

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO
E ARTES
HISTÓRIA BACHARELATO

**ORGULHO DE ANJO DECAÍDO: O ROMANCE LUCÍOLA (1862),
DE JOSÉ DE ALENCAR, E A CONSTRUÇÃO DE UM
IMAGINÁRIO SOBRE O FEMININO NO BRASIL DO SÉCULO
XIX**

BRUNA PEREIRA DA SILVA

Maceió

BRUNA PEREIRA DA SILVA

**ORGULHO DE ANJO DECAÍDO: O ROMANCE *LUCÍOLA* (1862),
DE JOSÉ DE ALENCAR, E A CONSTRUÇÃO DE UM
IMAGINÁRIO SOBRE O FEMININO NO BRASIL DO SÉCULO
XIX**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Bacharelado
em História da Universidade Federal
de Alagoas, como requisito parcial
para obtenção do grau de Graduação
em História Bacharelado.

Orientadora: Prof. Dra Ana Claudia Aymoré Martins
Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes
Universidade Federal de Alagoas

Maceió
2021

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária: Livia Silva dos Santos – CRB-4 – 1670

S586o Silva, Bruna Pereira da.

Orgulho de anjo decaído: o romance *Lucíola* (1862), de José de Alencar, e a construção de um imaginário sobre o feminino no Brasil do século XIX / Bruna Pereira da Silva. – 2021.

65 f.

Orientadora: Ana Cláudia Aymoré Martins.

Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em História Bacharelado) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes. Maceió, 2021.

Bibliografia: f. 62-65

1. Artefatos históricos – Romance(Literatura). 2. História – Literatura. 3. José de Alencar – História – Literatura. 4. Mulheres – Romance literário – Séc. XIX. I. Título.

CDU: 93:82



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE HISTÓRIA**

TERMO DE APROVAÇÃO

O Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “**Orgulho de anjo decaído: o romance *Lucíola* (1862), de José de Alencar, e a construção de um imaginário sobre o feminino no Brasil do século XIX**”, elaborado por BRUNA PEREIRA DA SILVA e aprovado por todos os membros da Banca Examinadora, cumprindo as exigências para obtenção do título de Licenciatura em História.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.(a) _____
Orientadora: Ana Claudia Aymoré Martins

Prof.(a) _____
1º Examinador: Ana Paula Palamartchuk

Prof.(a) _____
2º Examinador: Elias Ferreira Veras

Maceió, Alagoas
30/09/2021

Para minha tia Alda Regina, para minha vó
Maria do Carmo, principalmente para minha
Mãe Alda Rejane.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai, Sebastião Pereira, por sempre incentivar meus estudos, minha independência e meu hábito pela leitura.

Agradeço a minha mãe, Alda Rejane, por sempre ser um colo presente e por me ensinar que minha voz tem importância.

Agradeço a minha orientadora, Ana Claudia Aymoré Martins, por todas as aulas lindas, pela orientação desde o PIBIC, no grupo de pesquisa LITERHIS, onde iniciei meus estudos sobre a Literatura e a História. Mais do que isso, agradeço principalmente pela paciência e cuidado com o qual sem ele eu não teria conseguido.

Agradeço aos meus companheiros do GEPHGS por toda troca e discussões sobre gênero.

Agradeço ao professor Elias Veras pela liderança e orientação no GEPHGS, pelos coloquiais diálogos interdisciplinares que foram fundamentais para formação das discussões de gênero, e que agora tenho a honra de ter em minha banca.

Agradeço a professora Paula Palamartchuk, com quem eu não tive a honra de uma aula, mas sempre admirei pelos corredores, minicursos e seminários, e a agradeço por ter aceitado participar da banca desse projeto.

Agradeço a minha tia, Alda Regina, e minhas irmãs, Kelly Barros e Camila Barros, por serem exemplos femininos tão importantes na minha vida.

Agradeço a duas amigas em especial, Cleane Lacerda e Aline Pinheiro, por toda a paciência nas revisões.

Agradeço as minhas amigas de bairro: Lays Pontes, Renata Maria, Lívia Carolina e Jessica Bruna, com quem cresci e que foram fundamentais no meu desenvolvimento e na construção do meu feminino.

Agradeço aos meus amigos de infância, colégio e faculdade; Luan Cardoso, Mateus Macena, Matheus Costa, Sávio, Augusto César, Pedro Paulo, Nivaldo Junior e Lucas Cardoso, os quais mostraram que, diferente do que Aristóteles acredita, a amizade entre homem e mulher é possível.

Agradeço às minhas supervisoras da Pinacoteca: Tatiana Almeida, Iraci dos Santos e Iris Danielle Tenório, por todos os ensinamentos sobre arte, museu e vida, e por todo cuidado que tiveram comigo. As minhas companheiras de bolsa de extensão Paula Tavares e Beatriz Vieira. Um agradecimento especial a Tatiana, por todo amor ao longo desses dois anos em que fui bolsista da Pina.

Agradeço às amigas que a UFAL me deu: Amanda Mafra, Andressa Alves, Fabrizia Oliveira, Camila Melo e Ticiane Késsia, que me acompanharam na descoberta do feminismo.

RESUMO

DA SILVA, B. P. Orgulho de anjo decaído: o romance *Lucíola* (1862), de José de Alencar, e a construção de um imaginário sobre o feminino no Brasil do século XIX. 2021. 62f. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Graduação em História Licenciatura) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.

As obras de José de Alencar são amplamente utilizadas para o estudo do romantismo brasileiro, seus escritos estão inseridos em diversas camadas do ensino da literatura. Diante disso, o revisitar ao autor a partir de um olhar crítico faz-se importante para a compreensão das obras, bem como da história carregada entre suas linhas. Ao escolher o estudo do romance *Lucíola* este trabalho objetivou construir um breve panorama sobre a disseminação do imaginário feminino de maneira a explorar as condições sob as quais as mulheres no século XIX eram representadas no Brasil. Visou-se contribuir para o campo da história das mulheres ao inserir o gênero enquanto uma categoria de análise da obra de Alencar. Os resultados demonstram a construção da dualidade do imaginário feminino, a divisão entre a santa e a pecaminosa e como tais definições foram essenciais para a divisão social entre homens e mulheres. Ao condenar um número extenso de práticas enquanto indesejáveis para as mulheres se orquestrava um exílio delas do espaço público. Tal construção, portanto, não se realiza ao acaso, sendo uma estratégia discursiva de repressão das mulheres. Evidencia-se, ainda, que tais pressupostos moralizantes se reproduzem no imaginário social da atualidade, sendo ainda um debate relevante a ser explorado. Diante do exposto, faz-se importante salientar que a introdução do gênero enquanto categoria de análise contribui para a observação de novas perspectivas diante de velhas questões e artefatos históricos, tais quais os registros literários.

Palavras-chave: *História-Literatura, mulheres, literatura, gênero, Lucíola*

ABSTRACT

DA SILVA, B. P. The pride of a fallen Angel: the novel *Lucíola* (1862), by José de Alencar, and the construction of an imaginary about the feminine in 19th century Brazil. 2021. 62f. Completion of Course Work (Graduation in History Licentiate) - Institute of Human Sciences, Communication and Arts, Federal University of Alagoas, Maceió, 2021.

José de Alencar's works are massively used for romanticism studies in Brazil and his writings are inserted in many layers of the literature teaching. In view of that fact, revisiting this author from a critical point of view is important for the comprehension of his work and the history carried within its lines. When choosing to study the novel *Lucíola* this very work aimed to build a brief overview about the dissemination of feminine imaginary in order to explore the conditions on what women in Brazil were represented. The aim was to contribute to the field of women's history through inserting the gender factor as a category of analysis in Alencar's work. The results show the construction of the dualism in the feminine imaginary where women were divided between the saint and the sinner and how such definitions ended up being elementary for the social division between men and women. When condemning a huge number of practices as undesirables for women, their social exile from public space was orchestrated. Thus, such construction is not made by chance, it is a discursive strategy for women repression. It is evident that such moralizing assumptions are still propagated into actual days social imaginary of women and, because of that, continues to be a relevant debate to be explored. Before what has been said it is important to highlight that the insertion of gender as an analytical category contributes for observation of new perspectives in face of old questions and historical artifacts such as literary records.

Key words: History-Literature, women, literature, gender, *Lucíola*

SUMÁRIO

	Página
1 INTRODUÇÃO	10
2 CAPÍTULO I – ROMANCE COMO FERRAMENTA DE MORALIDADE	15
2.1 QUE MODELO DE ROMANCE É FORMADO NO SÉCULO XIX?	15
2.2 LITERATURA COMO INSTRUMENTO PARA EDUCAR A SOCIEDADE BURGUESA	19
3 CAPÍTULO II – O FEMININO: ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO	24
3.1 O LUGAR DO FEMININO	24
3.2 DUALIDADE FEMININA: ESPAÇO PÚBLICO E ESPAÇO PRIVADO NO BRASIL DO SÉCULO XIX	30
3.3 PROCESSO DE REDENÇÃO DE LÚCIA	42
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62

1. INTRODUÇÃO

A ideia desse trabalho surgiu de questionamentos sobre as representações do feminino na literatura e na própria história que identifiquei desde o meu primeiro contato com essas matérias no ensino médio. Na época, eu não conhecia o feminismo, nem os métodos críticos de analisar obras literárias e o conteúdo da história, por conta da forma como essas disciplinas são apresentadas no nosso sistema de educação básica, mas apesar disso eu sentia uma falta causada pelo silenciamento que as mulheres sofreram na história positivista ensinada nas escolas brasileiras que favoreciam a história política e que destacava as fontes administrativas e oficiais.

O livro *Lucíola*, como em outras obras que li na adolescência, tanto por conta do colégio como por entretenimento, sempre me trouxe uma inquietação sobre como o imaginário feminino tentava definir as mulheres de uma forma dualista na sociedade e como isso era representado na literatura. Quando entrei na faculdade comecei a ter acesso à historiografia e fui apresentada à Escola do Annales, o que me proporcionou uma nova maneira de olhar a história, dando a possibilidade de contar não só a história dos grandes, mas também de poder estudar a dinâmica de vários grupos da sociedade, e estudar a história privada e do cotidiano, abrangendo fontes históricas mais diversificadas. Algumas historiografias foram mais marcantes nesse momento de apresentação: o revisionismo marxista e sua contribuição para a história social, a história das mentalidades e a história cultural, que com sua abertura interdisciplinar abriu espaço para diálogos entre a literatura e outros campos, bem como para conhecer o campo da história das mulheres que, junto com a formação de militante feminista, me possibilitou dar sentido a essas velhas inquietações. O grupo de pesquisa LITERHIS – História e Construção Literária, sob a coordenação de minha orientadora neste TCC, foi responsável por me aproximar ainda mais da literatura e me familiarizar com o método crítico na análise da história em obras literárias e diálogos. Durante a minha graduação no curso de história surgiu o Grupo de Estudo e Pesquisa em História, Gênero e Sexualidade (GEPHGS), liderado pelo professor Elias Veras, uma conquista que considero muito importante para a minha trajetória acadêmica. O tema deste projeto veio dessa necessidade de entender aqueles antigos questionamentos e frustrações que o imaginário feminino causou e assim, talvez, conseguir explicar por que as personagens femininas das literaturas que mais temos acesso se apresentam de forma estereotipada em cima de uma

dualidade polarizada, “boas” ou “más” mulheres. Essas pesquisas e estudos um dia podem até ajudar em debates escolares nas aulas de história e literatura.

Este trabalho tem como objetivo construir um breve panorama sobre a construção do imaginário feminino e a forma como a literatura era utilizada como ferramenta para disciplinar o comportamento das mulheres no século XIX no Brasil, analisando o romance *Lucíola* (1862), de José de Alencar, escritor conhecido pelas suas famosas personagens femininas, como foi apontado. A historiografia necessária para a construção da monografia foi, em sua maior parte, referente aos estudos sobre a história das mulheres: Mary de Priore (1993, 1997, 2011), Michelle Perrot (2009), Norma Telles (2004) e Silva Federici (2019). A base da metodologia foi o método crítico na análise das obras literárias, que aconteceu com auxílio dos textos teórico-metodológicos de Barthes (2004), Burke (2008), Candido (1987), Compagnon (1999), Eco (2009), Gay (2010), Hutcheon (2001), Lima (2006), Martins (1999, 2012) e White (1994). Para o estudo de gênero utilizei Simone de Beauvoir (2014), para entender a mulher como construção histórico-social, Joan Scott (1989). para trabalhar o gênero como uma categoria de análise e também Virgínia Woolf (2014) e seus estudos sobre a mulher e a literatura para entender como essa dualidade do imaginário sobre o feminino consegue se enraizar na sociedade brasileira

Para introduzir esta temática, especificamente no século XIX, é preciso primeiro estabelecer que ela varia de acordo com a esfera que essa mulher está inserida. A questão da honra feminina construída para uma mulher branca não é a mesma que de uma mulher indígena ou negra, como a construção do imaginário sobre a mulher sertaneja não é o mesmo da mulher urbana, que vivia na corte no século XIX. Por isso, substituímos a nomenclatura de História da Mulher por História das Mulheres no plural. Como Rachael Soishet aponta na introdução de *História das mulheres*:

Parafrazeando Lucien Febvre — para quem o conhecimento histórico deve ter como referência “os homens, nunca o Homem” — toma-se inadequado falar em uma “história da mulher”. Diversas em sua condição social, étnica, raça, crenças religiosas, enfim, na sua trajetória marcada por inúmeras diferenças, cabe, portanto, abordar a “história das mulheres” (SOIHET, 1996, p. 275).

Esse estudo não terá ampla abordagem sobre toda essa pluralidade pelo fato de o romance analisado tratar sobre a construção da imagem de uma mulher urbana e branca do século XIX. Em face do exposto, o trabalho não propõe estudar todos os arquétipos

femininos que foram produzidos e propagados no Brasil, o foco é analisar a formação histórica da figura da mulher virtuosa e da mulher devassa através de *Lucíola* e do papel social que esse imaginário feminino tinha no período, podendo assim contribuir para entendermos um pouco mais sobre a função desses papéis femininos perpetuarem-se até os tempos atuais.

Simone de Beauvoir explica o porquê que se teve a necessidade da construção do imaginário feminino em sua teoria que a mulher é colocada como outro para que o homem possa ser um sujeito soberano. Era necessário se construir todo um alicerce de discursos que colocasse o feminino como secundário;

[...] “os que fizeram e compilaram as leis, por serem homens, favoreceram seu próprio sexo, e os juristas transformaram as leis em princípios” diz ainda Poulain de la Barre. Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à terra (BEAUVOIR, 2014 p.19).

Em praticamente toda área de conhecimento como biologia, medicina, psicologia, história, religião e literatura, tiveram narrativas que confirmavam o lugar dos homens e definiam qual seria o da mulher, mostrando que as representações do feminino nesses discursos são apresentadas e imaginadas de forma inferior, não por ser de fato inferior, mas por justificar a inferioridade que é lidada na sociedade. Antes de Beauvoir, Virginia Woolf já tinha apontado em *Um Teto todo seu* (2014):

As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural [...] os espelhos são essenciais para todas as ações violentas e heroicas. É por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer (p.54).

Levando-se em conta que por muito tempo a história foi escrita pelos homens, podemos entender porque há diversos exemplos de “boas mulheres” e “más mulheres” na literatura, de acordo com os padrões morais e de comportamento vigentes nas diversas épocas e sociedades. Beauvoir mostra como estes papéis cumpriam uma função de manter em ordem a moral. A “mulher virtuosa” e “mulher devassa” são classificações que sugeriram para estabelecer as funções que a sociedade deu às mulheres.

Este trabalho tem a intenção de analisar como a obra *Lucíola* faz parte desses discursos que historicamente colocavam a mulher em um lugar de inferioridade, e assim perceber como a literatura ajudou na construção do imaginário feminino.

É interessante perceber que no século XIX, durante muito tempo, o gênero literário predominante foi o romântico, que tem como uma das principais características a adjetivação que oscila sempre entre sublime e grotesco, sem meios termos. Dessa forma, fica claro quando o autor considera a conduta de um personagem boa ou má, moral ou imoral. Obras como *Helena* (1876), de Machado de Assis, *Senhora* (1874), de José de Alencar; *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães e, um exemplar oitocentista de Alagoas, *A Filha do Barão* (1886), de Pedro Nolasco Maciel, são alguns dos livros de gênero romântico da segunda metade do século XIX que retratam, em suas protagonistas, o ideal de mulher virtuosa e honrada, sempre com desfechos felizes.

Depois de dar exemplos de protagonistas com o ideal de mulher virtuosa e honrada, é chegada a hora de tratar daquela que estava no extremo oposto desse protótipo, à margem da sociedade honrada e moral; as mulheres desonradas e pecaminosas, aquelas que, na literatura, não mereciam família. Temos exemplos como as protagonistas de *A Dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho, *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert e *Lucíola* (1862), de José de Alencar. Essas personagens também conhecem a morte no final de suas histórias, mas não com teor de beatificação ou santificação como Helena, pois em suas vidas essas personagens não exerceram papel de mulher virtuosa, pelo contrário, aproveitaram da luxúria e libertinagem que é tão condenada ao sexo feminino.

No presente trabalho será aprofundado como se deu esta dualidade do imaginário feminino e o papel da literatura na construção desse imaginário através de uma análise sobre o livro *Lucíola*, de José de Alencar, obra que teve sua primeira publicação em 1862. Em *Lucíola*, classificado como um romance urbano, temos como estrutura narrativa um narrador-personagem. O narrador-personagem era Paulo, um moço da província que ao ser apresentado à corte do Rio de Janeiro iria narrar todos os seus conflitos por causa da paixão pela cortesã Lúcia. Esses conflitos internos de Paulo se encontram em todo decorrer do drama por conta da forma pela qual o autor coloca o binarismo que encontramos no romance, essa dualidade é representada pelos seguintes aspectos: amor/prazer, vício/virtude, família/prostituição e ingenuidade/malícia. Esse binarismo,

que também é encontrado na construção das personagens femininas do romance, retrata os papéis definidos para a mulher nesta sociedade que seriam a senhora de família, dona do lar com virtudes ou então a mulher fatal, perversa ligada ao prazer.

Para alcançar essa discussão, em um primeiro momento busca-se apresentar o cenário e as características do romantismo, em especial a maneira como o romantismo se consolida no Brasil e a função que a literatura assume no período em que Alencar desenvolve suas obras. A partir do esboço do contexto da época, realiza-se a introdução e discussão da obra *Lucíola*, apresentando um resumo de sua narrativa e a forma como se articula com a construção do imaginário sobre o feminino no século XIX, explorando a partir de então a construção das personagens e os diálogos que possuem com o contexto histórico de sua época. Por fim, são feitas algumas considerações acerca das representações contidas na obra e as contribuições que tais elementos possuem para a discussão da história das mulheres na contemporaneidade.

2. CAPÍTULO I: O ROMANCE COMO FERRAMENTA DE MORALIDADE

2.1 QUE MODELO DE ROMANCE É FORMADO NO SÉCULO XIX?

O que estava em vigor no século XIX era o romance do romantismo, que foi um movimento literário que surgiu na França e na Inglaterra após a revolução francesa, tinha ideias patriotas e até progressistas, inspiradas pelo Iluminismo. Tal movimento, chegando no Brasil, preservou a característica nacionalista ao passo em que perdeu um pouco do viés revolucionário, mantendo assim, um aspecto conservador de acordo com a sociedade brasileira em formação sob a égide imperial, cuja “ordem”, como já demonstrou, entre outros, José Murilo de Carvalho (CARVALHO, 2003, p. 19), se sustenta ideologicamente por meio do ideário de uma elite letrada, da qual o próprio Alencar era, como sabemos, parte integrante.

Analisar a formação, composição e atuação dessa elite na construção do estado imperial, diferente dos países que avançaram no liberalismo, em certa medida se encontra nas aproximações com a antiga metrópole. Portugal teve sua revolução burguesa abortada, tem a burocracia mais proeminente pelo fato de que, diferente da elite da Inglaterra e estadunidense, em Portugal o serviço público era cada vez mais essencial na absorção desses grupos dirigentes. O Brasil seguiu a tradição de Portugal no final do século XIX, onde era comum que os filhos dos aristocratas nordestinos cursarem direito, que foi o caso do próprio José de Alencar que ingressou na faculdade de direito de São Paulo em 1846 e mais tarde também entraria para o serviço público.

O Brasil dispunha, ao tornar-se independente, de uma elite ideologicamente homogênea devido à sua formação jurídica em Portugal, a seu treinamento no funcionalismo público e ao isolamento ideológico em relação a doutrinas revolucionárias. Essa elite se reproduziu em condições muito semelhantes após a independência, ao concentrar a formação de seus futuros membros em duas escolas de direito, ao fazê-los passar pela magistratura ao circulá-los por vários cargos políticos e por várias províncias (CARVALHO, 2003, p.39).

José de Alencar, autor do romance em análise, está inserido no contexto acima. O escritor nasceu e cresceu em um período cultural e político movimentado, como a transições do reinado de D. Pedro I para o Regência Trina Provisória em 1830, e depois em 1840 o decreto de maioridade. Conhecendo a biografia de Alencar (LIRA NETO, 2006), não é de se admirar que ele estivesse envolvido no projeto ideológico da fundação

da ordem imperial, pois além da literatura sua outra vertente de atuação era a política e essa sempre esteve presente na sua vida pelo fato de ser de uma família tradicional do Ceará. Seu pai, José Martiniano de Alencar, que era um padre, se tornou senador depois de sair do Ceará em 1830 para Rio de Janeiro. Assim sendo, os diálogos sobre política estavam tanto dentro de casa como na faculdade de direito que concluiu em 1850.

Alencar fazia parte de uma pequena elite letrada que teve acesso à educação superior e que fazia parte da política brasileira neste período. Os magistrados da faculdade de direito de São Paulo e Olinda dominavam cargos políticos entre 1822 a 1889 (CARVALHO, 2003, p. 84), podendo assim compreender o caráter conversador que se deu no movimento romântico do Brasil. Mesmo sendo um movimento que veio de uma sociedade burguesa, ao chegar aqui o Romantismo foi utilizado junto com o viés ideológico da fundação da ordem imperial. Um exemplo disso são os romances indianistas de José de Alencar: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1865), como é sinalizado por Sommer (2004, p. 196).

O período romântico trouxe uma inovação para a literatura brasileira, como Alfredo Bosi explica: a literatura até então conhecida no Brasil girava em torno das referências de Portugal e Espanha, mas devido ao cenário histórico em que Portugal perdia a soberania em relação a outros governos da Europa, nos séculos XVII e XVIII, o período romântico fez com que Brasil recebesse influências culturais de outros países europeus, como os pensamentos burgueses e liberais, para interpretar sua própria realidade. Antônio Candido também fala sobre isso em *O romantismo no Brasil*:

Um elemento importante nos anos de 1820 e 1830 foi o desejo de autonomia literária, tornado mais vivo depois da Independência. Então, o Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e, portanto, a identidade, em oposição à Metrópole, identificada com a tradição clássica. Assim surgiu algo novo: a noção de que no Brasil havia uma produção literária com características próprias, que agora seria definida e descrita como justificativa da reivindicação de autonomia espiritual (2002, p. 20).

O Romantismo, através de suas principais características – narrativa ampla refletido uma sequência de tempo, idealização da sociedade e da mulher, e principalmente seu caráter nacionalista que já citei – deu ao Brasil a chance de criar uma literatura que, apesar de ser uma fórmula europeia, foi construída com base em coisas locais. Um

exemplo disso é o herói nacional, que se na Europa era cavaleiro, aqui seria o índio (tornando, assim, os romances indianistas muito populares nessa fase).

Outras características importantes do romantismo foram a acessibilidade a um público mais amplo e diversificado, com sua linguagem mais descomplicada em contraposição ao modo clássico, e também o contraste com o período anterior que possuía um drama mais universal, enquanto o drama do romantismo era de cunho marcadamente individualista, aproximando ainda mais o leitor a suas experiências pessoais.

O público consumidor de literatura também aumentou no país no século XIX, com a vinda da família real para o Brasil, fato que gerou uma transformação cultural com a presença da Corte no Rio de Janeiro, incentivando os campos das letras e artes. Junto a isso, foi criada a primeira biblioteca pública, tivemos a inauguração da impressão de livros em território nacional e a fundação de algumas escolas superiores. A vinda da corte também aumentou o número de mulheres e de homens instruídos no Rio de Janeiro, tendência que irá, após a independência, irradiar para outros centros urbanos. Antônio Candido explicou o que esse público crescente estava procurando:

O que mais atraiu o leitor daquele tempo em matéria de romance parece ter sido o de costumes, no qual ele encontrava a vida de todo o dia, sem prejuízo dos lances romanescos que eram então indispensáveis. O brasileiro parecia gostar de ver descritos os lugares, os hábitos, o tipo de gente cuja realidade podia aferir, e que por isso lhe davam a sensação alentadora de que o seu país podia ser promovido à esfera atraente da arte literária. A voga do nosso romance começa de fato com uma despreziosa narrativa de costumes do Rio de Janeiro (2002, p.41).

José de Alencar escreveu muito bem sobre os costumes da época e principalmente o da corte brasileira em suas novelas e seus romances urbanos: *Cinco minutos* (1856), *A viúvinha* (1857), *Lucíola* (1862), *Diva* (1864), *A pata da gazela* (1870), *Senhora* (1875), *Sonhos d'ouro* (1872) e *Encarnação* (1893). No entanto, a literatura alencariana vai além do chamado “romance de costumes”, na medida em que retratam não só os costumes e comportamentos cotidianos, mas a relação complexa entre o indivíduo e a sociedade, tratando de temas que questionavam a moral dessa sociedade como a prostituição e casamento por dinheiro. Apesar disso, esses romances urbanos que traziam, de certo modo, críticas progressistas eram também, como veremos, ferramentas de moralidade.

Para compreender como os romances urbanos de Alencar ajudaram na educação moral do Brasil urbano, usarei o conceito de *Bildungsroman* em José de Alencar

apresentado no trabalho *O tecer de esfinges: o romance de formação e a construção dos perfis de mulher*, de Luíza Rosiete Gondim Cavalcante (doutora em Estudos Literários pelo PPGLL-Ufal). O romance de formação (*Bildungsroman*) nasceu na Alemanha no século XVIII, em um contexto em que também se clamava nacionalismo, pois a Alemanha, assim como Brasil, estava à procura de construir uma identidade pessoal para o país. O romance de formação, como o próprio nome já diz, focava na formação do indivíduo, as narrativas focavam no desenvolvimento interior do protagonista, que acontecia devido aos confrontos externos. Assim, como produção típica do período romântico, o *Bildungsroman* dá voz ao individualismo e ao mesmo tempo ajuda na consolidação da vida burguesa.

No *Bildungsroman* mostra-se a trajetória da formação do personagem que geralmente acontece no momento em que ele se insere na sociedade; o herói, que quase sempre é um jovem adulto, sofre um confronto entre a vida idealizada e a realidade empírica, trazendo, através dessa experiência, o aperfeiçoamento do personagem, e também do leitor, na medida em que o “prepara” para o mundo real, focando na formação de caráter pessoal. Podemos ver o início dessa entrada de Paulo na “sociedade real” neste trecho de *Lucíola*: “É uma festa filosófica essa festa da Glória! Aprendi mais naquela meia hora de observação do que nos cinco anos que acabava de desperdiçar em Olinda com uma prodigalidade verdadeiramente brasileira” (ALENCAR, 2016 p.17).

Então temos essa característica: Paulo, que regressa à corte depois de se formar, um jovem inexperiente que idealiza o amor, mas logo é confrontado com a realidade da sociedade, em que sua jornada pessoal é a de acabar amadurecendo e se adequando às regras sociais. Portanto, seria Lúcia uma ferramenta para preparar Paulo para a sociedade, levando em consideração que Lúcia também teve uma jornada de aprendizado e transformação, mas, diferente de Paulo, sua trajetória não termina com uma reconciliação da personagem com a sociedade, pelo contrário, termina com seu castigo (a morte sem poder ter uma família com Paulo).

Então, para se cumprir a função do romance de formação, é necessário que Lúcia tivesse este final para que Paulo conseguisse seu aprendizado e estágio de equilíbrio com a sociedade. É importante lembrar que, como já foi dito, o *Bildungsroman* não se trata só da formação do caráter do personagem, mas também era um instrumento de educação dos seus leitores e, portanto, o fato de Paulo poder seguir sua vida social tranquilamente e

Lúcia não, ensina como o julgamento moral é mais incisivo com as mulheres. No capítulo 2 retomarei essa questão.

2.2 A LITERATURA COMO INSTRUMENTO PARA EDUCAR AS MULHERES DA SOCIEDADE BURGUESA

A leitura é o que transforma em obra as letras, frases e enredos. E a leitura é sempre determinada pelo lugar ocupado por um leitor na sociedade, num dado momento histórico. Portanto, é feito através do crivo de classe, raça ou gênero. Essas mesmas noções, de classe, raça e gênero, são mutáveis e construídas no decorrer da história. Sendo assim, cada romance é local de interseção de toda uma teia de códigos culturais. (Telles, 1996, p. 402)

O século XIX, segundo Norma Telles, é século do romance, foi o período marcado pela profunda transformação, não só no Brasil como também na Europa, pois foi um momento de grande expansão do imperialismo europeu que causou grandes transformações nas estruturas do macropolítico e na vida cotidiana. Os produtos culturais tiveram um papel essencial para a solidificação da sociedade moderna, o romance foi um desse produtos; “escrita e saber estiveram, em geral, ligados ao poder, funcionaram como forma de dominação e descreveram modos de socialização, papéis sociais e até sentimentos esperando em determinadas situações” (TELLES,1997 p.407).

O romance que surgiu na Inglaterra no século XVIII, junto com a sociedade burguesa, teve um diferencial das formas de literaturas anteriores que focavam no coletivo e nas mitologias passadas, o romance que surgia estava focando em uma narrativa mais individual e contemporânea que traziam enredos focalizados em pessoas específicas dessa sociedade com problemas particulares de cada período. A literatura do século XIX foi um instrumento importante no trabalho de normatização do comportamento feminino. Era através dela que os autores – quase em sua totalidade homens – apresentavam o que se esperava de uma “boa” mulher, dando a essas os melhores desfechos, e da mulher devassa dando um final punitivo num processo de moralização através da obra literária. Como exemplos, busco comparar as obras *Helena* (1876) e *Madame de Bovary* (1856). No caso de *Helena*, a protagonista de mesmo nome morre ao final, mas sua morte, mais do que um acontecimento trágico, tem muito do teor de beatificação ou santificação através de sua eternização enquanto virgem e bela, ou seja, aquela que morre intacta e plena de virtudes, antes de ser corrompida por qualquer pecado, e vai diretamente para os braços

de Deus no Paraíso, de forma que não se pode considerar seu desfecho como trágico, mas antes o melhor de todos, segundo uma perspectiva cristã. Em contraste com o desfecho de *Madame de Bovary* (1856) em que a morte da protagonista simboliza sua punição pelo seu estilo de vida.

Esses arquétipos apresentados pela literatura não só exercia a função de educar essa sociedade em formação, como também eram reflexos da própria sociedade, tal qual um espelho. Desta maneira, a existência da divisão das mulheres entre anjos e perversas, virtuosas e pecadoras, não era feita de maneira despropositada. Tais representações ajudavam a definir o lugar da mulher, buscava educa-las, bem como apresentar o funcionamento social no qual estavam inseridas.

Os discursos da natureza feminina já existiam antes do século XIX, mas ganharam força neste período em várias áreas da ciência. Os ideais colocavam como essência natural o papel da mulher como de um ser maternal e incapaz de se governar sozinha e quando as mulheres saíam dessa zona estabelecida pra elas eram vistas como alteração antinatural, perigosa, e que deveria ser destrutada. Os motivos para esses discursos ganharam ainda mais força no período que será discutido no próximo capítulo.

Tendo em vista que os autores que publicavam esse gênero na grande parte das vezes tinham como público-alvo as leitoras mulheres, em especial aquelas circunscritas à esfera do privado, donas de casa burguesas. É comum que os autores se dirijam “à leitora” durante a narrativa. No primeiro capítulo de *Lucíola* já é possível perceber o direcionamento do texto ao público feminino a partir do seguinte trecho: “Desculpa, se alguma vez a fizer corar sob os seus cabelos brancos, pura e santa coroa de uma virtude que eu respeito...” (ALENCAR, 1862, p.16), mostrando, assim, que esse tipo de leitura era um dos hábitos tradicionais de mulheres burguesas que passavam a maior parte do tempo no interior dos seus lares e encontravam na leitura dos romances uma forma de adentrar outros espaços, ainda que imaginariamente:

As leituras animadas pelos encontros sociais, ou feitas à sombra das árvores ou no mornidão das alcovas, geraram um público leitor eminentemente feminino. A possibilidade do ócio entre as mulheres de elite incentivou a absorção das novelas românticas e sentimentais consumidas entre um bordado e outro, receitas de doces e confidências entre amigas. As histórias de heroínas românticas, langorosas e

sofredoras acabaram por incentivar a idealização das relações amorosas e das perspectivas de casamento. (D'INCAO, 2004, p.191).

Os romances, principalmente os que vinham em formato de folhetim, tratavam de questões que tinham uma boa recepção nos lares de respeito, caso contrário, não passavam pela aprovação dos jornais e, principalmente, não encontravam público. Diante desse cenário, como o romance que tem como protagonista uma cortesã poderia ser visto com bons olhos? Valéria de Marco explica isso em sua obra *Império da cortesã* (1986), observando que José de Alencar não foi o primeiro escritor a criar uma prostituta como protagonista; já existiam na Europa obras narrativas e dramáticas com essa temática, como *A dama das camélias* (1852), de Alexandre Dumas Filho, *Marion de Lorme* (1828), de Victor Hugo e *As Mulheres de Mármore* (1893), de Théodore Barrière. Inclusive, o próprio José de Alencar já tinha criando uma obra anterior a *Lucíola* com temática da prostituição: em 1858, Alencar apresentou a peça teatral *As asas de um anjo*, que não foi bem recebida pela corte, tornando-se assunto nos jornais e até chegar a ser censurada pela polícia, acabou sendo proibida a permanecer em cartaz.

A resposta de José de Alencar em 1858 para defender sua obra baseou-se justamente na moralidade, alegando que o intuito da peça era ensinar e alertar o caminho que o vício e a luxúria podiam levar. No prólogo de *As asas de um anjo*, em sua publicação livresca em 1859, continuou a argumentar sobre esse caráter moralizador: "Vitor Hugo poetizou a perdição na sua *Marion Delorme*; A. Dumas Filho enobreceu-a n'*A Dama das Camélias*; eu moralizei-a n'*As asas de um Anjo*" (Apud MARCO, 1986, p. 75). Esse trecho também nos mostra as influências da literatura europeia já mencionada na criação de Carolina, protagonista do drama alencariano, assim como Valéria de Marco aponta:

Assim se formava um leque de personagens que poderiam ter sido matrizes de Carolina e Lúcia. Mas como esta pesquisa se volta para compreensão do romance de Alencar, coloca-se também a questão do gênero. Por essa razão, dar-se-á prioridade a personagens criadas pelo romance para que se possa analisar a configuração concreta que o tema da cortesã adquire na forma literária; já Alencar nos remete diretamente a dois romances: *Manon Lescaut* e *A Dama das Camélias*. Se pensarmos sobretudo no primeiro, somos levados a reconhecer que o tema das cortesãs esta vinculado também a formação do gênero, à gestação e consolidação do romance e tudo o que isto implica: uma configuração estética específica, a conquista e ampliação de um público leitor, condições materiais de mercado como impressão e destruição de livros (MARCO, 1986, p.75).

A análise de Valéria de Marco (1986) nos mostra que a temática da cortesã, em seu viés moralizante, alinhava-se à produção literária europeia do século XIX. Assim, entendemos *Lucíola*

como uma obra de sua época e, apesar de parecer contraditório que um romance de cortesã pode ser moralista, o próprio narrador questiona o caráter moralista em um trecho do livro:

Se tivesse agora ao meu lado o Sr. Couto, estou certo que ele me aconselharia para as ocasiões difíceis uma reticência. Com efeito, a reticência não é a hipocrisia no livro, como a hipocrisia é a reticência na sociedade?

Sempre tive horror às reticências; nesta ocasião antes queria desistir do meu propósito, do que desdobrar aos seus olhos esse véu de pontinhos, manto espesso, que para os severos moralistas da época, aplaca todos os escrúpulos, e que em minha opinião tem o mesmo efeito da máscara, o de aguçar a curiosidade.

Por isso quando em alguns livros moralíssimos vejo uma reticência, tremo! Se uma curiosidade ingênua de 15 ou 16 anos passar por ali, não verá abrir-se em cada um desses pontinhos o abismo do desconhecido. A minha história é imoral; portanto não admite reticências; mas tenho um desvanecimento, pouco modesto, confesso. Caso a senhora cometesse a indiscrição de ler estas páginas a alguma menina inocente, talvez chegassem ao fim sem uma única pergunta. A borboleta esvoaça sem pousar entre as flores venenosas, por mais brilhantes que sejam; e procura o pólen no cálice da violeta e de outras plantas humildes e rasteiras. O espírito da moça é a borboleta; o seu instinto a castidade.

Entretanto, se este manuscrito tivesse de sair à luz pública algum dia, e um editor escrupuloso quisesse dar ao pequeno livro passaporte para viajar das estantes empoeiradas aos toucadores perfumados e às elegantes banquinhas de costura, bastaria substituir certos trechos mais ousados por duas ordens de pontinhos.

A que se reduz por fim de contas a moral literária! Ao mesmo que a decência pública: a alguns pontos de mais ou de menos (ALENCAR, 2016, p. 8).

Esse trecho, que no livro se refere ao momento em que Paulo está preparando a leitora para a cena da orgia na chácara de Sá (a qual pode ser considerada a cena mais escandalosa do livro), também pode ser visto como um desabafo irônico do autor para as críticas que recebeu em *As asas de um anjo*. Nesse fragmento, o narrador alencariano chega a questionar pureza e castidade, hipocrisia literária e social, argumentando que as “reticências” ou a falta informação que elas trazem só atiça a curiosidade de almas puras. Desta maneira, ele é a defesa de um caráter pedagógico de seu livro, na medida em que nega o falso véu da ignorância, mostrando para as leitoras o que aconteceria se elas se desvirtuassem.

Na passagem, Paulo conversa diretamente com a leitora para também prepará-la para o momento da chácara de Sá, repetindo a argumentação do narrador de que não existiria nada de relativamente “chocante” ou novo nesta cena que não tenha sido já apresentada antes na literatura:

Entretanto, se a senhora não conhece as odes de Horácio e os Amores de Ovídio, se nunca leu a descrição da festa de Baco e não tem notícia dos mistérios de Adônis ou do rito afrodisíaco das virgens de Pafos, que em comemoração do nascimento da deusa iam certos dias do ano banhar-se na espuma do mar e oferecer as primícias do seu amor a quem mais cedo as cobiçava; se ignora tudo isto, rasgue estas folhas, ou antes queime-as, para que sua neta, achando as` tiras que ficarem sobre a mesa, não se lembre de fazer delas papelotes.

Se ao contrário apreciou esses trechos admiráveis da literatura clássica, pode continuar a ler, pois não achará imagem, nem palavra que revolte o bom gosto: sensitiva delicada dos espíritos cultos. (ALENCAR, 2016 p.42)

Ele termina o trecho acima dando a entender que o livro não seria chocante para pessoas “cultas” que tenham conhecimento sobre, por exemplo, literatura clássica. Essa estrutura do romance, com a presença de um narrador-personagem, é uma ferramenta que aproxima ainda mais as leitoras que, como já foi dito, eram público alvo dos folhetins.

3. CAPÍTULO II: O FEMININO: ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

3.1 O LUGAR DO FEMININO

Em todo o romance *Lucíola*, podemos perceber como José de Alencar usa o espaço público e o privado para mostrar qual é o lugar pertencente à mulher de família e à “mulher do mero prazer”. O livro tem como cenário a corte do Rio de Janeiro em que se intercalam bailes, festa privadas, teatros, festas religiosas, ruas e pontos, alternado entre o público e privado. Por meio desses movimentos é possível ver como esses espaços são ocupados pelas figuras da sociedade urbana Brasileira:

— Já vi esta moça! disse comigo. Mas onde?... Ela pouco demorou-se na sua graciosa imobilidade e continuou lentamente o passeio interrompido. Meu companheiro cumprimentou-a com um gesto familiar; eu, com respeitosa cortesia, que me foi retribuída por uma imperceptível inclinação da fronte. — Quem é esta senhora? perguntei a Sá. A resposta foi o sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sociais.

— Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la? Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade (ALENCAR, 1862 p.18)

A primeira descrição de Paulo sobre Lúcia é a de uma pessoa que acabou de chegar à corte e que ainda não conhece os hábitos do Rio de Janeiro. Desta forma, ele a descreve como ingênua e pura. Essa visão entra em conflito quando Sá faz um comentário, ele enquanto um morador da corte há bastante tempo afirma que Lúcia não é uma senhora ingênua. Então, Paulo analisa novamente a moça e nos apresenta as evidências de que Lúcia não era uma Senhora, já que não estava acompanhada de um homem da família em um local público.

Espaços públicos não pertenciam às senhoras. No século XIX já estavam muito bem instalados os espaços que cada sexo ocuparia. O homem estava destinado à esfera pública, enquanto a mulher, à esfera privada. Este discurso existe desde muito antes da revolução francesa, mas depois dela o mundo burguês que se formava usava várias

ferramentas, como a igreja, medicina, estado e a própria literatura para estruturar a separação do privado e do público:

Evangélicos e utilitaristas empreenderam um enorme esforço de moralização dos pobres através da Família, em todo o país, instituições de ensino, escolas dominicais, sociedades filantrópicas difundiam as concepções burguesas da separação entre os sexos. Ao pregar os valores domésticos aos alunos das escolas dominicais, as jovens dos orfanatos ou as idosas e enfermas, as mulheres de classe média estavam ao mesmo tempo definindo sua própria “esfera relativa” e o lugar das mulheres na classe operária: criadas na casa de seus superiores, ou esposas e mães respeitáveis em sua própria casa. (PERROT, 2009, p.64)

A citação acima mostra como a igreja não teve problema em difundir o discurso da burguesia, já que estava muito bem aliada com os próprios valores que o cristianismo pregava para as mulheres. A Bíblia está cheia de modelos de dualidade feminina, como as boas mulheres Ester, Rute, Martha e Maria, e as mulheres pecaminosas Dalila, Eva, Salomé e Jezebel. A maioria das boas mulheres da liturgia cristã estão ligadas ao âmbito doméstico e familiar, essas mulheres são enaltecidas por serem boas mães, esposas e se submeterem aos homens. As mulheres pecaminosas geralmente se encontram nos lugares públicos e são subversivas enquanto a boa mulher estaria no espaço privado cuidando dos filhos.

Silvia Federici explica muito bem como se desenvolveu essa ideia de exclusão das mulheres no espaço público antes do século XIX. Para tanto, cabe voltar à sociedade pré-capitalista, que durante a conquista colonial dizimou grande parte da população da América do Sul e simultaneamente, a população europeia diminuía devido a pestes e pragas que se espalhavam pelo continente. Tais eventos contribuíram pra uma crise demográfica e econômica, que fez com que a reprodução e o crescimento populacional se transformassem em assunto de Estado; como consequência foram instaladas medidas que retiraram o controle das mulheres sobre sua própria reprodução, foi dada uma nova importância à família enquanto instituição-chave, que assegurava a transmissão da propriedade e reprodução da força de trabalho (FEDERICI, 2019). Com essas políticas estatais a procriação tornou-se o principal papel da mulher.

Para que se cumprisse esse novo papel, começaram as medidas de desvalorização do trabalho feminino, onde as corporações de ofícios ignoravam as produções realizadas por mulheres, assim se tornou muito mais difícil que elas pudessem se sustentar sozinhas.

Vale salientar que Federici (2019) não ignora o fato de antes, na sociedade pré-capitalista, já existia desigualdade social entre homens e mulheres, mas a diferença é que durante os séculos XVI e XVII as mulheres se tornaram bens comuns:

Porém, na nova organização do trabalho, todas as mulheres (exceto as que haviam sido privatizadas pelos homens burgueses) tornaram-se bens comuns, pois uma vez que as atividades das mulheres foram definidas como não trabalho, o trabalho das mulheres começou a parecer um recurso natural, disponível para todos. (FEDERICI, 2019 p.177)

Não foram só as mulheres da família burguesa que sofreram com esse processo. Pois ainda que a mulher proletária pudesse exercer um trabalho fora do ambiente doméstico, seu salário muitas vezes era recebido pelo seu marido, porque, apesar do discurso da incapacidade feminina começar na classe burguesa, ele chegava em todas as classes sociais, engendrando o que a historiadora italiana denomina de “patriarcado do salário”.

A literatura não estava abstraída do projeto de degradação do feminino, assim como no discurso da igreja, estado e medicina do período de transição para o capitalismo: as obras literárias mostravam a inferioridade feminina perante os homens, a incapacidade feminina de se governar, a necessidade de um homem para controlar seu emocional desequilibrado, e sua luxúria desenfreada, como na obra *A megera domada* (1593), de Shakespeare.

Depois de finalmente conseguir a desapropriação da mulher no mundo público, que levou à sua domesticação, surgiu um novo modelo de feminilidade a ser difundido no século XVIII. Um modelo no qual se perseguia a consolidação da mulher no espaço privado, se enquadrando no modelo “anjo do lar”¹ que, na descrição de Virginia Woolf:

[...] era extremamente prática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis arte do convívio familiar[...]em suma seus feitiços era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo era pura, sua pureza era tida como sua maior beleza (WOOLF,1931 p.12).

¹ A denominação “anjo do lar” utilizada por Woolf veio do poema de Coventry Patmore (1823-1896) que idealizava o amor conjugal e o papel doméstico das mulheres: a esposa ideal, passiva e casta que tinha como encargo servir sua família.

Realizada essa retrospectiva, descrição que permite compreender a forma como a mulher foi colocada enquanto pertencente ao espaço doméstico, seguiremos agora na busca de entender a respeito das funções específicas da família no século XIX.

Uma das funções da família era a de criar e educar herdeiros do patrimônio, a tradição de passar os bens para a sua linhagem não surgiu no século XIX, mas foi adotada pelos burgueses que mantinham a preocupação de passar o seu patrimônio, não só material, como também seu nome, sua honra e valores. O papel da família era de educar as próximas gerações com os seus valores fundados, já que a família seria o primeiro contato deles com a socialização. Além disso “com ou sem patrimônio, a família construía um sistema econômico de gestão” (PERROT, 2009, p. 91), e como um dos principais sistemas econômicos, não era só a família burguesa que interessava ao estado: a família pobre, do proletariado, também era essencial. Enquanto a família do burguês procriava a próxima geração que iria herdar o seu patrimônio, as famílias do proletariado geravam a próxima geração de força de trabalho.

As mulheres dos trabalhadores exerciam uma função que contribuía para o funcionamento do capitalismo: o trabalho da dona de casa, um trabalho invisível, não remunerado, mas que era fundamental para o sistema, tendo em vista que é a dona de casa que alimenta os trabalhadores, cria os filhos e faz as funções básicas de administração do lar. Trabalhos que foram tidos como “naturais”, como foi explicado no início do capítulo, eram uma das forças essenciais para o bom funcionamento do capitalismo.

O bom regime sexual era uma das missões da família, uma ideia nada renovadora e nem tanto puritana. O casamento assegurava dos “flagelos sociais”, era tido como um controlador moral, por assim dizer, que ajudava a limitar doenças como tuberculose, sífilis e alcoolismo, segurando os “bem-nascidos” influenciados pelas ideias da eugenia. Mas, claro, que a castidade, incentivada, porém, como toda hipocrisia puritana, só era um dever para as mulheres, qualquer deslize masculino era aceitável.

No Brasil não eram diferentes os papéis da mulher e da família, mesmo estando em uma monarquia:

Cada família devia ser um império de amor cuja pai era monarca, e a mulher a rainha. Existe uma homologia entre o romance real e romance da domesticidade comum. Assim, depois de 1820, ficou evidente que, para ser popular, o monarca teria de ser um homem do lar. Já não se

admitia a licenciosidade dos costumes. O Casamento e a Família é que estavam na moda. (Perrot, 2009, p. 49)

A Família é o fundamento do Estado Monárquico. Com a vinda da família real ao Brasil, o Rio de Janeiro sofreu grande transformação: por volta de 1817 havia, na cidade, o total de pelo menos 15 mil pessoas transferidas de Portugal para o Brasil. A população urbana cresceu de 43 mil para 79 mil habitantes, comparando os dados da cidade entre 1799 e 1821. Toda essa transformação que Brasil teve com vinda da família real refletiu no conceito de instituição da família.

A ideia de família, trazida pelo colonizador português para Brasil, corresponde aos padrões definidos pela igreja católica; pai e mãe casados perante a igreja. Em 1545 a família era uma ferramenta fundamental para a igreja contra a reforma protestante e a expansão do catolicismo na América. A mulher tinha um papel importante nesse projeto, dado que ela ensinaria aos filhos a vida religiosa, porém a escassez de mulheres europeias se tornou um empecilho para esse projeto. Esse impedimento abriu caminhos para o concubinato com mulheres indígenas e miscigenação, o que levou os padres locais a pedir que enviassem órfãs e prostitutas para povoar as novas terras portuguesas.

Mary Del Priore (2014) levanta um ponto importante sobre a configuração da família no Brasil: “A soma dessa tradição portuguesa com a colonização agrária e escravista resultou no chamado patriarcalismo brasileiro” (DEL PRIORE, 2014, p.83). Essa colocação expandia o conceito de família, que não seria mais só o núcleo principal (mãe, pai e filhos), mas também teria extensão dessa família (escravos, agregados, empregados), em que todos respondiam ao chefe da família, que também era pai e senhor que impunha seu poder em todo o seu domínio, e às vezes tinha grande influência política sobre outras famílias. Esse patriarcalismo brasileiro se estabeleceu normalmente em engenhos e plantações na área rural até o século XVII. É necessário ressaltar que, além do ideal de família difundido, existia outros modelos que variavam de acordo com a região e estado social que as pessoas se encontravam no Brasil.

Não esquecendo das mulheres negras, que assim como as proletárias da Europa, tinham a responsabilidade de procriar as próximas gerações de escravos, que era a força de trabalho predominante em algumas colônias como o Brasil. Apesar de não carregar estereótipos femininos que outros grupos de mulheres levavam, como de sexo frágil, da mulher negra era exigido a mesmo esforço físico no trabalho. A regra social que restringia

as mulheres aos espaços privados não funcionava da mesma maneira para afro-brasileiras no século XIX no Brasil, já que muitas mulheres negras estando livres como as escravas, eram ambulantes e trabalhavam em várias partes da cidade.

Para a mulher sertaneja também não era diferente, era importante que desse filhos para seu marido, já que a maioria viva nas roças, os filhos eram quem ajudavam na lavoura porque não se tinha dinheiro para comprar escravos.

Entendendo a diversidade de realidades a que as mulheres poderiam pertencer dependendo da sua posição e lugar social no Brasil do século XIX, focaremos agora nas famílias urbanas e na transformação social e cultural que aconteceu devido a vinda da família real. As mudanças urbanas e estilo de vida começaram com as políticas urbanas, feitas para receber a corte, que deram conceito aos espaços públicos e através das leis era imposta a limpeza, também foram criadas normas pra uso dos espaços da cidade, criando um controle governamental sobre esse espaço, que por um lado, modernizou a cidade do Rio de Janeiro, já por outro restringiu acesso desses locais a uma parte da população.

O processo de higienização urbana também moldou espaços privados enquanto definiam os espaços públicos, trazendo transformações no papel feminino. A mulher da elite e da família burguesa, que eram as esposas dos funcionários do governo ou ricos comerciantes, tinham funções como manter elevado o nível de prestígio social do seu marido, para isso deveria assumir o papel ideal de boa esposa e mãe, e uma mulher dedicada ao espaço doméstico: o anjo do lar, esse seria um dos lados da dualidade do imaginário feminino do século XIX. Foi nesse momento de políticas higienistas que se propagou um discurso para “educar” mulheres urbanas no Brasil, através das narrativas da medicina, da igreja, imprensa e literatura, que será apodada mais adiante.

3.2 DUALIDADE FEMININA: ESPAÇO PÚBLICO E ESPAÇO PRIVADO NO BRASIL DO SÉCULO XIX

Para iniciar a temática do imaginário feminino no Brasil é preciso entender como a criação da honra feminina podia variar. Segundo Maciel Henrique Silva, em seu livro

Pretas de Honra (2011), no século XIX a mulher branca nascia com uma honra que poderia perder caso não seguisse uma determinada conduta moral que se esperava dela. Já a mulher negra nascia desprovida de honra, podendo apenas tentar alcançá-la encaixando-se da melhor maneira possível nos modelos de conduta moral branca. Essa honra, muitas vezes, poderia vir a ser adquirida para essas mulheres negras, não pela boa conduta sexual, como acontecia em primeiro lugar no universo feminino, mas, por exemplo, pela fidelidade da palavra empenhada, o fato de serem estimadas publicamente (SILVA, 2004):

Negras e pardas não tinham a mesma percepção de honra das mulheres brancas senhoriais, mas podiam, em determinados contextos, reivindicar para si alguns dos significados inerentes ao conceito, e assim se mostrarem portadoras de estima pública ou capazes de inspirarem confiança no exercício de alguma atividade nos lares dos brancos. Sueann Caulfield demonstrou que fossem em relação a caseis, fosse em relação à sociedade como um todo, “a honra era frequentemente usada para consolidar relações hierárquicas baseadas não somente nas relações de gênero, como também nas de raça e de classe”. (SILVA, 2004, p.99)

Nem esse comportamento, no entanto, garantia um reconhecimento pleno da honra por parte da população branca, pois eram apropriações do senso-comum ocidental, por parte dos negros, que não penetravam facilmente a aceitabilidade da rígida moral religiosa e ideológica – ao menos na teoria – dos brancos.

A ideia de mulher honrada nas sociedades ocidentais, nesse caso, do Brasil, estava fundamentalmente relacionada com princípios da Igreja Católica e com a ideologia burguesa europeia como aponta Mary del Priore, em seu livro *Ao sul do corpo* (2008). Segundo a autora o discurso sobre o amor conjugal disseminado pela Igreja tornou-se um dos instrumentos de ação para a normatização das populações femininas. Desta maneira, para ser considerada uma mulher honrada e bem-sucedida, era preciso casar-se, e, para casar-se, era preciso agir como mulher honrada, caso contrário, não teria pretendentes.

Após o casamento, a conduta de mulher casada calcificava-se ainda mais. Priore ressalta que, para não desonrar além de si mesma também ao seu marido e ao seu lar, era necessário que a mulher se mantivesse dentro de casa a maior parte do tempo, e só saísse acompanhada de um homem de sua família ou uma mulher mais velha. Antes do casamento, deveria se manter virgem e pura de olhos e ouvidos, e, depois do casamento, deveria tornar-se a santa mãezinha, encarnando o protótipo da Virgem Maria, tendo

relações sexuais estritamente voltadas para a reprodução e vestindo-se de maneira simples e recatada, sem deixar à mostra nenhum centímetro de pele a mais do que o necessário.

Essas mulheres, filhas da burguesia e dos aristocratas urbanos, eram trancafiadas em casa para proteger sua virgindade, eram elas que seriam os anjos do lar, era para elas que todo esse discurso de moralidade era feito e, assim, seguisse o modelo da família ideal.

Segundo Priore, no Brasil Império a legislação de cunho moralizante e católico também era utilizada como instrumento de normatização do comportamento feminino, uma vez que a religião oficial brasileira era a católica, o que já garantia influência da Igreja sob o Estado. Mas, para além disso, era proibida às mulheres a entrada em determinados ambientes políticos. Usando a família real como exemplo, a autora retoma a própria princesa Isabel que fora proibida de frequentar uma reunião do parlamento mesmo sendo uma representante oficial de seu pai. Na ausência de D. Pedro II ela precisou ser representada por seu marido, o conde d'Eu.

Eric Hobsbawm (2015) alertava que, para olhar a sociedade burguesa, é preciso se atentar aos detalhes: “Os fenômenos mais superficiais são as vezes os mais profundos” (2015, p.350) Quando Hobsbawm começa o capítulo “O mundo burguês” descrevendo o lar da família burguesa, demonstra que a dessa casa carrega a simbologia dessa nova era. Os enfeites, os móveis as cortinas e toda a mobília abundante contrastava com a simplicidade dos cômodos dos empregados: “Beleza significava decoração em todos os espaços burgueses; primeira classe de navio, restaurantes tinham décor.” (2015, p. 301)

Podemos ver isso nos cenários apresentados no romance *Lucíola*: a casa da própria cortesã que, apesar de não ser um lar burguês, era decorada devido ao fato que os homens que frequentavam a casa eram homens burgueses respeitados pela sociedade, e até por ser a própria cortesã vista como um item de luxo desses homens.

Outro cenário que mostra como a decoração era algo que refletia espírito da sociedade burguesa é o salão da chácara de Sá:

Não posso deixar de fazer-lhe uma breve descrição dessa parte da casa, que ocupava a ala direita do edifício, formando uma espécie de pavilhão. Era o palácio encantado do sibaritismo, que só de longe em longe e nas horas mortas da noite, abria suas portas a chave de ouro para alguns adeptos de seu culto ou para algum profano que desejasse iniciar-se nos lúbricos mistérios.

Entremos, já que as portas se abrem de par em par, cerrando-se logo depois de nossa passagem. A sala não é grande, mas espaçosa; cobre as paredes um papel aveludado de sombrio escarlata, sobre o qual destacam entre espelhos duas ordens de quadros representando os

mistérios de Lesbos. Deve fazer idéia da energia e aparente vitalidade com que as linhas e colorido dos contornos se debuxavam no fundo rubro, ao trêmulo da claridade deslumbrante do gás.

A mesa oval, preparada para oito convivas, estava colocada no centro sobre um estrado, que tinha o espaço necessário para o serviço dos criados; o resto do soalho desaparecia sob um felpudo e macio tapete que acolchoava o rodapé e também os bordos do estrado. Os aparadores de mármore cobertos de flores, frutos e gelados, e os bufetes carregados de iguarias e vinhos, eram suspensos à parede. Não pousava o pé de um móvel na orla aveludada que cercava a mesa, e parecia abrir os braços ao homem ébrio de vinho ou de amor, convidando-o a espojar-se na macia alcatifa, como um jovem poldro nas cálidas areias da várzea natal.

Pela volta da abóbada de estuque que formava o teto, pelas almofadas interiores das portas, e na face de alguns móveis, havia tal profusão de espelhos, que multiplicava e reproduzia ao infinito, numa confusão fantástica, os menores objetos. As imagens, projetando-se ali em todos os sentidos, apresentava-se por mil faces (ALENCAR, 2016, p.43)

Toda a decoração da chácara dialoga com o espírito dos personagens boêmios em uma diversão cheia de aprovada licenciosidade que um homem bem sucedido na sociedade do Rio de Janeiro poderia ter. Como o próprio Alencar escreveu;

A alma obcecada pelo trabalho, irritada pelas migalhas de prazer que bajulava aqui e ali, tinha de tempos a tempos necessidade de um banho russo. Nesses dias Sá dava férias às ocupações graves, convidava alguns amigos, e oferecia à imaginação um pasto régio. Era o reinado efêmero da devassidão, naquela existência alegre, mas calma de ordinário. (ALENCAR, 2016, p. 43)

O puritanismo sexual burguês era importante nessa sociedade em formação por vários motivos, entre eles, segundo Hobsbawm (2015) o puritanismo burguês era um referencial da respeitabilidade burguesa, e as classes mais baixas seguiam essa referência para tentar ganhar certa respeitabilidade. O papel da família na economia era outra causa para puritanismo:

A família não era meramente a unidade social básica da sociedade burguesa, mas também a unidade básica do sistema de propriedade e das empresas de comércio, ligada a outras unidades similares por meio de um sistema de trocas de mulheres-mais-propriedade (o dote do casamento) em que as mulheres deveriam ser, pela estrita convenção derivada de uma tradição pré-burguesa, *virgines intactae*. Qualquer coisa que enfraquecesse essa unidade familiar era inadmissível, e nada a enfraquecia mais do que paixão física descontrolada, que introduzia herdeiros e noivas inadequadas (isto é, economicamente indesejáveis),

separava os maridos de mulheres e desperdiçava recursos comuns. (HOBSBAWM, 2015, p. 358)

Devido a isso, a ideia de amor carnal era condenada e desvinculada do casamento: *Lucíola* transparece muito bem isso, quase sempre as cenas de sexo trazem adjetivos para a personagem ligados ao diabólico, mostrando como a ideia do puritanismo está presente em todos os discursos das épocas que pregava uma repressão sexual.

Sobre a sexualidade, o discurso da igreja e da medicina era o mesmo: sexo só para procriação. Em *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*, Priore (2011) expõe como a medicina afirmou muitas vezes, nesse período, que o excesso de sexo poderia causar danos para a mulher, e ignorava totalmente o desejo feminino, alguns até afirmam que era inexistente. As mulheres que demonstravam interesse sexual eram diagnosticadas como ninfomaníacas ou histéricas; portanto, as mulheres normais tinham “pudor”, uma palavra que foi tão utilizada no discurso da igreja como no da medicina. O homem não deveria procurar prazer na sua esposa e mãe dos seus filhos e deveria respeitá-la, evitando qualquer carinho afetivo-erótico (PRIORE, 2011). Os papéis divididos sobre relação sexual diziam que a mulher tinha o papel de reprodutora e marido tinha necessidades sexuais, mas essas necessidades não deveriam ser despejadas nas suas esposas, então com quem os homens experimentariam sua liberdade sexual? A resposta para essa pergunta está do outro lado da dualidade do imaginário feminino.

Não havia absolutamente hipocrisia nos países {sobretudo católicos} onde um comportamento francamente duplo era aceito: castidade para mulheres solteiras e fidelidade para as casadas, caça livre de todas as mulheres (exceto talvez filhas casadoiras das classes médias e altas) por todos os jovens burgueses solteiros, e uma infidelidade tolerada para casados. Aqui as regras do jogo eram perfeitamente entendidas, incluindo a necessidade de uma certa discricção nos casos onde a estabilidade da família ou da propriedade burguesa pudesse ser ameaçada: Paixão, como qualquer italiano da classe média ainda conhece, é um coisa, “a mãe dos meus filhos” é outra bem diferente. (HOBSBAWM, 2015, p.354)

Para a existência da mulher pura e casta é preciso que haja a mulher devassa, este paradoxo existe justamente para dar conta das distinções imputadas às sexualidades feminina e masculina. Se o homem era incentivado a explorar o mundo e sua liberdade, incluindo sua sexualidade, faz-se necessário para que essa dinâmica funcione o sacrifício

de algumas mulheres, essas que devem responder aos desejos masculinos sem ameaçar a existência e manutenção da família burguesa. Para Simone de Beauvoir (2014) esse sistema demarca a hipocrisia desse modelo de relações:

[...] é preciso que haja esgoto para assegurar a salubridade dos palácios, diziam os padres da igreja. E Mandeville, em uma obra que teve repercussão: “é evidente que existe uma necessidade de sacrificar uma parte das mulheres para conservar a outra e evitar uma sujeira da natureza mais repugnante” (BEAUVOIR, 2014, p. 363).

Desta forma, compreende-se que as prostitutas e cortesãs têm um papel importante na preservação do modelo de família que surgia tanto na Europa quanto nas Américas. No Brasil, Priore (2011) também realiza observações similares na organização social. A autora observou que na corte do Rio de Janeiro, durante o século XIX, os números de prostituídas aumentaram, as cortesãs tinham uma função social, apesar de estarem à margem. Ainda segundo a autora, numa sociedade em que a mulher honrada e casada era furtada dos prazeres da carne, os homens buscavam aquelas que supririam exatamente essa “falta”, as chamadas cortesãs. Mas, além de possibilitarem aos homens a realização dos prazeres carnavais negados ao lar de respeito, essas mulheres também serviam de adorno, de objeto de luxo aos senhores ricos da corte. Uma cortesã bem vestida e enfeitada era sinônimo de status para o seu cortejador. Entre as cortesãs existiam as de luxo, chamadas comumente de francesas – apesar de poucas vezes serem de fato francesas – e as frequentadas pelas camadas mais pobres, chamadas de polacas – que também muito raramente eram dessa nacionalidade.

As cortesãs eram a representação da face oposta da mulher honrada do lar, desta forma elas eram mulheres “públicas”, que poderiam circular nos espaços que as mulheres honradas não podiam, frequentando os teatros e festas. Os bordéis frequentados pelos homens burgueses e aristocratas eram espaços onde o prazer condenado no seio da família era liberado. Apesar da maior liberdade para circular em espaços públicos, de certa forma se livravam das cercas que eram colocadas para as esposas, as cortesãs ficavam presas em outro tipo de gaiola, porque, apesar de não serem casadas, ainda dependiam do sexo masculino. Mesmo muitas cortesãs conseguindo adquirir uma casa só sua e controlar o dinheiro que recebiam, sua condição econômica dependia da figura do homem, pois era através do desejo dele que seu valor era medido.

Essa divisão dos espaços, público e privado, pode ser analisada por meio de cenas do romance moralista *Lucíola*, de José de Alencar, que tem em sua estrutura um narrador-

personagem masculino e branco. O narrador-personagem era Paulo, que no começo da história era um moço da província, que ao ser apresentado à corte do Rio de Janeiro começa a narrar todos os seus conflitos por causa da paixão pela cortesã. Os conflitos internos de Paulo se encontram em todo o decorrer do drama, devido à forma pela qual o autor coloca o binarismo que encontramos no romance, apresentando dualidades representadas pelos seguintes aspectos: amor/prazer, vício/virtude, família/prostituição e ingenuidade/malícia. Esse binarismo, que também é encontrado na construção das personagens femininas do romance, retrata os papéis definidos para a mulher nesta sociedade, que seria a senhora de família, dona do lar, com virtudes, ou então a mulher fatal, perversa, ligada ao prazer.

Todo esse contexto literário ajudou a efetivar a literatura como uma ferramenta de moralização do feminino, e um dos aspectos importantes foi como o dualismo do Romantismo ajudou a propagar a dualidade feminina também presente nos discursos jurídico, médico e religioso da época. Como foi dito na introdução, a literatura está cheia de exemplos de boas e más mulheres, e, enredado no período romântico se ganha mais evidência pelo fato da dualidade já ser um aspecto dessa escola literária que podemos ver muito bem na construção de Lúcia formulada em cima de antônimos criando, assim, imagens opostas sobre a mesma personagem. No prólogo do livro é explicitada a escolha do título do romance: “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? Deixe que raivem os moralistas” (Alencar, 1862) mostrando assim todo o paradoxo do livro, em que perdição e pureza habitam um só corpo.

No início do capítulo foi abordado o primeiro encontro de Lúcia com Paulo. O segundo encontro dos dois acontece depois da inserção dele na corte, quando o moço já está habituado aos seus costumes. Paulo procura Lúcia, não mais com aquele olhar romântico sobre ela, mas sim com desejos luxuriosos. Porque agora ele sabe ela é uma cortesã, então não era nela que devia ser projetado amor, porque esse só era merecido pelas mulheres virtuosas, futuras esposas. As cortesãs deveriam apenas cumprir o papel de saciar os “desejos impuros” dos homens. Quando ele recebe o prazer desejado, percebemos uma transformação na imagem da Lúcia:

O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente: tinha agora uns toques ardentes

e um fulgor estranho que o iluminava. Os lábios finos e delicados pareciam tímidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes da narina que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra. (ALENCAR, 2016, p. 32)

O olhar romântico e casto da primeira impressão de Paulo agora se transformava em um desejo ardente e voluptuoso. Um exemplo disso são as palavras que Paulo usa quando lembra da primeira vez que viu Lúcia (ingênua, castidade, pura); depois do sexo a imagem que ele construiu muda completamente, é quase uma transfiguração completa da imagem da personagem. Lúcia, a partir desse ponto no romance, será associada em várias passagens do livro à figura diabólica, como é apontado nos trechos:

[...] ou porque no seu orgulho de anjos decaídos desejem esmagar a casta simplicidade da mulher honesta, quantas vezes defraudadas nessa prodigalidade (ALENCAR, 2016, (p.20)

“Como trata-se de nomes, eu também proponho uma mudança, bocejou o Rochinha. Em lugar de Lúcia - diga-se Lúcifer.”

“Velho! Não valia a pena acordar para isto. Quem não sabe que eu sou anjo de luz, que desci do céu ao inferno?” (ALENCAR, 2016, p.47)

Lúcia fizera uma pausa na sua estrepitosa alegria, e caíra no costumado abatimento e distração. Eu a contemplava admirada do letargo que a tornava inteiramente estranha ao que ali se passava, quando ela voltou-se para mim com o seu sorriso de anjo decaído (ALENCAR, 2016, p.48).

Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico [...] (ALENCAR,2016, p.52).

Essas divergências a respeito da imagem de Lúcia permanecem em todo livro; no entanto, vale analisar os momentos em que a personagem é descrita com aspectos angelicais e quando é relacionada com traços pecaminosos. Devido ao discurso da época, em que a igreja condenava o prazer do gozo da mulher, os momentos em que Lúcia expõe e compartilha seu desejo e sexualidade, Paulo a descreve de maneira pecaminosa, provocante, como uma “tentação dos infernos”. Os únicos momentos que Paulo volta descrever Lúcia como um ser delicado, angelical ou até mesmo vê-la como uma pessoa digna de sentimentos, são nas ocasiões em que estão sozinhos. Quando o crivo da moral social se retira de cena, oportunidades em que ele e Lúcia conseguem conversar e que a personagem pode expressar sua personalidade; nesses momentos Paulo recupera aquela idealização de Lúcia. Essas idas e vindas na imagem de Lúcia, causam uma confusão na

mente do personagem. Lúcia não era a mulher casta esperada, mas também não respondia apenas a imagem de uma mulher vil, rompendo a dualidade das representações da época o que, por consequência, desordenava os pensamentos de Paulo:

A noite a vira bacante infrene, calcando aos pés lascivos o pudor e a dignidade, ostentar o vício na maior torpeza do cinismo, com toda a hediondez de sua beleza. A manhã a encontrava tímida menina, amante casta e ingênua, bebendo num olhar a felicidade que dera, e suplicando o perdão da felicidade que recebera. (ALENCAR, 2016, p.60)

E assim Lúcia vai se transfigurando de acordo com as opiniões de Paulo, mas também com as de seus amigos. Os amigos são fonte de influência para a maneira que o personagem vai constituindo a imagem de sua amante, eles representam e reproduzem o discurso social que acabam por situar Paulo na realidade daquela sociedade. Na obra, os momentos de harmonia com Lúcia são quebrados com choques de realidade que muitas vezes acontece através das conversas com outros homens do romance, como Sá ou Couto. Levando em consideração que, como dissemos acima, o *Bildungsroman* tem como característica o amadurecimento do personagem através do embate da vida idealizada e da realidade, podemos observar como isso ocorre na obra a partir do trecho em que Sá aconselha Paulo sobre perigo de se apegar a uma cortesã:

— Somos ambos moços, Paulo; porém sou mais velho três anos de idade, e oito anos de Rio de Janeiro. A corte é um país onde se envelhece depressa; por isso não te admires se falo como um homem de cinquenta anos. Queres te divertir: é justo, é mesmo necessário; porém não tomes Lúcia ao sério.

— Não te entendo!

— Sabes que terrível coisa é uma cortesã, quando lhe vem o capricho de apaixonar-se por um homem! Agarra-se a ele como os vermes, que roem o corpo dos pássaros, e não os deixam nem mesmo depois de mortos. Como não tem amor, e não pode ter, como a sua inclinação é apenas uma paixão de cabeça e uma excitação dos sentidos, orgulho de anjo decaído mesclado de sensualidade brutal, não se importa de humilhar seu amante. Ao contrário sente um prazer novo, obrigando-o a sacrificar-lhe a honra, a dignidade, o sossego, bens que ela não possui. São seus triunfos. Fá-lo instrumento da vingança ridícula, que todas essas mulheres prosseguem surdamente contra a boa sociedade, porque não as aplaude. O seu ciúme é fome apenas; se o amante tem alguma afeição honesta, ela torna-se confidente de seus amores, encoraja-o, serve-o mesmo, para ter o gosto de mais tarde disputar a presa. Então não há excesso que não cometa. Se for necessário aviltar o homem, ela o fará, à semelhança desses torpes glutões que cospem no prato para que os outros não se animem a tocá-lo.

— Mas a que vem este sermão, Sá? As minhas relações com Lúcia não têm nada que se pareça com o teu romance; tu me conheces bem para saber que não há mulher no mundo capaz de me atar à cauda de seu vestido, ainda quando fosse para elevar-me, quanto mais para arrastar-me na lama.

— Quando essa mulher é Lúcia, o próprio José devia temer, Paulo.

— É perigosa assim? perguntei zombando.

— A mulher de Putifar foi uma pobre moça, devorada pela concupiscência, que se atirava cega e alucinada nos braços do homem, desejado. Era natural que a virtude chocada bruscamente repelisse o vício, como um corpo elástico repele outro. Essa mulher não conhecia a arte da tentação. Se ardendo em febre sensual, quando estendia a perna nua ou descobria o seio a José, tivesse a força de olhá-lo como ao cão importuno que gira em torno do festim a quem o conviva repele com o pé, não se passaria muito tempo sem que o animal exasperado se lançasse sobre o osso, que o tentava, para devorá-lo, embora soubesse que lhe atravessaria a garganta.

— Mas eu não sou José, respondi sorrindo; e prefiro a carne que me dão, ao osso, que me recusam.

— Por isso mesmo, bebeste o primeiro trago do vinho provaste uma vez do fruto proibido. Já conheces o amor dessa mulher: é um gozo tão agudo e incisivo que não sabes se é dor ou delícia; não sabes se te revolves entre gelo ou no meio das chamas. Parece que dos seus lábios borbulham lavas em bebidas em mel; que o ligeiro buço que lhe cobre a pele acetinada se eriça, como espinhos de rosa através das pétalas macias; que o seu dente de pérola te dilacera as carnes deixando bálsamo nas feridas. Parece enfim que essa mulher te sufoca nos seus braços, te devora e absorve para cuspir-te imediatamente e com asco nos beijos que atira-te à face! (ALENCAR, 2016 p. 68-69)

O discurso de Sá sobre Lúcia é um sermão baseado na ideia do perigo das mulheres pecaminosas. Ele até usa a mulher de Putifar, uma personagem bíblica descrita como uma mulher que tinha uma grande libido e que, por conta disso, tenta dormir com José, o escravo do seu marido, e, após ser rejeitada pelo mesmo, o acusa de tentar estuprá-la, manchando assim a honra do homem. A *História do medo no ocidente, 1300-1800* (2009) de Jean Delumeau, tem um capítulo todo dedicado ao medo que se tinha da mulher na era Moderna, demonstrando que a mulher muitas vezes na história foi definida a partir da natureza/matéria, sendo o homem, em contrapartida, definido pelo social/espírito:

A repulsa em relação ao segundo sexo era reforçada pelo espetáculo da decrepitude de um ser mais próximo da matéria que o homem e portanto mais rápida e visivelmente “perecível” do que aquele pretende encarnar o espírito. Daí a permanência e a antiguidade do tema iconográfico e literário da mulher aparentemente graciosa, mas cujo dorso, aos seios ou ventre são já podridão (DELUMEAU, 2009, p.465).

Sendo assim, o corpo e a sexualidade feminina eram tratados como um mistério que assustava os homens, ainda que fossem eles próprios que colocavam as mulheres nesse local místico e desconhecido, como é apresentado Jean Delumeau (2019), quando analisa os discursos oficiais sobre mulher no final do século XVI e no começo do século XVII, mostrando que teólogos, médicos e juristas tinham discursos que se apoiavam uns nos outros para desvalorização e demonização das mulheres. Por consequência encontramos uma literatura frequentemente hostil às mulheres.

Nosso protagonista não fugiu da mentalidade da época. Paulo era recém formado em direito; uma das áreas que apresentava discurso de desvalorização da mulher, e apesar de estar apaixonado por Lúcia, ele a tratava de acordo com a visão do masculino sobre as mulheres:

Se eu amasse essa mulher, que via pela terceira ou quarta vez, teria certamente a coragem de falar-lhe do que sentia; se quisesse fingir um amor degradante, acharia força para mentir; mas tinha apenas sede de prazer; fazia dessa moca uma idéia talvez falsa; e receava seriamente que uma frase minha lhe doesse tanto mais, quanto ela não tinha nem o direito de indignar-se, nem o consolo que deve dar a consciência de uma virtude rígida! (ALENCAR,2016 p.25)

O pensamento expresso por Paulo, de que Lúcia não tinha nem direito de se indignar, mostra como ele reconhecia seu lugar de superioridade sobre ela. Em vários momentos do livro Paulo é indiferente aos desejos e opiniões de Lúcia. Isso, pois em sua visão o papel que Lúcia ocupava era de servir os desejos dos homens. A incapacidade de Paulo em enxergar Lúcia como um sujeito com subjetividade, ele sempre a constrói em cima de alegorias mutáveis. Sendo assim a visão de Paulo e dos outros personagens masculinos é uma interpretação perfeita do olhar dominante sobre o feminino no século XIX.

Todos os colegas de Paulo são personagens que geram esse conflito de realidade no romance, é por meio de diálogos deles com Paulo que o protagonista e o leitor são lembrados das regras sociais. Um exemplo que ilustra essa dinâmica é quando, após Paulo e Lúcia viverem momentos tranquilos na casa da cortesã, a paz é quebrada por Sá que conta a Paulo os boatos que se espalham pela corte fluminense:

— Mas tens reputação a ganhar. És amante de Lúcia, há um mês; e eu te conheço, sei que estás te sacrificando. Entretanto, como Lúcia não

aparece mais no teatro, não roda no carro mais rico, e já não esmaga as outras com o seu luxo; como a Rua do Ouvidor não lhe envia diariamente o vestido de melhor gosto, a jóia mais custosa, e as últimas novidades da moda; sabes o que se pensa e o que se diz? Que estás sacrificando Lúcia. . . que estás vivendo à sua custa!

O primeiro ímpeto de minha indignação caiu sobre Sá, em quem se encarnava o insulto vago e anônimo; cometia um excesso, se o seu olhar franco e leal não me fizesse entrar em mim.

— Então! Não te ris dessa estúpida calúnia?... Tomas isto ao sério?

— Dize-me o nome de um só dos infames que se ocupam com a minha vida. O teu dever, já que assim o chamaste, o exige, e eu te peço!

— O nome?... É o mundo, a gente, a sociedade! Vai tomar-lhe satisfações (ALENCAR, 2016 p. 79-80).

Os embates e cobranças sociais que se passam em toda narrativa do romance é uma característica própria dos romances de formação. É interessante analisar as formas que os personagens lidam com isso. No trecho acima podemos ver a cobrança social pela falas de Sá, a atitude que Paulo tem depois da conversa mostra como nosso protagonista não pensa nenhuma maneira de enfrentar os preconceitos que sociedade lhe impunha; pelo contrário, ele vai ao encontro de Lúcia para lembrá-la de seu papel na corte:

— Não tens sido vista nos teatros e passeios; já não tens um carro; não és enfim a mulher do tom que eu ainda conheci! Aborreci-me de tudo isto!

— Não te podes aborrecer sem que o mundo repare!

— Como! Não sou senhora de viver a meu modo, desde que com isso não faço mal a ninguém? Se apareço, é um escândalo; se fico no meu canto, ainda se ocupam comigo.

— Que queres! Há certas vidas que não se pertencem, mas à sociedade onde existem. Tu és uma celebridade pela beleza, como outras o são pelo talento e pela posição. O público, em troca do favor e admiração de que cerca os seus ídolos, pede-lhes conta de todas as suas ações. Quer saber por que agora andas tão retirada; e não acha senão um motivo (ALENCAR, 2016, p. 83-84).

A atitude de Paulo mostra como ele enxerga Lúcia, em sua visão ela era um bem público e embora ele estivesse relacionando-se com ela no âmbito do privado, na ameaça de sujar sua reputação, ele não hesita em devolver Lúcia para seu lugar na sociedade sem levar em consideração a vontade dela, ameaçando largá-la se ela não voltar para seus amantes:

Lúcia ficou lívida; tinha compreendido.

— Então não posso dar-me a quem for de minha vontade?

— Quem diz isso? Eu é que não te posso aceitar por semelhante preço. A custa da honra... é muito caro, Lúcia!

— Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. Estes objetos, este luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disto é meu. Se quisesse dá-los, roubaria aos meus amantes presentes e futuros; aquele que os aceitasse seria meu cúmplice. Esqueci, que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprouver! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre! Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fazer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me! [...]

[...]— Tu me fazes arrepender da minha franqueza, Lúcia! disse passado um momento. Preferias que deixasse de ver-te?

— Não! Antes assim! O senhor quer... Será feita a sua vontade! Terei amantes!

Saiu arrebatadamente e fechou-se no toucador. Voltei, refletindo se o que tinha feito era realmente uma ação digna, ou uma refinada cobardia; servilismo à inveja e malevolência social, que se decora tantas vezes com o pomposo nome de opinião pública. (ALENCAR, 2016, p.85)

A indignação de Lúcia ao se perceber como um objeto de luxo, sem escolha e sem direito de afeto sendo somente uma servente dos homens, é o momento em que chegaremos mais perto de ver a personagem se revoltar contra a condição social que lhe é colocada. Porque apesar de perceber a injustiça da situação, Lúcia aceita voltar para o cotidiano da sua vida como cortesã e da mesma maneira que Paulo enxerga como é covarde, ele faz seu ato em nome da opinião pública. A incapacidade dos personagens em lutar por essa relação amorosa é ponto que pode diferenciar o romance de Alencar das outras literaturas de cortesã. Lúcia e Paulo não lutam por esse amor porque eles aceitam a regra social, Lúcia entende que não é digna de um amor puro por causa da prostituição e Paulo compreende que sua condição financeira não pode bancar um luxo de ter amante exclusiva. Como Valeria de Marco aponta:

Enquanto Manon Lescaut e A Dama das Camélias apresentam-se como reconstituição de uma estória de amor, *Lucíola* tem o objetivo de construir uma reflexão sobre as formas de narrar as paixões e que discutir os problemas enfrentados pelo escritor ao tentar representar a complexidade e a municipalidade do real. Através da análise do passado, Paulo constrói a narração que, para ele, é uma forma de partilhar com o leitor as dificuldades do processo de apreensão e explicação da realidade. Por isso, enquanto na o Prévot e Dumas Filho iniciam o texto esclarecendo porque contam uma estória de amor e onde a encontram, Alencar começa sua obra preocupado em justificar o como narrar (MARCO. 1986 p.153).

Os romances urbanos de Alencar sempre tiveram a preocupação de narrar e criticar à mercantilização das relações humanas: “A presença do dinheiro como mediador das relações entre as personagens, como elemento de conflito que deve ser contornado para chegar à realização de um sonho romântico ou à desilusão perante o caráter implacável dessa ordem social metálica” (MARCO, 1986, p.72).

Mas é preciso esclarecer que nesse sistema mercantilizado o dinheiro só compraria o desejo do Paulo, porque esse poderia com ele comprar a exclusividade de Lúcia, assim como outros homens com fortuna. Mas a nossa protagonista, mesmo que conseguisse se manter financeiramente e abrir mão da vida de cortesã, não poderia conseguir o amor puro que desejava, como veremos adiante.

3.3 PROCESSO DE REDENÇÃO DE LÚCIA

Depois dos vários encontros e desencontros de Lúcia e Paulo, o livro se encaminha para a última parte, que vai trazer a discussão sobre se uma mulher “devassa” poderia se tornar uma mulher “virtuosa”. Começaremos com a opinião da própria personagem sobre a possibilidade de uma mulher perdida conseguir o amor, no trecho a seguir Lúcia conversa com Paulo sobre o livro *A dama das camélias*:

Era um livro muito conhecido: *A Dama das Camélias*. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de 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 de 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 desta maneira! disse indicando o livro

— De que maneira?

— Dando-lhe o mesmo corpo que tantos outros tiveram. Que diferença haveria então 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?

— O amor purifica e dá sempre um novo encanto ao prazer. Há mulheres que amam toda a vida; e o seu coração, em vez de gastar-se e envelhecer, remoja como a natureza quando volta a primavera.

— Se elas uma só vez tivessem a desgraça de se desprezar a si próprias no momento em que um homem as possuía; se tivessem sentido estancarem-se as fontes da vida com o prazer que lhes arrancavam à força da carne convulsa, nunca mais amariam assim. O amor é inexaurível e remoja, como a primavera; mas não ressuscita o que já morreu.

— Pelo que vejo, Lúcia, nunca amarás em tua vida!

— Eu?... Que idéia! Para que amar? O que há de real e de melhor na vida é o prazer, e esse dispensa o coração. O prazer que se dá e recebe é calmo e doce, sem inquietação e sem receios. Não conhece o ciúme que desenterra o passado, como dizem que os abutres desenterram os corpos para roerem as entranhas. Quando eu lhe ofereço um beijo meu, que importa ao senhor que mil outros tenham tocado o lábio que o provoca? A água lavou a boca, como o copo que serviu ao festim; e o vinho não é menos bom, nem menos generoso, no cálice usado, do que no cálice novo. O amor!. . . O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe! Mas o verdadeiro amor d'alma; e não a paixão sensual de Margarida, que nem sequer teve o mérito da fidelidade. Se alguma vez essa mulher se prostituiu mais do que nunca, e se mostrou cortesã depravada, sem brio e sem pudor, foi quando se animou profanar o amor com as torpes carícias que tantos haviam comprado.

Lúcia falou com uma volubilidade nervosa. Às vezes o rosto se tornava sombrio e torvo para esclarecer-se de repente com um raio de indignação, que cintilava na pupila; outras, a sua palavra sentida e apaixonada estacava no meio da vibração, afogando num sorriso de desprezo.

— E houve um homem que aceitasse semelhante amor?

— Ele também a amava; e certamente não pensava como tu.

— Mas é impossível amar uma mulher que se compra, e se tem apenas a desejam! A menos que não se ame por especulação e cálculo para obter-se de graça o que não se pode pagar (ALENCAR, 2016, p.103-104).

A própria Lúcia não se achava digna do amor por ter vivido sua sexualidade da forma que viveu, a separação do amor e do prazer que aparece acima mostra a construção social que foi feita para separar o público do privado, e os locais que cada mulher ocuparia nessas divisões. A sexualidade é o ponto principal da dualidade feminina. Devido a isso, o primeiro sinal que Lúcia apresenta no processo da sua redenção está ligada ao sexual. A certa altura, Paulo descreve que não consegue mais ver aquele apetite sexual que Lúcia tinha durante as relações:

Involuntariamente pois, sem queixas nem recriminações, apenas com uma doce saudade dos tempos que fugiam rápidos, ambos cedíamos a uma lei natural, e víamos afrouxarem os laços que nos uniam. Lúcia, sempre meiga e terna para mim, não podia já esconder a frieza com que recebia o gozo que outrora era a primeira a provocar. Quando as minhas instâncias redobravam, ela, que a princípio se expandia entre o rubor, sorria constrangida como uma escrava submissa ao aceno do senhor.

Eu assistia em silêncio a essa transformação. Algumas vezes tentava ainda soprar naquelas cinzas para ver se ateava uma chama do intenso fogo que lavrara ali; mas esmorecia, porque já o frio me ia invadindo; e só colhia as pálidas rosas que ainda espontavam breves e rápidas como flores de chuva. Contudo, ou por um doce hábito, ou por uma misteriosa influência do passado, preferia a frieza dessa mulher aos transportes de qualquer beleza; guardava-lhe sem sacrifício, como sem intenção, uma fidelidade exemplar (ALENCAR, 2016, p.106).

Um tempo depois do desejo sexual de Lúcia sumir, chega o momento em que ela pela primeira vez se nega a deitar com Paulo, e a maneira dele lidar com a situação mostra que para Paulo era impossível ter uma relação com Lúcia sem sexo. Porque ela não poderia negar isso a ele, já que seu corpo não pertencia a ela, como Paulo já deixara bem claro em outros pontos do livro — Lúcia era um bem público. Desse modo, mais uma vez, a reação do protagonista é um reflexo da mentalidade dominante do período.

Desde Sócrates que se propagava a ideia de que as mulheres não eram dignas da amizade, esse sentimento e relação deveria ser entre homens. Em seu ensaio sobre a amizade, Montaigne explica a diferença entre a amizade e o amor romântico e mostra a nobreza desse sentimento como não pode se encontrar isso no casamento. Em outro exemplo literário, no *Mercador de Veneza*, de William Shakespeare (2013), a amizade entre Antônio e Bassanio não poderia nem ser comparada ao amor de Bassanio por Pórcia, que era uma mulher inteligente, mas mesmo assim não era possível conquistar a mesma amizade. Porque a amizade surge, nessa perspectiva, de admiração entre iguais e o amor seria uma tradução dos impulsos irracionais que os homens sentiam pelas mulheres.

Como Paulo aceitaria uma amizade com mulher que ainda mais era uma cortesã? Esse tipo de relação não poderia nem ser imaginada. Afinal a existência social de Lúcia era servir desejos. Ela não tinha mais o direito de negar seu corpo já que não era virgem, por conseguinte Lúcia, ao sentir que Paulo saíra de sua vida, acaba cedendo mais uma vez às vontades dele, afinal amor, para as mulheres, é sacrifício:

— Resisti enquanto pude: não tenho mais forças. Estou pronta para tudo.

— Para tudo? perguntei sorrindo.

— Já que é preciso para vê-lo!

— Com que ar dizes isto! Se é um sacrifício, renuncio.

— E continuará a fugir-me? Passará por mim sem olhar-me. Não; não é um sacrifício. Preferia que nos víssemos de outra maneira; mas não é possível! O senhor quer; e o meu maior prazer não é fazer-lhe todas as vontades? (ALENCAR, 2016, p.118)

O amor é submisso para Lúcia. A demonstração do seu amor para Paulo é a através de sua submissão, em vários momentos do romance isso é mostrado, não só em *Lucíola* como em *A dama das camélias* (2004). Tanto Lúcia como Marguerite, se a princípio eram descritas como mulheres donas de si diante dos outros homens, mas para seus amados se tornaram submissas: controlam suas línguas, abrem mão da sua opinião e desejos a favor dos protagonistas. Como podemos ver em trechos de *Lucíola*:

Lúcia não me respondeu uma palavra; com a mesma vivacidade que pusera em desfazer o seu penteado, arranjou-o de novo sem alinho; e voltou-se para mim de olhos baixos e submissa, como uma escrava que esperasse a última ordem do senhor (ALENCAR, 2016, p.52).

— 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 para lhe obedecer, e que em paga de tanta submissão só lhe pedia que a não expulsasse! (ALENCAR, 2016, p.37)

Ela recebeu-me com brandura. Tinha os olhos rubros e pisados de lágrimas; apertando minha mão, beijou-a. Que pretendia ela exprimir com esse movimento! Seria a imagem viva da humilde fidelidade do cão, afagando a mão que o acaba de castigar? (ALENCAR, 2016, p.56)

Lúcia quis responder-me, mas reprimiu-se a tempo de sorver a palavra que já lhe espontava no lábio. Foi uma coisa que notei desde que começaram as nossas relações: esse espírito mordaz e cintilante, esse verbo rápido que não deixava sem resposta nem um motejo, se ofuscava sempre e emudecia diante de mim (ALENCAR, 2016, p.90).

Em outra passagem, Cunha descrevia nossa protagonista; “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” (ALENCAR, 2016, p.37). Mas quando se tratava de Paulo era sempre a submissão.

— Bem, Lúcia, tu queres que eu viva quase em tua casa. Mas é preciso saber o que serei eu dela!

— O mesmo que de mim: dono e senhor (ALENCAR, 2016, p.72).

A ideia de amor como submissão feminina é concepção antiga, como podemos ver no Novo Testamento:

A mulher aprenda em silêncio, com toda a submissão. E não permito que a mulher ensine, nem exerça autoridade de homem; esteja, porém, em silêncio. Porque, primeiro, foi formado Adão, depois, Eva. E Adão não foi iludido, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão. Todavia, será preservada através de sua missão de mãe, se ela permanecer em fé, e amor, e santificação, com bom senso. (Timóteo 2:11-15)

E a nossa protagonista é cristã, as influências religiosas de Lúcia também explicam porque ela associa o amor a submissão. O Brasil é um país historicamente católico que adotou a tradição da subordinação feminina. É por essa submissão que Lúcia aceita deitar com Paulo novamente. Em toda descrição da cena pode ver como Lúcia está desconfortável, Paulo chega a comparar corpo dela com o de um cadáver gelado. Lúcia se embriaga para ter coragem, mesmo assim não consegue continuar, e passa mal, só a partir dessa cena que Paulo, enfim, consegue abrir mão do sexo na relação:

— Conheci que havia uma dor profunda e intensa no que me parecia ridículo capricho! Hei de me lembrar sempre que te vi quase morta nos meus braços! Um desejo de hoje em diante seria uma idéia assassina! Não posso, não o devo ter! És sagrada para mim; sagrada pelo martírio que te causei; sagrada pelas lágrimas que derramamos juntos. A tua beleza já não tem influência sobre os meus sentidos. Posso te ver agora impunemente (ALENCAR, 2016, p.126).

Depois que Paulo aceita o celibato de Lúcia que ela pôde explicar como o prazer agora lhe machuca e porque o pensamento de relações sexuais é tão perturbador agora:

— Sentia a morte que me invadia o corpo, enquanto eu vivia dentro dele sofrendo torturas horríveis. Se eu tivesse ainda minha mãe expirante diante de meus olhos, amaldiçoando-me no seu último soluço; se por algum crime infame me açoitassem nua pelas ruas, cuspidando-me às faces no meio das vaías do povo, creio que não sentiria o que sinto nesses momentos. Por que razão?

— Entretanto houve um tempo em que, se não me engano, tu eras feliz como eu do prazer que me davas.

— É verdade! Esse tempo foi uma eternidade de delícias para mim; desejava até, louca que eu era! . . . desejava que fosse possível morrermos assim um no outro... uma só vida extinguindo-se num só corpo! Mas passou!... Devia passar.

— Por quê?

— Não sei!... Quando me lembro... Tornou-se lívida; a voz encobriu-se:

— 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 perdão da minha culpa! Mas sinto que ele não poderia viver no meu seio! Eu o mataria, eu, depois de o ter concebido! (ALENCAR, 2016, p.126-127)

No Rio de Janeiro do segundo Império, o discurso sobre relações sexuais para mulheres era o mesmo tanto da igreja como da medicina; sexo só para reprodução. O medo que Lúcia apresenta sobre carregar um filho foi construído através de uma narrativa que dividia as mulheres e tornava seus corpos impuros. O fato de Lúcia ter relações fora do casamento tornaria seu corpo indigno da procriação que era uma benção reservada somente às esposas. A forma como Lúcia condena seu corpo por não ser mais virgem vem da velha tradição que Mary del Priore aponta:

Na tradição cristã que vinha desde os tempos da Colônia, a prostituta estava associada a sujeira, ao fedor, à doença, ao corpo putrefato. Esse sistema de correlação estruturava a sua imagem; tudo o que a sexualidade feminina tivesse de livre. Ou de orgíaco. A mulher que se deixasse conduzir por excessos, guiar por suas necessidades, só podia terminar na sarjeta, espreitada pela doença e a miséria profunda (Priore, 2011, p.89).

Outras mudanças feitas pela heroína de Alencar no terço final de *Lucíola* foram a vestimenta e decoração de sua casa. Como relatou Hobsbawm em “O mundo burguês” (2015), uma casa mostrava o status social da família, com determinados elementos de

mobiliário e ornamentação caracterizando os lares burgueses. E o apartamento de uma cortesã de luxo tinha que ostentar suntuosidade para mostrar o nível dos seus amantes. É neste momento do romance que Lúcia faz uma transformação no seu quarto:

O seu quarto de dormir já não era o mesmo; notei logo a mudança completa dos móveis. Uma saleta cor-de-rosa esteirada, uma cama de ferro, uma banquinha de cabeceira, algumas cadeiras e um crucifixo de marfim, compunham esse aposento de extrema simplicidade e nudez. (ALENCAR, 2016, p.126)

Os cenários apresentados por Alencar no romance ajudavam a dividir e distinguir os dois espaços sociais da corte brasileira — o familiar e o público — e mostrar onde andavam o vício e a virtude. Então, quando Lúcia começa a se afastar de locais públicos e do luxo é uma tentativa de se desassociar da mulher pública e se aproximar da mulher virtuosa.

Mary Del Priore fala um pouco da estética das “mulheres de família” em seu livro *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil* (2011): “[...] Além disso, mulher casada passava a vestir-se de preto, se perfumava mais, não mais amarrava seus cabelos com laços ou fitas, nem comprava vestidos novos. Sua função era ser “mulher casada” (p. 66). Podemos ver no romance de Alencar como Lúcia queria vestir esse recato das mulheres de família e, à medida que deixa de frequentar locais públicos, observa-se a transformação de seu guarda-roupas em vestimentas simples:

Não saía mais durante o dia; à noite pedia-me que a levasse a algum arrabalde distante da cidade, à Lagoa, ou ao Cosme-Velho. Partíamos de carro; parávamos nalgum lugar mais povoado; ela recostava-se no meu braço, e passeávamos durante uma ou duas horas. Outras noites preferia o mar; embarcávamos num bote e vogávamos pela baía.

O seu traje habitual nestes passeios era vestido de merinó escuro, mantelete de seda preta, e um chapéu de palha com laços azuis. Mas essa mulher tinha a beleza luxuosa que se orna a si mesma, e que os enfeites, longe de realçar, amesquinham; nunca ela me parecia mais linda do que sob essa simplicidade severa (ALENCAR, 2016, p.128)

O passo final na grande transformação de Lúcia é sua saída da Corte do Rio de Janeiro para o interior. Mas, antes disso, ela finalmente conta sua história para Paulo, começando pela memória dos abusos que sofreu ainda criança por Cunha. Lúcia cresceu em uma cidade do interior onde teve uma infância tranquila e feliz, mas depois de ter se

mudado para Rio de Janeiro, acaba passando por uma tragédia quando sua família fica doente durante um surto de febre amarela. Nessa circunstância, passando por dificuldades financeiras, Lúcia, sendo a única que não ficou doente, e acaba nas ruas pedindo dinheiro para ajudar a família e nesse momento que é aliciada por Cunha, que por sua vez, acaba por abusar da jovem que tinha apenas 14 anos. Depois que seu pai se recupera, acaba expulsando-a de casa quando descobre o ocorrido. Em seguida, a jovem, desamparada nas ruas, termina entrando na prostituição. A história de Lúcia pode ser comparada com a de várias meninas que entraram na prostituição no século XIX.

Simone Beauvoir apresenta o fato que muitas meninas, assim como nossa protagonista acabaram entrando na prostituição por causa da forma com que perderam a virgindade, somada com as situações de vulnerabilidade e falta de educação sexual que levava várias meninas a serem defloradas sem nem ter consciência do estava acontecendo, e depois disso acabaram na rua:

Muitas pesquisas concordam a esse respeito: há muitas mulheres que se deixam deflorar pelo que aparece e que acharão em seguida natural entregar-se ao primeiro a seguir. Em um inquérito realizado com cem prostitutas, o Dr. Bizard salientou os fatos seguintes: uma fora deflorada aos 11 anos, duas aos 12, duas aos 13, seis aos 14, sete aos 15, vinte e uma aos 16, dezoito aos 17, dezessete aos 18, seis aos 19; as outras depois dos 21 anos. Havia, portanto, 5% que tinham sido violentadas antes de formadas. Mais de metade dizia ter-se entregue por amor; as outras tinham consentido por ignorância (BEAUVOIR, 2014, p.366).

O valor que a sociedade burguesa dá à virgindade feminina é uma das causas que levam as mulheres à prostituição como foi apresentada pela história de Lúcia, que ao perder sua virgindade acredita que seu destino foi condenado junto com seu corpo, por isso ela não teria mais nenhum valor social porque nada poderia justificar a perda da virgindade fora de um casamento. Mesmo Lúcia tendo feito isso para salvar sua família e mesmo ela sendo vítima de um abuso, o moralismo social não perdoava. Lúcia chega a admitir que deveria ter sacrificado a família para ser manter “pura”:

— Se eu ainda tivesse junto de mim todos os entes queridos que perdi, disse-me com lentidão, veria morrerem um a um diante de meus olhos, e não os salvaria por tal preço. Tive força para sacrificar-lhes outrora o meu corpo virgem; hoje depois de cinco anos de infâmia, sinto que não teria a coragem de profanar a castidade de minha alma (ALENCAR, 2016, p.136).

Toda essa parte do livro, que mostrar a transformação da menina na cortesã Lúcia, manifesta o culto à “pureza” (identificada com a virgindade feminina), o pensamento no qual o valor da mulher está ligado ao seu pudor:

O culto da pureza que idealizam as mulheres reforçava a distância entre os casais. E não faltava “conselhos” em toda parte: “Lembraí-vos também que ainda quando no quarto e leito conjugal se dispense o pudor, a castidade, contudo, e de rigoroso dever e conveniência, porque a mulher que se abandona a todos os caprichos e fantasia se faz desprezível aos olhos de sua própria consciência e aos de seu marido se ele não é um libertino e debochado (PRIORE, 2011, p.82).

Depois que Lúcia termina de contar toda sua história, revelando seu verdadeiro nome (Maria da Glória), é criado um novo momento no romance: ela abre mão da sua identidade de Lúcia para reassumir-se Maria da Glória:

Era estranha para mim a expressão de calma e serena dignidade que se difundia pelo seu rosto e por toda a sua pessoa; alguma vez já vira passar-lhe na fronte um reflexo de nobre altivez, mas de relance, como a eletricidade que lambe a face da nuvem. Naquele momento, porém, a luz irradiava de um foco íntimo; e na feição, como na atitude de Lúcia, aparecia profundamente impresso o pudor de uma alma ressentida.

Pela primeira vez a mulher submissa, que temia ofender-me, mostrando-se ofendida de minhas injustiças, conservava contra mim uma queixa, e assumia o direito de perdoar. Admirado, aceitava todas as gradações por que passara a sua existência depois que nos conhecíamos.

— Duvidou de mim! disse Lúcia fitando-me com os seus grandes olhos límpidos. Ia balbuciar uma desculpa; ela atalhou-me.

— Não! A mulher de quem duvidou já não existe, morreu! É uma história bem triste! (ALENCAR, 2016, p.134)

O nome Maria da Glória, um nome religioso — uma das denominações da Virgem Maria —, é um contraste enorme com o nome Lúcia, que muitas vezes no livro foi remetido à Lúcifer, o anjo caído, associado ao pecado, e portanto à vida de Lúcia como cortesã. Já Maria é o nome da figura que representa o exemplo feminino perfeito da Bíblia de mulher virtuosa. Desta maneira, Maria da Glória e Lúcia representa o imaginário da dualidade feminina, de que tratamos inicialmente neste estudo, figurado em uma única mulher.

A transformação de Lúcia torna-se explícita quando a personagem assume a identidade de Maria da Glória: não aceita mais as desconfianças de Paulo, acreditava que

tinha renascido e purificado sua alma, e, como Maria da Glória, ela recuperava sua honra. Esta honra só é conquistada porque Lúcia abandonou o mundo público, rasgou suas vestes luxuosas, mudou a ironia da sua voz, abandonou sua sexualidade e passou a usar roupas simples e dedicar-se a um modesto lar. Maria da Glória nos apresenta como uma menina ingênua, uma mulher devota, quase uma beata, bem prendada, que passa seus dias costurando, tocando, em passeios tranquilos pela praça da pequena cidade. Ou seja, se aproximando cada vez mais da conduta que se esperava das “mulheres de família”.

Lúcia conservava do mundo a elegância e a distinção que se tinham por assim dizer impresso e gravado na sua pessoa. Fora disto, ninguém diria que essa moça vivera algum tempo numa sociedade livre. As suas idéias tinham a ingenuidade dos quinze anos; e às vezes ela me parecia mais infantil, mais inocente do que Ana com toda a sua pureza e ignorância (ALENCAR, 2016, p.145).

Quantas vezes absorto na admiração que me causava esse fenômeno, não acompanhava com um olhar pasmo e surpreso os movimentos de Lúcia brincando com a irmã, e criança como ela na expansão da beleza que eu vira radiar no mundo com todas as graças e encantos da mulher! Quantas vezes desesperado pela naturalidade do seu gesto e pela ingênua simplicidade de suas palavras, que excluía a mais leve suspeita de afetação, não pensava comigo: «Esta mulher ou é um demônio de malícia, ou um anjo que passou pelo mundo sem roçar as suas asas brancas! ALENCAR, 2016, p.145)

Essa vida calma e tranquila, remanso de uma existência tão agitada, durava cerca de um mês. Nada perturbava a serenidade de Lúcia. Parecia realmente que sua alma cândida, muito tempo adormecida na crisálida, acordara por fim, e continuara a mocidade interrompida por um longo e profundo letargo. Lúcia tinha então 19 anos; mas o seu coração puro e virgem tinha apenas a idade do botão de rosa na manhã do dia em que deve florescer, ou a idade do casulo quando a ninfa vai fendê-lo, desfraldando as tenras asas (ALENCAR, 2016, p.1).

Maria da Glória consegue ter um tempo de tranquilidade, com sua irmã e a companhia de Paulo; ela encontra a paz e se torna uma mulher devota, mas sabendo que não poderá ser a mulher de Paulo, mesmo tendo salvado sua alma ela não pode oferecer para ele um corpo puro próprio para formar uma família, então ela tenta projetar isso em Ana, a irmã caçula, pedindo para Paulo se casar com ela. Mas sua ideia não vai adiante, porque ela descobre que está grávida de Paulo. Alencar poderia ter finalizado a redenção de sua protagonista aqui.

Mas analisando as narrativas do período do século XIX, um romance moralista não poderia terminar com uma “mulher pública” entrando no centro do espaço privado e construindo uma família. Isso iria contra os romances de formação, pois eles serviam para reforçar as ideias de barreiras sociais que estavam sendo construídas.

A prostituição ameaçava as mulheres de famílias puras trabalhadoras e preocupadas com a saúde dos filhos e do marido. Tal ameaça a rainha do lar era feita de duas maneiras - toda desvio de ação, pensamento ou movimento poderia aproximar e confundir o espaço privado da casa com o espaço público da rua (PRIORE, 2011, p.100).

É por causa do medo que se tem das mulheres conseguirem se livrar da dualidade feminina que o corpo de Lúcia não poderia se salvo. Um livro que dizia ser educativo não poderia sugerir que a mulher não é refém da sua sexualidade. Por isso o valor da virgindade, a única coisa que Lúcia não poderia recuperar. Todo o discurso religioso e científico do período apontava como o corpo feminino era perigoso e como seu valor era vinculado uma coisa frágil como a virgindade:

Das teses de medicina aos romances e destes para as realidades nuas e cruas do Hospício Nacional dos Alienados, a verdade era um só; a sexualidade feminina era terreno perigosíssimo era de bom tom não confundir com sentimentos honestos. [...] Acreditava-se que, uma vez conhecedora de atividades sexuais, as mulheres não podiam deixar de exercê-las (PRIORE, 2011, p.89).

Era amplamente reforçada a ideia que uma vez que a mulher cedesse seu corpo ao prazer ela o estava condenando. O corpo que saciava o prazer carnal não poderia ser o mesmo corpo da reprodução:

O tema da reprodução se encontra presente em muitos trabalhos científicos e debates intelectuais do século XIX. E, de acordo com cientistas, a inação dos órgãos sexuais podia trazer uma série de doenças como a ninfomania, a erotomania, acatalepsia e a insônia. Só casamento saudável e ordenado pode por fim a todos os riscos e garantir que a espécie se reproduza de maneira adequada. [...] distinguia dois tipos de mulheres; a respeitável, feita para casamento, não se amava, forçosamente, mas em quem se fazia filhos. E a prostituta, com quem tudo era permitido e com quem se dividiam as alegrias eróticas vedadas, por educação, as esposas (PRIORE, 2011, p.100).

Todo o tabu sobre as relações sexuais foi a base da dualidade feminina. Essa dualidade não poderia ser fluida; as mulheres do prazer e as da reprodução não poderiam se confundir, numa rígida norma social. Por causa disso, Lúcia não poderia ser mãe.

— 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 e mais forte que nos prende um ao outro. Serás mãe, minha querida Maria? Terás mais esse doce sentimento da maternidade para encher-te o coração; terás mais uma criatura com quem repartir a riqueza inexaurível de tua alma!

— Cala-te, Paulo! Ele morreu! disse-me com a voz surda. E fui eu que o matei! (ALENCAR, 2016, p.155)

A transformação de Lúcia foi necessária para que ela pudesse ser digna do amor de Paulo e da compaixão do público. Mas qual seria a possibilidade de Lúcia ter um final feliz na corte do Rio de Janeiro? Pela experiência de Alencar com a peça *Asas de um anjo*, ele percebeu que a estória de uma prostituta que se regenera e por isso consegue seu final feliz, tem como repercussão um escândalo, a ponto de ser censurada. Talvez essa experiência tenha mostrado ao autor a impossibilidade da integração de uma cortesã no núcleo familiar no Rio de Janeiro do século XIX. Por conseguinte, o destino de Lúcia foi infeliz. Mesmo depois de sua transformação e depois de ter conseguido recuperar a honra de sua alma, Lúcia, a Lucíola, jamais conseguiu recuperar a honra do seu corpo. Um corpo que não poderia segurar a vida do seu filho com Paulo, um corpo que carregava todo o peso da prostituição.

Lúcia é o arquétipo de pecadora arrependida, um modelo muito antigo da literatura, que tem como sua padroeira Maria Madalena, perdoada por Jesus, e, assim como ela, Lúcia acredita também ter conseguido o perdão de Deus pela sua alma. A diferença é que Maria Madalena pode até ter sido perdoada por Deus, mas ela não foi tão aceita pelos fieis dele. A Maria que é adorada é a Maria virgem. Dessa maneira, como Madalena, Lúcia poderia até conseguir a graça divina, mas entre os homens ela nunca poderia alcançar as graças reservadas para os protótipos de Virgem Maria.

O amor redimiou Lúcia, mas ele não a salva. Daqui em diante, analisaremos porque não foi possível salvar a protagonista, começando pela lógica do outro.

O discurso dominante na sociedade patriarcal mostra que as mulheres não devem ser perdoadas da mesma forma que os homens. Por serem o segundo sexo, a função do feminino na história não é o crescimento pessoal. O lugar em que Lúcia foi colocada é o mesmo lugar que foi imposto ao feminino em toda a história da modernidade burguesa do ocidente, o lugar inessencial perante o essencial que impossibilita a capacidade das mulheres de desenvolver sua subjetividade e aptidões, deixando-as presas aos papéis sociais subalternos, como esposa, mãe ou prostituta. Por isso, o peso dessa narrativa não é o mesmo para Paulo e Lúcia, porque ela não era vista como um sujeito, a história não é, afinal, sobre ela e sim sobre o desenvolvimento de Paulo.

O que significa que, a seu ver, a mulher não tem existência para si, ele considera apenas sua função dentro do mundo masculino. Sua finalidade encontra-se no homem; então, com efeito, pode-se preferir sua “função” poética a que a qualquer outra. A questão está, precisamente, em saber por que se deveria defini-la em relação ao homem (BEAUVOIR, 2014, p.18).

Essa função que Lúcia tem no livro, de ser o processo que ajudou Paulo a se ajustar com o mundo real e torná-lo um adulto, não se aplica a ela própria, que não pôde voltar para a sociedade apenas aprendendo uma lição, como Paulo. O amor dos dois tem papéis diferentes, para ela o amor é tudo, sua redenção é o auge da sua vida, mas para Paulo esse amor se torna apenas uma aventura antes de começar a sua vida “de verdade”.

O sacrifício de Lúcia foi necessário para “salvar” Paulo, se não fosse assim, como ele poderia desenvolver sua vida? Ele não casaria, não construiria uma família e não aprenderia a aceitar as normas sociais. E o romance de formação não teria o processo de formação (normativa) do personagem. O artifício do sacrifício foi uma saída fácil para Alencar, que tem um histórico de sacrificar os menos privilegiados para salvar os membros mais importantes da sociedade;

Creio que é possível detectar a existência de um complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar. Comparem-se os desfechos dos seus romances coloniais e indianistas com os destinos de Carolina, a cortesã de *As asas de um anjo* (remida e punida em a Expição), de Lucíola [sic], no romance homônimo, e de Joana, em *Mãe*. São todas obras cujas tramas narrativas ou dramáticas se resolvem pela imolação voluntária dos protagonistas: o índio, a índia, a mulher prostituída, a mãe negra. A nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas (BOSI,1992, p.179).

Alfredo Bosi faz uma análise sobre o mito do sacrifício nos romances indianistas. Em seu livro *a Dialética da colonização* (1992), ele aponta como os romances de Alencar refletem seus conceitos morais e como Alencar não cria um universo paralelo, em seus livros a narrativa tenta ao máximo refletir a ideologia social em que vive, seja pensamento colonialista nos romances indianistas ou o moralismo burguês nos romances urbanos:

Mas, feitas as devidas ressalvas, que o ser da poesia requer, o olhar do intérprete continua a perseguir o ponto de vista do narrador: é nele que a cultura de um determinado contexto taceia ou logra seu estado de cristalização; é através dele que fluem ou se estagnam certos valores peculiares a este ou aquele estrato social (BOSI,1992, p.180).

O romance *Lucíola* tem o seu caráter progressista, mas não chega a enfrentar valores conservadores. O escritor faz sua crítica a mercantilização das relações, mas não à desvalorização das mulheres. Mas, como ele poderia? Afinal, José de Alencar além de escritor também era político pelo partido conservador e professor do curso de direito, imerso na ordem escravocrata e patriarcal do Segundo Império, e, como já foi mostrado, o direito tinha um discurso que legitimava a inferioridade das mulheres. Esses valores que fazem parte da formação de Alencar refletiam nos seus romances.

Outro ponto que fez Lúcia não ser salva foi o controle masculino da narrativa, sua história é contada pelos homens. Alencar coloca Paulo como narrador, os dois têm a tarefa de descrever Lúcia para outras mulheres, Paulo para sua remetente e Alencar para suas leitoras. A narrativa de Paulo na obra de Alencar coloca Lúcia em desvantagem. Terry Eagleton em *Como ler Literatura* (2019) assinala: “O romance traz algumas críticas tácitas ao protagonista, mas em larga medida enxerga o mundo do ponto de vista dele. Há uma cumplicidade secreta entre a narrativa e a figura central” (p.98).

Como um romance moralista, *Lucíola* só poderia ter um fim que servisse de aviso para as mulheres que poderiam pensar em desafiar as barreiras da dualidade feminina e ousassem criar sua subjetividade longe dessa dualidade, mostrando que seriam severamente castigadas. É preciso lembrar que *Lucíola* foi escrita por um homem. No decorrer da literatura as personagens foram escritas de forma limitada, como Virginia Woolf comenta em *Um Teto todo seu*:

Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo. E que parcela mínima da vida de uma mulher é isso! E que nadinha o homem conhece até

mesmo dela, quando a observa através dos óculos escuros ou rosados que o sexo lhe coloca sobre o nariz! Daí, talvez, a natureza peculiar das mulheres na ficção... (WOOLF, 1985, p.103)

O perdão feminino dificilmente é alcançado, tanto na realidade quanto na ficção, não existe espaço para uma segunda chance, assim como nessa sociedade não se acredita que as mulheres possam se desenvolver. E a literatura não poderia fazer diferente, sendo ela uma das ferramentas que prende o feminino nestes papéis. Eagleton usa o exemplo da Personagem Sue Bridehade do romance *Judas o obscuro*, de Thomas Hardy, para explicar como a estrutura da narrativa do romance pode fazer as personagens femininas serem mal julgadas, que é o caso de Sue e também poderia ser o de Lúcia: “A sexualidade é uma questão de subjugação”. Como Hardy escreve em *Longe das multidões*, “É difícil para uma mulher definir seus sentimentos numa linguagem que é escrita principalmente pelos homens, para expressar os deles” (p.79).

Em 2014, Simone de Beauvoir continua: no momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens. Mostrando que, para além de ocupar espaços de poder das narrativas já existentes, é preciso pensar em novas formas de expressar e analisar o conceito de ser mulher.

Mas fazer isso no Brasil ainda é uma desafio, como foi apresentado no livro *Literatura Brasileira Contemporânea - Um Território Contestado* (2012): apesar do Brasil ter avançado nos número de mulheres publicadas, a literatura no Brasil ainda é um campo homogêneo, como mostra a pesquisa do livro:

Só para citar alguns números, em todos os principais prêmios literários brasileiros (Portugal Telecom, Jabuti, Machado de Assis, São Paulo de Literatura, Passo Fundo Zaffari & Bourbon), entre os anos de 2006 e 2011, foram premiados 29 autores homens e apenas uma mulher (na categoria estreante, do Prêmio São Paulo de Literatura). Outra pesquisa, mais extensa – apresentada no último capítulo deste livro –, mostra que de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalístico e acadêmico (DALCASTAGNÈ, 2012, P.10).

A pesquisa mostra que a literatura contemporânea brasileira ainda tem perfil muito parecido com do escritor Jose de Alencar: homens brancos de meia-idade que moram em centros urbanos. Não distante disso, os personagens femininos escritos por esses homens estabelecem as relações com personagem masculino principalmente através do âmbito doméstico, sendo mães, irmãs ou esposas, e suas ocupações também tem o maior percentual em donas de casa:

Não que uma variedade maior esteja ausente – aparecem também médicas, cientistas, ativistas políticas, empresárias, taquígrafas e mesmo operárias. Mas são casos isolados. Embora as narrativas se passem, em geral, nos nossos dias [...], a maioria das mulheres retratadas no romance brasileiro contemporâneo permanece presa às ocupações que poderiam acolhê-las na primeira metade do século XX: donas-de-casa, artistas (em geral, atrizes), estudantes, domésticas, professoras, prostitutas (DALCASTAGNÈ, 2012, p.10).

A falta de pluralidade na literatura é um reflexo das históricas injustiças sociais do Brasil. A literatura como prática humana também ocupa um lugar de poder, e reproduzir a invisibilidade diante da diversidade é maneira de perpetuar o discurso de opressão tanto no século XIX como na atualidade. José de Alencar, que aparece até hoje como um dos mais importantes romancistas brasileiros na matéria de literatura das escolas, como um escritor que retratou o Brasil em suas obras. Mas é preciso acrescentar que Alencar representava um discurso que não pode ser dissociado das redes de interesses dominantes do seu tempo, problematizando como a literatura desse período foi utilizada para fortalecer o discurso sobre como o feminino deveria ser, discursos feitos pelos homens e que expressam o que eles esperavam das mulheres e não o que elas eram.

Ressalta-se ainda, que o fato de a escrita literária estar se desenvolvendo enquanto um campo que inclui em maior medida a diversidade, seja pelo destaque de autoras mulheres ou de narrativas sobre minorias sociais, a desconstrução do discurso sobre o feminino exige mais do que apenas esse movimento. Faz-se necessário o estudo e desenvolvimento de uma linguagem própria, capaz de abarcar e incluir verdadeiramente o feminino. Como destaca Beauvoir (2014) é preciso mudar a forma de elaboração do mundo e da linguagem, para que a diversidade possa verdadeiramente ser incluída e expressa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das discussões explicitadas, o presente estudo teve como objetivo abarcar, a partir de uma leitura do romance *Lucíola*, fragmentos a respeito da construção do imaginário feminino na literatura. O exercício de revisar as produções literárias, a partir das narrativas criadas para as mulheres ao longo da história, auxilia na elaboração de artefatos que possibilitam a visualização do que se compreendia enquanto papel social da mulher ao longo dos séculos. Ao se debruçar em uma obra do período romântico, visou-se explorar a representação feminina em um período da literatura brasileira marcado pelas influências burguesas e liberais que se adentravam com maior ênfase no cenário nacional. Ressalta-se, ainda, que justamente por essas inserções na produção das obras em literatura da época, as mulheres com as quais esses manuscritos se comunicavam representavam um recorte específico da sociedade. Diante disso, este trabalho reconhece tais limitações do percurso narrativo analisado, considerando que o imaginário a respeito da honra feminina e sua virtude são influenciados por diversos outros marcadores sociais.

A obra de Alencar, *Lúciola* (1862), se preocupava em realizar uma comunicação com as mulheres urbanas e brancas do século XIX e, por consequência, os resultados encontrados por meio da análise de seu material não é capaz de explorar a pluralidade das representações femininas desse período. O foco desta análise, no entanto, registra alguns dos conteúdos relativos à dualidade feminina presentes no imaginário social, e que se destinavam, entre outras coisas, à formação moral de seus leitores e suas leitoras. Observa-se que Lúcia representa o contraste entre a mulher virtuosa e a desejável em sua época. Representada enquanto uma cortesã, a sua imagem é associada à ideia de pecado e suas ações são lidas como profanas.

A defesa elaborada na pesquisa aqui proposta, compreende que a dualidade não é uma condição do acaso, tendo como base o fato de dos romances urbanos possuírem a educação moral da população como um de seus objetivos, como é corroborado por Marco (1986): a aceitação das consumidoras de “lares de respeito” era essencial para a popularização de uma obra da época. Perante o exposto, a produção literária necessitava se inspirar nos pressupostos moralizantes da época.

Por meio da análise de *Lucíola* me foi possível articular que a construção da dualidade feminina constitui-se, para além de uma estratégia de repressão feminina, uma

estratégia econômica articulada pela burguesia. Se por um lado a representação da “boa mulher” possibilitava o delineamento da “mulher profana” e condenável, também sujeitava as mulheres a uma condição de existência específica. O feminino deveria se manifestar apenas no ambiente privado, sendo exilada do espaço público sob pena de exclusão das relações sociais e íntimas. A construção da dualidade escondia em sua gênese o contrato pelo qual as mulheres passíveis de serem amadas em termos de mães, esposas, filhas, viúvas, tendo assim seu trabalho doméstico oculto enquanto força produtiva e seus corpos vinculados a uma propriedade, a do homem (FEDERICI, 2019).

Esse contrato que determinava as mulheres de honra e as que padeciam do pecado é o fator pelo qual Lúcia é indigna de perdão em sua narrativa. A tragédia anunciada para o seu final serve como pena de sua insubordinação diante da moral vigente. Na impossibilidade de ser amada por Paulo, uma vez que seu corpo jazia do pecado, Lúcia é condenada a solidão e à morte. No entanto, as justificativas demonstradas na obra não são consistentes, demonstrando a contradição que sustenta tal dualidade. Pois é justamente pela moralidade da época que Lúcia é levada à atividade de cortesã: ao ter sua virgindade violentada, a jovem se encontra sem saída, uma vez que já não seria digna enquanto uma mulher honrada.

Compreende-se, portanto, que uma a sustentação da dualidade feminina produz e reproduz sua própria lógica. Ao ser tomada de sua honra a protagonista passa a ter sua vida forjada enquanto mulher pecaminosa e pública. O mesmo modelo moral que a condena por suas práticas é o dispositivo usado para o início de suas práticas. Talvez por essa característica que a dualidade feminina resista no imaginário até a atualidade, encontrando novos meios de se reproduzir na modernidade.

Um exemplo próximo da manutenção de determinados pressupostos, entre eles o que define a mulheres pertencentes ao espaço privado, sendo vetada de vida pública, pode ser demonstrado pelos acontecimentos que se sucederam no Brasil após a eleição da primeira mulher na presidência. Dilma Rousseff: ao assumir o cargo, recebeu pressões que se distinguem diante de outros líderes que assumiram o mesmo cargo, seja pela preocupação excessiva com a aparência da presidenta ou pelo descrédito às suas falas (SILVA, 2019). Dilma precisou resistir ao sexismo presente da política brasileira, sexismo que se tornou evidente quando o seu processo de *impeachment* deu início. Diferente de Fernando Collor, que nunca teve o seu gênero colocando como fator de

incompetência, a presidenta precisou lidar com defesas que a ofendiam em especial por ser mulher. Os estudos sobre os ataques midiáticos e *fake news* mostram argumentos sexistas como a manchete capa da *IstoÉ*, com título principal *As explosões nervosas da presidente* (EDIÇÃO Nº 2417 06/04/2016), uma reprodução da velha tática do machismo em colocar as mulheres como histéricas para tentar torná-las incapazes.

As acuações de desequilíbrio emocional sofridas por Dilma são respostas ao poder assumido por mulher no espaço público. Por estar nesse espaço dito não pertencente à mulher, acaba por ter sua posição frequentemente questionada. Os discursos desrespeitavam sua posição, além de conter entre as linhas de seu pressuposto a interpretação de que as mulheres compõem o sexo frágil, o segundo sexo. A dualidade feminina não apenas define o papel social da mulher, mas promove um discurso pelo qual a sua subordinação se faz necessária ao poder masculino.

Não obstante, ao lembrarmos de Lúcia, sua personagem embora possa ser redimida pelo amor, não pôde ser salva em contraste a Paulo, que consegue seguir com a sua vida sem dívidas com o passado. A obra de Alencar (2016) aponta em suas entrelinhas que as mulheres não devem ser perdoadas da mesma forma que os homens. Esse paralelo também pode ser aplicado a Dilma e seu *impeachment*, uma vez que os argumentos que culminaram em seu acontecimento estão associados às falas sexistas quanto a competência da líder política.

Ainda marcante, quando seu vice Michel Temer assume a presidência a após a saída de Dilma, a revista *Veja* anuncia em manchete *Bela, recatada e do lar*, uma reportagem com a primeira-dama Marcela Temer (2016). Na matéria Marcela é definida enquanto uma dona de casa, mãe e esposa dedicada, fazendo referência até ao estilo de roupa usando por ela e à sua aparência. Tal manchete deixa explícito o que era de fato relevante após a saída da presidenta: não se tinha mais uma mulher na posição pública. Marcela representa o exemplo do ideal da mulher na vida política e social. Por meio desses acontecimentos, torna-se imperativo refletir que a dualidade do feminino ainda impacta a vivência das mulheres.

Apesar da manutenção de tais pressupostos moralizantes a respeito da mulher, enfatiza-se que o discurso produzido para a construção do imaginário feminino não exemplifica a existência das mulheres. Isso, pois, esse imaginário permeia muito mais um ideal repressivo do que as condições materiais da existência de mulheres. Narrativas como

“bela, recatada e do lar” pretendem simular a existência de um único modo de ser mulher, anulando toda a pluralidade possível ao feminino. A consequência dessa anulação da diversidade é a possibilidade de ditar quais mulheres serão reconhecidas socialmente e quais serão exiladas.

Por fim, essa pesquisa coloca em evidência a importância da introdução do gênero enquanto categoria de análise, uma vez que a exploração dessa temática possibilita a observação de novas perspectivas diante de velhas questões e artefatos históricos, tais quais os registros artísticos. Nesse estudo, buscou-se explorar a análise utilizando um recurso literário, no entanto a inserção das questões de gênero no caráter metodológico de outros estudos faz-se importante para a visibilidade da complexidade das relações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. **Lucíola**. São Paulo: Ática, Série Bom Livro, 1988.
- ALMEIDA e SILVA, Susana Souto. **Trilhas do humor na literatura brasileira**. Maceió: EdUfal, 2011.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo : Cultrix, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. **Formação da literatura brasileira**. 6.ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.
- _____. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.
- Candido, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo : Humanitas / FFLCH/USP, 2002.
- CARNEIRO, Eduardo de Araújo. **A epopeia do Acre e a manipulação da história**. Rio Branco: EaC, 2015.
- CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem: a elite imperial. Teatro das sombras: a política imperial**, v. 4º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 2008.
- Cavalcante, Luiza Rosiete Gondin. **O tecer de esfinges: o romance de formação e a construção dos perfis de mulher, de José de Alencar**. Tese de doutorado. Ufal, PPGLL, 2017.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria. Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Editora Horizonte / Rio de Janeiro, Editora da Uerj, 2012.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 187- 201.

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

DE BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo. Nova Fronteira, Local 2014.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

EAGLETON, Terry. **Como ler literatura**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2019.

FEDERICI, Sílvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva. Editora Elefante, LOCAL 2019.

GAY, Peter. Represálias selvagens. **Realidade e ficção nas literaturas** de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOBBSAWM, Eric. A era do capital: 1848-1875. Editora Paz e Terra, LOCAL 2015.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOLLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. Trad. Roberto Goldkorn. São Paulo: Global, 1980

LIMA JÚNIOR, Felix. **Maceió de outrora**. Vol. 2. Maceió: EdUfal, 2001.

LUKÁCS, Georg. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2001.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINHARES, Juliana. “Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. **Revista Veja**. São Paulo: Abril. 18 abr. 2016. Disponível em: <
<http://veja.abril.com.br/brasil/marcelatemer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em 12 ago. 2021.

LIRA NETO. **O inimigo do rei**: uma biografia de José de Alencar, ou a mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil. São Paulo: Globo, 2006

MARTINS, Ana Claudia Aymoré (org.). **A musa discreta em cenas literárias**. Um diálogo entre literatura e história. Maceió: EdUfal, 2009.

_____ (org.). **História e construção literária. Leitura**: revista do Programa de pós-graduação em Letras e Linguística – Ufal. V. 1, nº 49, janeiro/junho 2012. Endereço eletrônico: <http://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/index>

MEYER, Marlyse. Um fenômeno poliédrico: o romance-folhetim francês do século XIX. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 2, n. 2, p. 123-136, 2017.

MIRANDA, Ana. **Semíramis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

PERROT, Michelle (org.). **História da vida Privada 4: da revolução francesa à primeira guerra**. São Paulo, Companhia de Bolso, 2009.

PRIORE, Mary Del. **Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editor Planeta Brasil, 2011.

_____. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

REGINA DALCASTAGNÈ. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo, Editora Horizonte / Rio de Janeiro, Editora da Uerj, 2012.

SCHNEIDER, Liane et al. **Mulheres e literaturas. Cartografias crítico-teóricas**. Maceió: EdUfal, 2013.

SILVA, Perla Haydee da *et al.* **De louca a incompetente: construções discursivas em relação à ex-presidenta Dilma Rousseff**. Cuiabá, 2019.

SOIHET, Rachel. História das mulheres. In: VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 275.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação. Os romances nacionais da América Latina**. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas e escrituras In: PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**. Ensaio sobre a crítica da cultura. São Paulo: EdUSP, 1994.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

_____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre: L&PM, 2015.