o jornalista, La Faloise o herdeiro provinciano e outros. Todos modificaram seus comportamentos e abandonaram seus princípios, conhecendo a ruína e mesmo a morte em contato com Naná. Interessante que Zola sugere no texto (Zola, 1990, p.228) que Naná, involuntariamente, vinga sua gente, relegada ao abandono pela sociedade. Através dela o fermento da podridão atinge as classes mais altas. O estado de decadência da sociedade facilita o trabalho da mosca de ouro, que sem ter consciência do fato, a todos corrompe; um símbolo da derrocada do próprio império.

2.2 A questão moral: dilaceramento e culpa *versus* força da natureza

A cortesã do séc. XIX se encontra marginalizada, uma vez que seu comportamento é condenado pela sociedade e pela igreja, ambas preocupadas em preservar os valores institucionais baseados na família. A sociedade fluminense era especialmente rígida e, mesmo depois de

regenerada, Lucíola seria a seus olhos, para sempre, uma mulher perdida. Marco (1986) em seu estudo bastante completo da obra de Alencar, cita como evidência disso o silêncio dos múltiplos narradores após a regeneração de Lúcia (MARCO, 1986, p.185). Aqui gostaríamos de chamar a atenção para uma evidência ainda mais clara e direta que não foi citada. Lucíola, ao ensinar crochê a uma criança vizinha a pedido de Ana, ouviu da irmã mais velha que a acompanhava: “— Não toques em coisa que pertença a essa mulher! É uma perdida!” (ALENCAR, 2006a, p.130) Isto aconteceu depois do retiro, mostrando que a existência casta e pura que então levava não remediava, aos olhos da sociedade, os erros do passado. Em Paris, a sociedade era mais tolerante (Sabina, a mulher do Conde, tinha um amante), mas ainda assim a cortesã era excluída de seu convívio. Este misto de tolerância e exclusão fica claro das observações da Sra. Hugon, dama de sociedade, ao saber que tinha Naná como vizinha no campo. “— Naná! É isso. Um horror! — exclamou a senhora Hugon indignada.” (ZOLA, 1990, p.92). Mas, após a indignação inicial, acrescenta: “— Não sei por que me meto nisso. Cada qual viva como quer. Se encontrarmos essa senhora, o mais que temos a fazer é não cumprimentá-la.” (ZOLA, 1990, p.93) Nesta seção discutimos como a cortesã, em cada uma das obras, lida com a moral vigente e com sua própria exclusão. Lucíola foi lançada à vida de pecados pela necessidade de acudir à família e, após conhecer Paulo vive dilacerada pela culpa. Ela aceita os valores impostos pela sociedade, gostaria de se regenerar e se entregar ao amor, mas condena seu próprio corpo conspurcado e sente que para seu crime não há perdão. Como foi ressaltado por Marco (1986), antes de conhecer Paulo, Lúcia era cortesã, se portava e era vista como tal. Foi o olhar de Paulo que despertou nela a vontade de ser diferente, recuperar seu passado extinto. Lucíola, tendo introjetado os valores da sociedade, se recusa a sonhar com uma vida normal em companhia de Paulo. Rejeita a solução de Margarida em **Dama das Camélias** (DUMAS FILHO, 1996), negando que um corpo prostituído possa entregar-se ao amor (ALENCAR, 2006a, p.92) e adota a solução de amor fraterno de **Atalá** (CHATEAUBRIAND, 1999) (ALENCAR, 2006a, p.108), suprimindo o corpo. O dilaceramento só termina quando, para se entregar ao amor em estado de pureza, ela elimina o corpo e, na hora da morte, pede que Paulo a receba. Citamos: “Um sorriso pálido desfolhou-se ainda nos lábios sem cores: sublime êxtase iluminou a suave transparência de seu rosto. A beleza imaterial dos anjos deve ter aquela divina limpidez. — Recebe-me... Paulo!” (ALENCAR, 2006a, p.140) Na obra de Alencar o trágico percurso de Lúcia tem certa lógica. Quando defrontada com uma situação adversa, passado o primeiro momento, ela procura analisar os fatos, pesando cuidadosamente as necessidades, os compromissos, suas obrigações morais e limitações sociais. Por mais dividida que esteja, Lúcia mede as conseqüências e age de forma a alcançar o resultado que considera melhor para ela ou para as pessoas que ela ama. Ao contrário de Lúcia, Naná age por impulso. Como um animal ou uma criança mimada, segue seus instintos sem medir as conseqüências. Ela, como a natureza, não é boa, nem má, apenas segue seu curso. É amoral, não respeita os padrões morais impostos pela sociedade, não sente remorsos nem necessidade de se regenerar. Na verdade, se vê como vítima de injustiças e, criticando o comportamento de seus amantes ricos, acusa a sociedade. Citamos: “Se fosses juiz tu me condenarias? Eu não mandei Filipe surrupiar dinheiro, como não impeli esse desgraçadinho a suicidar-se. Em tudo isso, a mais infeliz sou eu. Fazem-me asneiras na minha casa, causam-me desgostos, tratam-me como criatura desprezível...” (ZOLA, 1990, p.216) Convém notar que Naná está mais próxima de Iracema (ALENCAR, 2006b), que também, sem remorso algum, rompeu com as tradições para seguir Martim, seu destino, do que de Lucíola. Ambas são forças da natureza, representando, porém, aspectos distintos: Iracema é a terra, generosa e sofredora, a mãe gerando em seu ventre uma nova raça. Naná, vulgar e gorda, cheia de saúde e alegria, segue seu destino, carregada de fermentos das podridões sociais, envenenando os homens e destruindo famílias numa sociedade já decadente. Saindo do nada, sem nenhum esforço, conquistou Paris com o poder de seu sexo, quando, apesar do pouco talento, foi lançada como atriz no papel de Vênus. Quando contrariada se porta como *un enfant gâté*, sem medir conseqüências. Entediada, cansada dos homens ricos que sustentavam seu luxo, num impulso os despachou e se estabeleceu num bairro pobre, com um homem bruto e feio, colega de profissão, se sujeitando a tudo, até que

este a abandonasse. Após essa experiência, com facilidade volta a dominar Paris e a consumir fortunas, sempre insaciável. Cito: “(...) Naná se aborrecia mortalmente. Tinha homens para todos os minutos da noite, dinheiro até as gavetas do toucador, entre os pentes e as escovas. E isso não a satisfazia; dava-lhe uma sensação de vazio, dum buraco que a fazia bocejar.” (ZOLA, 1990, p.169) Enquanto que Lúcia reflete sobre seus atos, planeja seu caminho, cuida das economias e perscruta o futuro, Naná é guiada por seus caprichos. O dinheiro escorre entre seus dedos; decora e redecora seus aposentos gastando fortunas, exige objetos caros dos amantes, para mais tarde destruí-los, por motivos fúteis, com certa alegria. Ao quebrar involuntariamente uma miudeza, presente de um favorito relativamente pobre rasga, de propósito, um caro leque de seda, presente de outro admirador e, num impulso incontido, continuou quebrando tudo à sua volta. Sua desorganização é patente e muitas vezes, em meio a fortunas, se via sem tostão, se irritando com credores que vinham cobrar o que lhes era devido. Como força da natureza, permanece livre, dona de sua vontade, apesar dos vínculos. Zola não deixa dúvidas quanto ao poder destruidor da cortesã. Na pg. 207 de **Naná** ele descreve um baile no palácio do Conde, onde Naná não está presente, mas mesmo assim paira sobre as ruínas daquele lar, antes austero e respeitável. Finalmente um dia, no auge de seu poder, Naná deixa Paris abruptamente, sem mais explicações: a mosca de ouro havia completado sua obra na cidade, seguia seu destino e só regressaria a Paris para morrer, ou melhor, apodrecer. Ao contrário da de Lúcia, sua morte não é libertadora; sendo mais matéria que espírito, Naná apenas se decompõe.

2.3 A “moral” e o “corpo”.

Nesta seção abordamos, de forma simplificada, a intrincada relação entre o procedimento moral e o corpo nas obras aqui consideradas. Procuraremos mostrar que existe uma relação entre a “moral” e o “corpo” em **Lucíola**, obra romântica, que é de certa forma invertida na obra naturalista de Zola. Usamos aspas porque os termos corpo e moral estão divorciados de seu significado mais comum. Neste contexto o termo “corpo” engloba toda a parte orgânica, com seu caráter físico e hereditário, enquanto o termo “moral” é usado de forma genérica para designar o comportamento e o caráter do indivíduo. No romantismo é comum nos defrontarmos com a noção de que sentimentos exacerbados como a paixão proibida ou o arrependimento sem possibilidade de perdão resultem em males físicos, principalmente a física, doença romântica por excelência. Como exemplo clássico desse tipo de drama temos **A Dama das Camélias** de Dumas Filho (1996), que inspirou **Lucíola**. A morte tem frequentemente um caráter dual de castigo e de redenção, libertando o espírito das limitações carnis.⁴ Na obra de José de Alencar a cortesã, antes sadia, passa a definhar após rejeitar o vício: rejeita o corpo impuro para salvar a alma e ser digna do amor de Paulo. Sua morte, num aborto espontâneo, é seu castigo (exigido pela sociedade), e também sua redenção; a vitória do espírito casto sobre o corpo impuro. Assim, enquanto que no naturalismo, através da hereditariedade, o corpo que descende de uma linha de vícios leva à torpeza moral, no romantismo os vícios de caráter, o comportamento imoral, podem contaminar o corpo, ameaçando sua integridade. No caso de **Lucíola** essa analogia pode ser levada mais longe, se notarmos que no incidente do aborto a contaminação do corpo pela conduta imoral da cortesã é levada a um grau quase físico. Os diálogos citados abaixo sugerem que a culpa de Lúcia não tem perdão, uma criança, símbolo da pureza e do recomeço, não pode ser gerada por um corpo prostituído. Quando indagada sobre sua recusa de ceder aos desejos de Paulo, Lúcia explica no diálogo que se segue:

— Quando me lembro, que um filho pode gerar das minhas entranhas, tenho horror de mim mesma. — Não digas isso, Lúcia! Que mulher não deseja gozar desse sublime sentimento da maternidade! — Oh! Um filho, se Deus mo desse, seria o

⁴ O romântico dos séc. XVIII, na ficção e na vida real, via o suicídio também como libertador. Um exemplo clássico é o romance de Goethe de 1774, *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (GOETHE, 2003), um dos marcos iniciais do romantismo.

perdão da minha culpa! Mas sinto que ele não poderia viver no meu seio! Eu o mataria; eu, depois de o ter concebido! (ALENCAR, 2006a, p.113)

Depois, já perto da morte, num confuso diálogo com Paulo, Lúcia (a quem Paulo chama agora por seu verdadeiro nome de Maria) murmura palavras incompreensíveis para ele:

— Eu adivinhava que ele me levaria consigo! — Ele quem, minha boa Maria? — O teu, o nosso filho! respondeu-me ela. — Como? Julgas?... — Senti há pouco o seu primeiro e o seu último movimento! — Um filho! Mas é um novo laço que nos prende um ao outro. (...) — Cala-te, Paulo! Ele morreu! Disse-me com voz surda. E fui eu que o matei! (ALENCAR, 2006a, p.137)

O texto sugere que o corpo prostituído de Lúcia mata o feto que ela iria gerar, contaminando com seu fermento de destruição, essa vida sem pecados. Usamos propositalmente a imagem fermento de destruição para simbolizar o agente que propaga a destruição do feto em **Lucíola** porque esta foi empregada por Zola em seu romance naturalista para simbolizar o agente de disseminação da destruição em **Naná**. Em **Lucíola** de Alencar, o corpo de Lúcia propaga ao filho a sua dissolução física, consequência de uma imposição moral (foi dissolução do caráter que o contaminou), assim como em **Naná** a dissolução moral, causada por uma imposição física (no caso a hereditariedade), se espalha às pessoas que a cercam. Não podemos deixar de notar que em **Naná** duas pessoas, Jorge e o Conde de Vandeuvres perdem a vida, ou seja, sofrem um aniquilamento também físico, em contato com Naná. Mas a morte por suicídio do jovem Jorge é essencialmente romântica, um amor impossível como o do jovem Werther (GOETHE, 2003), enquanto que a do Conde de Vandeuvres, arruinado e desonrado, mera consequência do seu aniquilamento moral.

Conclusão

Comparamos duas obras, **Lucíola** de Alencar, em estilo romântico, publicada no Brasil em 1862 e **Naná** do escritor naturalista Emile Zola, publicada na França em 1880. A possibilidade de influência direta é mínima, pois a obra de Alencar antecede a de Zola e este último, não teve provavelmente acesso à obra do escritor brasileiro. No entanto ambas as obras são herdeiras de uma tradição da literatura ocidental que aborda a vida de cortesãs e outras mulheres de vida fácil, que a partir de **A Dama das Camélias de Dumas Filho**, se tornou parte integrante do imaginário da época, tendência que se estendeu por todo séc. XIX. As leituras que ambos autores fizeram de obras anteriores certamente as unem.

Neste trabalho, procuramos na seção 1, através de citações e exemplos, chamar a atenção para alguns aspectos gerais relacionados ao estilo das obras e aos objetivos dos autores. A seguir passamos a tratar alguns pontos específicos que nos pareceram interessantes. No artigo *The Power of the Feminine Milieu in Zola's Nana* publicado no final dos anos 90, C. Bordeau (1990), analisa o efeito de sedução do meio que cerca a mulher, com especial ênfase na contribuição do odor, no contexto da obra naturalista. Na seção 2.1, após uma análise do livro de Alencar, concluímos que também em **Lucíola**, texto classificado como romântico, o meio que envolve a cortesã, com seus odores, é também parte integrante do processo de sedução. Na seção 2.2 contrastamos o comportamento de Naná e de Lucíola frente à sociedade da época e suas convenções. Lucíola introjeta os valores vigentes e vive dilacerada pela culpa, enquanto que Naná é amoral e simplesmente segue seus impulsos. Considerando os personagens de Alencar, concluímos que Naná, guiada por paixões e instintos, está mais próxima de Iracema que de Lucíola. Por fim, na seção 2.3, abordamos a relação entre a “moral” e o “corpo” nas obras, no contexto dos respectivos estilos. Em **Lucíola** a culpa de Lúcia não tem perdão e seu corpo conspurcado jamais poderá gerar uma criança, símbolo da pureza e do recomeço: o corpo impuro mata o feto. Procuramos mostrar que existe uma relação entre a “moral” e o “corpo” em **Lucíola** que é de certa forma invertida em relação à obra de Zola. O corpo de Lucíola propaga ao filho a sua dissolução física, consequência de uma imposição moral (foi dissolução do caráter que o contaminou), assim como em Naná a

dissolução moral, causada por uma imposição física (no caso a hereditariedade), se espalha às pessoas que a cercam.

No âmbito mais geral o presente estudo comparado de **Naná** e **Lucíola** mostra que existem diferenças, mas também semelhanças, entre essas obras. Zola, classificado como naturalista, em alguns episódios, como o da ida de Naná ao campo, se deixa levar por influências românticas. Na verdade, observando o exagero sentimental do idílio campestre entre Naná e Jorge, e estando ciente das posições de Zola, chegamos a aventar a possibilidade de que Zola esteja parodiando o romantismo, para exibir mais uma faceta do temperamento caprichoso de Naná. Por outro lado, embora a morte como libertação e punição dos pecados seja frequentemente encontrada em obras românticas, a contaminação do feto inocente como consequência de um útero impuro é de profunda morbidez, mais associada a obras naturalistas. Assim concluímos que também ao comparar essas obras os estilos não devem ser vistos como estanques, uma vez que as características pessoais de cada autor (obras lidas, experiências vividas, etc...) são extremamente relevantes, tornando as barreiras de estilo mais fluidas.⁵

Referências Bibliográficas

- [1] ALENCAR, José de. **Lucíola**, São Paulo: Ed. Martin Claret, 2006a.
- [2] ALENCAR, José de. **Iracema**, S. Paulo: Ed. Martin Claret, 2006b.
- [3] AUERBACH, Eric. **Mimesis**, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.
- [4] BORDEAU, Catherine. *The Power of the Feminine Milieu in Zola's Nana*. **Nineteenth-Century French Studies** v. 27, n.1-2, pg. 96-107, Fall 1998/Wint 1999.
- [5] BRAUN, Sidney D. *Zola's Esthetic Approach and the Courtesan*. **Modern Language Notes**, v. 62, n. 7, pg. 449-456, 1947
- [6] CHATEAUBRIAND, François René de., **Atala – René**, França: Ed. Pocket, 1999.
- [7] DUMAS FILHO, Alexandre. **A Dama das Camélias**, São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.
- [8] GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os Sofrimentos do Jovem Werther**, Porto Alegre: Ed. L&PM, 2003.
- [9] MARCO, Valéria de. **O Império da Cortesã**, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1986.
- [10] ZOLA, Émile. **Naná**, Rio de Janeiro: Ediouro-Tecnoprint, 1990.

⁵ Agradeço à Dra. Maria Cecília de Moraes Pinto pelas sugestões e constante incentivo durante a elaboração deste trabalho.