

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Luiza Valentina Pereira de Arruda

Lucíola
A ambigüidade na construção da personagem

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
Setor de Pós – Graduação

Luiza Valentina Pereira de Arruda

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Prof^a Doutora Olga de Sá.

SÃO PAULO
2009

AGRADECIMENTOS

A Deus Pai Amado e Eterno.

À minha mãe, Nossa Senhora Aparecida.

Aos meus pais, por acreditarem em mim.

Às mulheres maravilhosas: Olga de Sá, Cida Junqueira, Maria José G.Palo, Juliana, Beatriz Berrini, Lúcia, Aurélia, Helena, Margarida, Fernanda, Érika, Yoko, Regina, Mercês, Thais, Brenda, Paula, Lisete, Amélia e... Ana Albertina.

Aos homens incríveis: Fernando Segolin, Alencar, Machado, Eduíno, Francisco, Paulo, Júlio, Giuliano, Jorge, Benedito, Marcos, Roberval, Alexandre e Judivan.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a ambigüidade presente na construção da personagem Lúcia, do romance de José de Alencar, *Lucíola*. O primeiro capítulo trata de um breve estudo teórico sobre a personagem. O capítulo II diz respeito às diferenças entre a “mulher pública” e a “mulher privada”, apresentada em alguns romances da Literatura Brasileira.

Estas diferenças foram analisadas e pesquisadas nos romances: *Senhora*, *Inocência*, *Helena e Lucíola*, compondo, de certo modo, um perfil de mulher presente no século XIX.

As fontes de pesquisa usadas para este trabalho foram obras das áreas de Literatura, História e Sociologia. Esta dissertação analisa especificamente a ambigüidade de Lúcia, uma cortesã que se apaixona e busca sua transformação por meio do amor espiritual.

O romance *Lucíola* apresenta um tema com forte apelo emocional e tem em Lúcia a representação do ideal romântico. A complexidade psicológica da personagem permitiu o presente estudo que mostra mais um perfil feminino marcante, dentro da obra de José de Alencar.

PALAVRAS-CHAVES:

Romantismo, Romance, José de Alencar, Personagem, Lucíola, Ambigüidade

ABSTRACT

This paper shows the ambiguity present in the construction of a character named Lúcia in the book *Lucíola*, wrote by José de Alencar. The first chapter traces a short historical path showing several theoric perspectives about character. The chapter II analyzes the differences between a “public woman” and a “cast woman” showed in some books of the Brazilian Literature. These differences presents in these romances: *Senhora*, *Inocência*, *Helena and Lucíola*, were studied, determining this way the profile of the woman present at the society of XIX century. The sources used in this work were books of Literature, History and Sociology areas. This work analyses and specifies, at the chapter III, the ambiguities of Lúcia, a courtesan who falling in love, perform some changes in order to get the love related to the soul. The romance *Lucíola* presents a theme with strong emocional appeal and has in Lúcia a representation of a romantic ideal. The psychological complexity of the character, assures this study witch was porposed because this romance brings one more of the great woman profile of José de Alencar.

KEYWORDS:

Ambiguity, Character, Literature, Alencar, Romance, Woman, Profile.

SUMÁRIO

Introdução.....	07
Capítulo I: Um breve estudo da personagem.....	10
Capítulo II: Helena, Aurélia, Inocência, Lúcia:	22
A mulher no século XIX	31
Capítulo III: Lucíola e o ideal romântico	39
Considerações finais	59
Referências.....	61

INTRODUÇÃO

A personagem de um romance é um ser de ficção que compõe uma narrativa e determina perspectivas de leitura. O romance de José de Alencar, proposto para o estudo desta dissertação, apresenta uma personagem cujas características despertaram, desde muito, cedo minha curiosidade. A obra *Lucíola* narra a história de uma cortesã e se passa no século XIX e foi, no mínimo, uma proposta inovadora para a época. Um assunto delicado como a vida de uma prostituta de luxo, só poderia ser contada por um escritor dotado de diplomacia para transformar o tema no sucesso editorial que foi.

Ao escolher a obra em questão o primeiro aspecto a chamar minha atenção foi a ambigüidade das ações de Lúcia. A protagonista ora se apresenta em situações de sensualidade marcante-em que fica claro a sua condição de cortesã -, ora se apresenta como moça casta, de família.

Ao estudar a obra percebi sua importância histórica quanto à escolha do tema que tinha afinidades com o romance de Alexandre Dumas (citado no livro) *A Dama das Camélias* - e busquei estudar o Romantismo Brasileiro e sua estética. José de Alencar constrói uma personagem complexa que surpreende o leitor.

A ambigüidade presente na construção desta personagem me instigou a pesquisar sobre sua construção e a trajetória de Lúcia, no romance escolhido para esta dissertação, utilizando o suporte teórico de críticos literários significativos da Crítica Literária.

A obra de José de Alencar *Lucíola* coloca-se como objeto de estudo por ser um assunto amplo para a análise teórica, histórica e sociológica, pois apresenta um personagem que se diferencia do estereótipo de heroína romântica por seu caráter ambíguo que apresenta. Lúcia ou Lucíola, como é conhecida na Corte do Rio de Janeiro no Século XIX é uma cortesã de luxo. No entanto, não se apresenta como personagem caracterizada apenas pela venalidade da venda do corpo como mercadoria: consciente de seu papel como mulher – objeto ainda assim, as características românticas de uma heroína que, não se conservando pura na carne, conserva-se pura nos sentimentos. Conserva a pureza da menina que fora um dia, de nome Maria da Glória, nome de batismo remete ao sagrado, ao puro, ao socialmente aceito.

Lúcia/ Maria da Glória é vítima de um sistema. Seu sofrimento e degradação decorrem das injunções presentes em uma sociedade onde o indivíduo se coloca indiferente aos sentimentos e situação da mulher.

Essa sociedade estratificada e conservadora não aceitará a relação entre Lúcia e Paulo, um moço de boa família, bacharel em Direito, que chega à Corte e se apaixona pela cortesã. Vivem um período de felicidade, mas depois, Lucia decide pela abstinência sexual e muda-se para o campo, onde procura enterrar seu passado. Por sua vez, Paulo não aceita a própria paixão e se debate entre o socialmente aceito e as razões do coração. Sua opção pelo amor de Lúcia representa uma vitória dos sentimentos sobre as convenções e preconceitos da época.

O presente trabalho apresenta um breve estudo sobre a personagem; a presença das figuras da mulher pública e da mulher privada, a análise do romance, principalmente relacionada com a ambigüidade da personagem, Lúcia.

A dissertação é composta por três capítulos. O capítulo I apresenta um breve panorama sobre a teoria da personagem por meio de conceitos de teóricos como Aristóteles, E.M. Forsters, Edwin Muir, Fernando Segolin, Beth Braith, Georgy Lucácks e outros. Este capítulo apresenta a personagem como tema de pesquisa e sua relação com a estrutura do romance, assim como a trajetória de estudos que se estabeleceram desde o século XIX até os nossos dias.

O capítulo II apresenta o aspecto histórico ligado à figura feminina e mais diretamente à figura da “mulher privada” e “mulher pública” esclarecendo o papel social dos dois aspectos levantados dentro da literatura. Utilizei três obras para pontificar melhor esses aspectos em relação a personagens femininas: *Senhora, Inocência, Helena*. Os autores usados como referências foram: Gilberto Freyre, Luis C. Soares, Teresa Caiubi C. Bernardes, Maria Ângela D’Incao, Machado de Assis, Visconde de Taunay ,entre outros.

No capítulo III temos a análise da ambigüidade presente na construção da personagem em seus vários aspectos. Os trechos selecionados para o estudo, nesse capítulo, se referem ao jogo claro/escuro, mostra/esconde, castidade/perdição que se estabelece no texto. Autores como Luís Felipe Ribeiro, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Eduíno José Orione, serviram de referência para o suporte literário desta dissertação. Este trabalho tem como objetivo principal apresentar, com seriedade e

objetividade, a ambigüidade na construção da personagem Lúcia, na obra *Lucíola*, de José de Alencar.

Capítulo I: Um breve estudo da personagem

A palavra **personagem** é um termo derivado de duas línguas: latim e grego. Em latim, a palavra “persona” significa *máscara* e em grego a palavra “prosopon” significa *rosto* e esta palavra é utilizada no teatro para significar o jogo entre o falso e o verdadeiro. Na Antigüidade Clássica, os atores usavam máscaras para encenar as peças de teatro que serviam para diferenciar as personagens representadas pelos mesmos durante a peça. Posteriormente, a personagem passa pelo processo de identificação progressiva com o ator (pessoa) e seu papel a representar.

Beth Brait em seu livro homônimo define personagem: “é um reflexo da pessoa humana” (2000,p.29). Massaud Moisés em sua obra *Dicionário de Termos Literários* define também a palavra:

Designa, no interior da prosa literária (conto, novela ou romance) e do teatro, os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos: se estes são pessoas reais, aqueles são” pessoas “imaginárias, se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosado !: (Moisés,1978,Verbetes – personagem)

A personagem é um ser que habita a ficção, ou seja, ela é um ser de linguagem construída em um texto a partir de uma realidade possível ou de uma criação que parte da fantasia. Uma personagem pode ser construída a partir de uma realidade possível – como no caso de personagens românticos – como Lúcia em *Lucíola* de Alencar, ou até realistas como *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, cuja personagem inspira-se numa realidade possível, como pode ser também uma personagem fantástica presente em contos maravilhosos, como sereias ou faunos, que pertencem apenas ao mundo do imaginário popular, mas que se caracterizam como personagens possíveis dentro de uma fábula ou conto.

A construção que estrutura a personagem é um processo em que o escritor, de acordo com suas experiências estéticas e seus juízos de valor, comporá a personagem que participará da narrativa. O escritor dá forma, vida e independência a suas personagens, pois por meio do ato da leitura estas passam existir. Este relacionamento entre a obra e o leitor só é possível, porque existe um código semântico comum entre leitor e autor: o sistema de linguagem.

Personagem é um ser de linguagem construído por meio de um código verbal visto que, historicamente, o ser humano sempre teve necessidade de registrar os acontecimentos, mesmo antes da existência do alfabeto. As pinturas rupestres, os diversos registros históricos que existem hoje, colocam o homem – ser histórico - como personagem real de suas vivências. O registro, que passa também pela tradição oral da contação de histórias, foi feito na Grécia Antiga, por exemplo, por “aedos” homens que contavam os feitos de pessoas para que não se perdessem, contribuindo assim para a sobrevivência de uma cultura.

Com a organização da escrita, a literatura torna-se objeto de estudo por parte dos filósofos e pensadores e Aristóteles foi um dos primeiros teóricos a pensar sobre literatura e estética. Segolin em seu livro *Personagem e Anti-personagem* escreve:

Na verdade, seguir a trajetória da crítica com relação a personagem, nada mais é que refazer o caminho trilhado, ao longo dos séculos, por aqueles que se dedicaram às questões concernentes ao trabalho do artista e a seus produtos. (Segolin , 1978 ,p.15)

Em relação à literatura, Aristóteles foi um dos primeiros pensadores que se ateve principalmente à ideia dos meios e modos que a poesia apresenta como arte mimética, ou seja, apresenta a teoria da mimese. A representação do mundo por meio da arte, para o Estagirita, é um processo que passa pela estética e levanta aspectos importantes sobre a personagem e sua estruturação na literatura.

A obra *Poética* de Aristóteles é um tratado sobre o discurso literário e até hoje marca o conceito dado à personagem bem como sua função na literatura. Segundo esse filósofo, a poesia, enquanto texto literário, se constrói por meio da imitação da natureza. A poesia, em suas espécies, difere em seus meios entre si, mas tem em comum o aspecto da mimese. O objeto da mimese também se diferencia nas artes poéticas na medida em que se imitam homens em ação, que se apresentam melhores, piores ou iguais a nós. O prazer encontrado na representação ou imitação é um prazer intelectual baseado no reconhecimento e identificação do objeto/ser.

A mimese aristotélica, de maneira ampla, partilha de leis que regem a natureza, constituindo assim uma produção artística que a imita. A mimese procura retratar o belo que existe na natureza, e mais que isso, aperfeiçoá-lo.

Uma vez que a tragédia é a imitação de seres melhores do que nós, é necessário copiar os bons retratistas; estes, ao reproduzir o original, a um

só tempo, respeitam-lhe a semelhança e o tornam mais belo.(Aristóteles, 2004, p.55)

Os elementos que compõem o processo mimético são: unidade, coerência, coesão, concentração. Aristóteles busca, com o conceito da mímese, referendar o conceito de arte que imite e / ou forneça meios para uma criação ou reinterpretação intuitiva da realidade.

A arte mimética é apresentada pela *Poética* como atividade artística recriadora da realidade, e a literatura é uma atividade artística e estabelece o processo da mímese, enquanto conserva uma analogia em relação ao real, à natureza, mas ao mesmo tempo, apresenta a possibilidade de transcender esse real ou essa natureza.

Platão, anterior a Aristóteles, defendia a idéia da intervenção do divino no ato da criação. Aristóteles considerava que a criação era um conceito ligado ao real; cabe ao ato criador partindo da sensibilidade do artista que aponta novas perspectiva gerada por um novo olhar, uma outra base para a interpretação da realidade. A arte torna o homem capaz de criar um mundo particular numa cultura específica com visões e idéias abertas e isso ocorre por meio do processo criativo.

Em *A personagem*, a escritora Beth Brait destaca a importância de se reler Aristóteles para se resgatar o conceito de verossimilhança interna, mesmo sendo a mímese, uma questão muito marcante na tradição literária. Em seu livro, Brait cita passagens da *Poética* para evidenciar “o destaque dado por Aristóteles ao trabalho de seleção efetuado pelo poeta diante da realidade e aos modos que encontra de entrelaçar possibilidade, verossimilhança e necessidade”.(Brait. 2006, p.31)

Portanto não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades. Assim sendo, parece razoável estender essas concepções ao conceito de personagem: ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que uma realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação.(Brait,2006, p.31).

A construção da personagem, enquanto ser ficcional, segue parâmetros aristotélicos como a questão da verossimilhança interna da obra, pois representar o verossímil é apresentar o possível, por meio da natureza real e existente.

A personagem, dentro de uma obra literária segue o percurso da racionalidade: ver as possibilidades do real e isso pode ocorrer de uma forma externa e interna: “a personagem como construção” cuja existência obedece a leis

particulares que regem o texto.”(Brait. 2006 p.29). Aristóteles serviu de modelo para os inícios do estudo da personagem e esse modelo perdurou até o século XVIII.O poeta latino Horácio, autor de *Ars Poética*, reitera as idéias e proposições aristotélicas e associa em respeito à personagem, o aspecto entretenimento, conseguindo com isso também enfatizar o aspecto moralizante desses seres fictícios. Segolin coloca a proposição do poeta Horácio”:

Em virtude disto para ele, os seres ficcionais não são apenas reproduções do homem como devem ser mas também modelos a serem imitados por todos aqueles que interessados em atingir sua excelência moral. Ou seja, a personagem identifica-se com o homem não apenas em virtude de seu necessário caráter mimético , mas também enquanto proposição de uma moralidade humana que supõe e exige imitação.(Segolin ,1978, p.19)

No livro *Lucíola*, de José de Alencar, temos um romance do século XIX, em que a personagem feminina principal é Lúcia, uma cortesã que se apaixona por Paulo um jovem bacharel em direito recém chegado à corte do Rio de Janeiro que também se apaixona pela bela cortesã. Paulo e Lúcia vivem um romance apaixonado, até que Lúcia decide pela abstinência sexual e muda-se para o campo onde procura enterrar seu passado. Paulo, por sua vez, não aceita a própria paixão e se debate entre o socialmente aceito e seus sentimentos. A opção de Paulo pelo amor de Lúcia representa a vitória do sentimento sobre as convenções sociais e preconceitos da época.

Lúcia e Paulo, mesmo sendo seres ficcionais, poderiam ter existido num universo possível. Alencar, ao construir uma personagem como Lúcia, pinça da realidade dados que tornam possível a história de amor e redenção da cortesã.Pode-se reconhecer em Lúcia a moça vitimizada pela tragédia, que busca se livrar da culpa de sua mercantilização, enquanto objeto de prazer, por meio do amor casto que sente em relação a Paulo. A verossimilhança externa é um aspecto importante na obra citada como veremos no capítulo II e sobre aspecto Lígia M. Costa escreve:

A verossimilhança externa remete a indicadores exteriores à própria obra, como a pré-compreensão do que sejam as ações na realidade histórica, pelo autor e pelo receptor. A verossimilhança interna preside a seleção e a organização do material do mito e corresponde à lógica da aparência e da persuasão, à probabilidade estatística e ao encadeamento casual e necessário das partes que integram a composição mimética.(Costa,2006,p.74)

No primeiro capítulo da obra *Lucíola* a personagem Paulo relata fatos do dia em que conhece Lúcia. Paulo começa a narração contando a história para uma outra personagem – a quem se refere como “senhora” – que não apresenta nome próprio. Sabemos pela leitura apenas as iniciais de seu nome (G.M.) e esta senhora de cabelos brancos , insuspeita avó, e confidente de Paulo entregará as cartas a José de Alencar que se encarregará de editar o livro.

Esse registro epistolar do romance – fora usado na obra *Cinco Minutos* do mesmo autor e também foi um recurso usado por J. Wolfgang Goethe na obra romântica *Os sofrimentos do jovem Werther*.

No segundo capítulo de *Lucíola*, José de Alencar insere dados precisos como datas e locais, para melhor situar o leitor na obra e garantir assim, a atenção do mesmo:

A primeira vez que vim ao Rio de Janeiro foi em 1855. Poucos dias depois de minha chegada, um amigo e companheiro de infância, o Dr. Sá, levou-me à festa da Glória: uma das poucas festas populares da corte. Conforme o costume, a grande romaria desfilando pela Rua da Lapa e ao longo do cais, serpejava nas faldas do outeiro e apinhava-se em torno da poética ermida, cujo âmbito regurgitava com a multidão do povo. (Alencar. 1976. p.12)

Ao colocar no texto referências como acontecimentos sociais como a festa religiosa que acontecia na Igreja da Glória, ao citar os passeios da à Rua do Ouvidor; ao referir-se ao joalheiro Wallertein, ao mencionar a epidemia de febre amarela no ano de 1851, José de Alencar traz para a obra dados históricos que referendam a questão da verossimilhança externa.

Existem ainda em *Lucíola* citações de obras literárias que também reforçam a idéia de verossimilhança. Alencar cita duas obras que a heroína lê no romance, uma delas é o livro *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho e outra, a *Bíblia Sagrada* .

A narrativa presente na obra citada de Alencar é construída muitas vezes com flash –backs que explicam certas passagens do enredo, direcionando a trama para que o leitor conserve seu interesse.

O público burguês, que consumia este tipo de romance procurava entretenimento e reconhecimento. Esse público, ávido por reconhecer seus valores e problemas dentro do romance, admirava em Alencar, o excelente construtor de

perfis femininos e suas tramas apresentavam um cuidado estético que atendia a seu público leitor e muitas vezes suplantava as expectativas de seus críticos.

Nos séculos XVIII e XIX, o estudo da estética clássica começa a cair em declínio, sendo suplantada pelo advento do romance psicológico, “a análise de almas”.

A personagem é vista ainda como ser antropomórfico e estudos desse período mostram que nesse sentido as personagens são seres fictícios tidos como imitação do mundo exterior “mas como projeção da maneira de ser do escritor”.(Brait,2006,p.37). Segolin diz:

A gênese da obra de arte, os impulsos determinantes da criação artística passam a ser procurado não mais no mundo exterior, modelo sempre presente e sempre docilmente submisso à vocação imitativa do artista, mas sim nas emoções, sentimentos e aspirações deste.(Segolin,1978,p.21)

Ocorre, então, que a personagem representada de modo objetivo passa a ser considerada dentro de um universo pessoal subjetivo/ psicologizante.

(...), ou seja, transferiu-se para o domínio da subjetividade o que as outras doutrinas imitativas ligavam à realidade objetiva. E a personagem despida de sua tipicidade e generalidade clássicas, entendida agora como representação do multifacetado universo psicológico de seu criador , continuou a ostentar com roupagem nova, as marcas antropomórficas de sempre.(Segolin,1978,p.22)

No corpus escolhido, há uma passagem em que o autor transpõe para a obra a preocupação com o perfil psicológico da personagem. Lúcia e Paulo vão fazer um passeio e estão num jardim onde existe uma espécie de tanque. As personagens estão perto deste tanque de água natural.Paulo começa a atirar pedras na água, mas Lúcia lhe pede que pare, pois compara a situação da água no tanque com sua alma que sofre.

Depois de uma pausa continuou:

- Naquele dia... Não soube explicar-lhe... É isto! Veja! A lama deste tanque é meu corpo: enquanto a deixam no fundo e em repouso, a água está pura e límpida!

Acredite ou não, Lúcia acabava de me revelar naquela imagem simples um fenômeno psicológico que eu nunca havia suspeitado.(Alencar, 1976, p.115)

Em relação ao estudo da personagem em 1920, George Lukács publica em Berlim o livro *Teoria do Romance* e repropõe o problema da personagem no romance: "considerada não como uma entidade abstrata, mas como a base de formas sociais peculiares, portanto de estruturas que, implicando umas às outras, só podem ser definidas no seu conjunto".

O romance não é mais considerado apenas forma de interação mimética homem / mundo, mas sim como uma fonte de expressão, em que o homem por meio da escrita faz de uma situação.

O herói romanesco é problemático, procura seu lugar no mundo que é alheio a seus problemas e aspirações e é justamente o romance que os explicita. A personagem não abandona seu caráter antropomórfico, mas avança na busca de autenticidade, numa sociedade que se vê em crise.

Ao ler o romance *Lucíola* entende-se que a heroína criada por Alencar apresenta este caráter problemático ou "demoníaco", proposto por Lukács. Lúcia apresenta a ambigüidade de uma personagem que busca redenção pela supressão de seus desejos carnis em detrimento de seu sentimento amoroso. Esta personagem enfrenta um dilema pessoal, pois além do aspecto sentimental, precisa enfrentar sua posição dentro de uma sociedade que a vê como mulher pública e como tal não tem mais o direito de constituir uma família por meio do casamento e reconstituir sua dignidade como esposa e mãe, numa sociedade patriarcal.

Entretanto, Lúcia ao apaixonar-se por Paulo, abandonando a vida de cortesã, vê-se numa trajetória atribulada por acontecimentos e maledicências causados por comentários feitos por personagens como Sá, Couto e Cunha que se apresentam como vozes sociais. A idéia de mudança certamente não seria uma posição confortável, numa sociedade de posições estratificadas e a presença de uma cortesã redimida, dificilmente seria aceita na sociedade do século XIX. Entretanto, Lúcia busca sua redenção e a consegue numa trajetória em que seu caráter sublime constitui seu padrão romântico.

Georgy Lukács cita a obra de Cervantes *Dom Quixote de La Mancha* como exemplo explicativo do herói "demoníaco", que doravante denominaremos "problemático"-:

Enquanto no "Dom Quixote" o fundamento de toda a aventura era a certeza íntima do herói e a atitude inadequada do mundo em relação à ela, de modo que ao demoníaco cabia um papel positivo e dinâmico, aqui a

unidade entre fundamento e objetivo permanece oculta; a falta de correspondência entre alma e realidade torna-se misteriosa e ao que parece, totalmente irracional, pois o estreitamento demoníaco da alma revela-se apenas negativamente, no ter de abrir mão de tudo aquilo que conquista por nunca ser “aquilo” de que precisa, por ser mais amplo, mais empírico de que a alma partiu em busca.(Lukács,2003,p.116)

No romance estudado a heroína parte em busca “daquilo” que move suas escolhas pessoais, sua necessidade : sua redenção para a conquista do amor Esta redenção só será possível com a morte social e psicológica da cortesã e renascimento de Lúcia como Maria da Glória (seu nome de batismo).Lúcia e Maria da Glória são a mesma personagem, entretanto, o autor explica que o codinome - Lúcia - foi o artifício que a personagem encontrou para assumir sua vida como cortesã.

A personagem apresenta sempre duas faces: a prostituta de desejos lascivos é construída com adjetivos ligados ao desejo e ao pecado. A moça casta (Maria da Glória) é apresentada com adjetivos ligados à beleza casta e suave da mulher. A história de Lúcia que se prostitui para pagar o tratamento jurídico de sua família mostra que ela enfrentará os problemas para que restabelecer o equilíbrio. Os problemas que a heroína tem que resolver são narrados para que no final haja o clímax: neste ponto do romance romântico acontecerá o desenlace da trama, e neste caso, será a redenção de Lúcia.

Ao mostrar a complexidade de atitudes de Lucíola, e seu “drama”, Alencar constrói uma obra muito importante, pois a existência das cortesãs foi historicamente comprovada e o fato de ser reportada num livro e justamente num romance (que aglutina a forma de epopéia e drama) comprova a idéia de Lukács :

O romance é a epopéia do mundo abandonado por Deus: a psicologia do herói romanesco é demoníaca : a objetividade do romance , a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que , se ele , esta sucumbiria ao nada da inessencialidade – tudo isso redundando numa única e mesma coisa , que define os limites produtivos , traçado a partir de dentro , das possibilidades de configuração do romance remete inequivocamente ao momento histórico – filosófico em que os grandes romances são possíveis , em que afloram em símbolo do essencial que há para dizer. (Lukács.G,2003,p.90)

O herói ou heroína do romance busca elevar-se diante de seu destino, pois conhece sua história e busca mudanças. A alma do herói enfrenta os problemas da

realidade e isso a desilude. O romance do século XIX, segundo Lukács, de cunho psicológico, é assim apresentado:

Para o romance do século XIX, outro tipo de relação necessariamente inadequada entre alma e realidade tornou-se mais importante : a inadequação que nasce da alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer. (Lukács, 2003, p.117)

José de Alencar ao estruturar a personagem Lucíola, apresenta a estrutura de complexidade psicológica do herói problemático: os conflitos psicológicos da heroína a levaram a buscar seu equilíbrio frente às situações constrangedoras da sociedade. Alencar conferiu ao romance suporte literário para estruturar uma mulher pública e casta, numa obra em que a estrutura literária permitiu sublinhar essa ambigüidade.

Ao abandonar a vida de cortesã, Lúcia cumpre a saga do herói “que torna à pátria”, pois pretende refazer seu passado e perseguir sua idéia de felicidade: novamente ser amada e ter uma família. Entretanto, ao final Lúcia se coloca sobre-humana, pois sucumbe ao aborto espontâneo, que leva à morte de seu corpo físico e à redenção de seu espírito.

Esta relação herói/ mundo, exposta por Lukács é citada por Beth Brait e resume bem a idéia supra- citada :

Lukács relacionando o romance como concepção de um mundo burguês, encara essa forma narrativa como sendo o lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo de conformismo e das convenções. O herói problemático, também denominado democrático, está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo encarnando-se num gênero literário, o romance, situado entre a tragédia e a poesia lírica, de um lado é a epopéia e o conto, de outro. Nesse sentido a forma interior do romance não é senão o processo desse ser que, a partir da submissão à realidade depende de significação, chega à clara consciência de si mesma “ (Brait, 2006, p.39).

Edward M. Forster em seu livro *Aspectos do Romance* também se debruça sobre a questão da personagem. Este crítico cita personagem, história e intriga como os três elementos básicos do romance. Para Forster, as personagens presentes na narrativa podem ser divididas em dois grupos: personagens planas e personagens esféricas.

As personagens planas são facilmente identificáveis, pois têm padrões fixos de comportamento, isto é, permanecem imutáveis ao longo da narrativa ao passo

que as personagens redondas ou esféricas têm variações em seu padrão de comportamento, surpreendendo o leitor no desenrolar da narrativa.

O crítico literário Antonio Candido cita essa concepção no livro *A personagem de ficção*. Forster retomou a distinção de modo sugestivo e mais amplo, falando pitorescamente em “personagens planas” (*flat characters*) e personagens esféricas (*round characters*)”.(Candido.,2007, p.62)

Candido também esquematiza tipos de personagens que podem ser criados pelos romancistas e ressalta que a natureza da personagem depende muitas vezes da concepção abordada pelo romance e os interesses do romancista.

José de Alencar constrói a personagem feminina principal, descrevendo seus trajes e ações em pormenores, fazendo com que o universo que cerca a Lúcia/cortesã seja sempre referenciado por símbolos relativos a luxúria, ao prazer e ao pecado.

Entretanto, no decorrer da narrativa, Lúcia apresenta uma outra face. A mulher apaixonada por Paulo é uma moça que não sendo casta, conserva-se pura de alma. Alencar consegue mostrar por meio da apresentação de vestes mais recatadas e ambientes e ações mais singelas e desprovidos do caráter venal.

As atitudes de Lúcia mostram a ambigüidade da personagem que procura a redenção como caminho catártico.

Em *Lucíola* a narrativa é conduzida por Paulo, o amante de Lúcia, que conta a história da cortesã. Esta personagem, ao mesmo tempo em que observa os fatos, participa dos acontecimentos. Conhecemos Lúcia pela visão de outra personagem. Este fato aumenta a carga psicológica presente na obra. Beth Brait apresenta a idéia do recurso de densidade psicológica no trecho a seguir:

Se esta forma de caracterização e criação de personagem for encarada do ponto de vista da dificuldade representada para um ser humano de conhecer-se e exprimir para outrem esse conhecimento, então seremos levados a pensar que esse recurso resulta sempre em personagens densas, complexas, mais próximas dos abismos insondáveis do ser humano.(Brait, 2006, p.61)

A articulação verbal de que José de Alencar dispõe para compor suas personagens realiza-se por meio da visão de mundo que o autor capta e realiza na estrutura do texto; a complexidade dos seres ficcionais construídos pelo autor passa pela captação e modificação da realidade no meio do romance.

Construída a personagem, cabe ao escritor o destino da personagem; as criaturas de papel fogem ao domínio do criador e permanecem no mundo das palavras que é oferecido a incontáveis receptores.

Essa construção estabelecida no texto obedece a, regras e pistas fornecidas pelo texto. A ambigüidade presente na construção da personagem será estudada no capítulo III e serão analisadas as situações textuais.

Em seu livro, Beth Brait diz que os heróis, personagem referenciais, caracterizados na obra de Wladimir Propp (1895 – 1970), explicita a dimensão da personagem “sob o ângulo de sua funcionalidade no sistema verbal compreendido pela narrativa” .(Brait, 2006, p.44)

Neste plano, a personagem para Propp está ligada a uma possível verossimilhança das personagens “não podemos deixar de ver na temporalização desta um dos fundamentos básicos de sua referencialidade”.(Segolim ,1978, p.38)

Um romance sempre terá personagens baseados na verossimilhança estruturada pelo autor para integrar e interessar o leitor, segundo B. Tomachevski :

Não basta escolher um tema interessante. É preciso manter o interesse, é preciso estimular a atenção do leitor. O interesse atrai a atenção, retém. Motivando o leitor a continuar sua leitura, o escritor estabelece um vínculo de empatia que sustentará o contato o leitor/texto e é preciso poder reconhecer um personagem; por outro lado, ele deve, mais ou menos prender nossa atenção. (Tomachevski, 1939, p. 169).

Ao nomear uma personagem, o Autor já a identifica e a caracteriza. Na obra de Alencar, Lúcia por ter outro nome (Maria da Glória), é caracterizada como pecadora e também como casta. Entretanto ao leitor são apenas dadas pistas. Apenas no capítulo XIV é que ocorre o desvendar do passado da cortesã, aí aparece Maria da Glória, o retorno à juventude, à castidade, á retomada da inocência da personagem.

A denominação do herói por um nome próprio representa o elemento mais simples da característica. As formas elementares da narrativa satisfazem-se por vezes com a simples atribuição de um nome ao herói, sem nenhuma outra característica (<< herói abstracto>>), para lhe ligar as ações necessárias ao desenvolvimento da fábula. As construções mais complexas exigem que os actos do herói decorram de uma certa unidade psicológica, que sejam psicologicamente prováveis para este personagem (motivação psicológica dos actos). Neste caso atribuem-se ao herói certos traços de carácter”.

A caracterização do herói pode ser direta, isto é, recebemos uma informação sobre o ser carácter quer do autor, quer dos outros personagens,

quer numa auto-descrição (as confissões do herói). Encontramos muitas vezes uma conscientização indireta; o caráter ressalta dos actos, da conduta do herói. (Tomachevski, 1939, p.170).

José de Alencar constrói suas personagens, segundo Alfredo Bosi, a partir da observação que realizava em salões da Corte, em saraus e bailes e acontecimentos sociais. O perfil histórico de suas heroínas está presente em vários romances e este romance apresenta dois aspectos da personagem que se mostram muito claros: o perfil da mulher pública e o perfil da mulher casta (ou mulher privada).

Esta personagem, Lúcia, traz a questão da situação feminina no século XIX: o papel da mulher pública e o papel da mulher privada. A mulher pública, que era considerada impura para os padrões de uma época em que a mulher ideal habitava o recôndito do lar, tendo sua liberdade cerceada e modos padronizados por uma sociedade patriarcal e estratificada e sem acesso a qualquer tipo de educação que não fosse prepará-la para a vida familiar.

Esta obra torna-se importante na galeria de perfis femininos de José de Alencar, pois aborda o seguinte aspecto: a mulher na sociedade brasileira no século XIX e a visão histórica apresentada sobre a mulher pública e sobre a mulher privada e o estabelecimento de seu papel social e histórico evidenciado na literatura brasileira.

A visão da dicotomia estabelecida entre o público e o privado, entre o pecado e a castidade são apresentados numa personagem que traz para o leitor as duas faces da representação da mulher construída no romance de José de Alencar: Lúcia/Maria da Glória é uma personagem ambígua em vários trechos do romance. O capítulo a seguir abordará aspectos relativos à visão histórica em relação ao papel da mulher pública e da mulher privada no século XIX.

Capítulo II: Helena, Aurélia, Inocência, Lúcia: a mulher no século XIX

Lucíola, apresenta o retrato de uma mulher cortesã em um tempo em que mulheres não saíam às ruas sem companhia que não fosse de seu pai, seu irmão ou marido. No caso, a personagem vai sozinha até a festa da Igreja da Glória. Paulo, o narrador, que se apaixona pela cortesã e comenta com Sá a presença de Lúcia, numa festa religiosa.

- Quem é essa 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 do pai, ou de um irmão devia-me ter feito suspeitar a verdade. (Alencar, 1976, p.13)

Trata-se de uma sociedade em que a crescente urbanização criada pela Revolução Industrial coloca em questão o papel de mulher. Lúcia foi o codinome adotado por Maria da Glória, oriunda de uma família numerosa, de poucas posses e que aos 16 anos enfrentou uma situação difícil: sua família foi vítima da epidemia da febre amarela, na cidade do Rio de Janeiro. Como não tinha dinheiro para pagar honorários médicos e nem os remédios, se entrega a um homem em troca de dinheiro. Esse homem é a personagem Couto. Este é o começo da vida de Maria da Glória /Lúcia como cortesã, a “filha da sociedade atual”, “uma sociedade que com a Revolução Industrial estava criando os enfeitados, os deserdados do capitalismo” (Cáceres, 1997, p.274).

Esse fato ilustrado por uma personagem, num romance, reforça a ideia de que, neste período histórico, esta mesma Revolução Industrial cria uma classe burguesa rica e culta. As classes menos favorecidas e, principalmente a mulher, não tinham meios de ascensão social, que não fosse pela união por meio do casamento. A educação era um bem, a que apenas a elite tinha acesso e os casamentos eram arranjados entre as famílias para garantir o patrimônio familiar e a proteção da mulher que passava da tutela financeira do pai para a tutela financeira do marido. Essa mercantilização da relação homem/mulher por meio do casamento foi colocada em questão por José de Alencar no romance *Senhora*. Embora tenhamos em

Lucíola também a mercantilização das relações sociais, apresenta-se nela um tema mais contundente: a prostituição da mulher, a venda do corpo feminino. Em *Senhora* temos um contrato social, a compra de um marido, por meio de um dote.

Lucíola apresenta em sua trama a história da transformação da “mulher privada” aquela que habita o recôndito do lar, modelo de virtude, padrão de seriedade e base para a família burguesa do século XIX. Por uma situação alheia a sua vontade, quando sua família corria perigo, coloca-se como vítima e se prostitui transformando-se assim em mercadoria a ser comprada e vendida.

O problema da “mulher privada” e da “mulher pública” ajuda também, a compor a ambigüidade da personagem. O perfil feminino construído por José de Alencar, desde o começo da narrativa, mostra duas mulheres em uma só. A moça de perfil recatado que vai a uma festa religiosa e que distribui dinheiro aos pobres também é também a cortesã de vida pública, mantida por seus amantes e cobiçada pelos homens da Corte. Alencar usa de uma estética própria para construir a moça recatada, sem, contudo, revelar o nome de batismo-Maria da Glória. Este nome só é revelado no capítulo XIX.

Desde o início conhecemos apenas Lúcia, “mulher pública” mas depois, nos é revelada Maria da Glória, colocada como “mulher privada”. No contexto histórico do século XIX, época em que se situa o romance, na Corte do Brasil Império, a mulher que o poder político, a Igreja e a sociedade reconheciam como “legítima” e “honesta” será o verdadeiro esteio desta organização social e geradora, a família.

Era necessário que esta mulher estivesse sempre consciente de suas tarefas e de seu papel enquanto mãe, esposa e a família fosse sempre legitimada pela descendência estabelecida pelos vínculos matrimoniais.

A mulher se coloca numa estrutura social sedimentada em uma ideia de que o universo feminino está restrito á privacidade dos espaços e principalmente à privacidade do lar.

Ao apresentar a história da infância de Lúcia e seu nome de batismo, José de Alencar mostra a “mulher privada” que antes de ser vitimizada pelas conseqüências da escolha da prostituição, era uma moça virgem, obediente, irmã dedicada e diligente em seus afazeres domésticos.

(...) À noite toda a família se reunia na sala ; eu dava a minha lição de francês a meu mano mais velho , ou a lição de piano com minha tia . Depois passávamos o serão ouvindo o meu pai ler ou contar alguma história. Às

nove horas ele fechava o livro e minha mãe dizia :Maria da Glória , teu pai quer ceiar-.Levantava-me então para deitar a toalha .(...)(Alencar,1976,p.109)

No decorrer da trama, Maria da Glória assume outro papel, o de “mulher pública”, pois passa a ser uma cortesã. Como “mulher pública”, Maria da Glória assume a sua identidade pública: Lúcia.

Esta troca de nomes e conseqüente troca de identidade acontecem porque ao se prostituir para pagar as despesas do tratamento da família, Maria da Glória é expulsa de casa pelo pai. Agenciada por Jacinto vai morar com uma outra moça de nome Lúcia, também prostituta.

Esta moça morre tuberculosa logo depois e Maria da Glória, quando o médico dá o atestado de óbito, efetua a troca de identidades. O caminho da transgressão, da prostituição, indica uma saída para a mulher que precisa sobreviver numa sociedade que não lhe apresenta meios lícitos de subsistência. Essa dicotomia pureza da alma/degradação do corpo dará a personagem consistência psicológica: os conflitos da “mulher pública” “será a redenção da” mulher privada” o traço marcante do romantismo.

Esse traço presente em Lúcia, enquanto Maria da Glória apresenta o que poderia ser chamado de “recôndito feminino” que, construído por José de Alencar nos mostra uma escolha estética que está presente em vários autores, na literatura brasileira.

As heroínas românticas são apresentadas em seus espaços físicos, geralmente morando em casas resguardada pela presença da família, num sítio ou fazenda, estão sempre acompanhadas e sempre estão sendo observadas, por membros da família ou até por escravos que compõem o serviço doméstico, como as escravas que servem de damas de companhia. No romance *Senhora*, Aurélia sempre tem por companheira sua Tia Firmina. *Inocência* apresenta uma heroína que nunca está desacompanhada e sempre por perto dela está o anão Tico, que age como um pretense anjo de guarda, e cujo pai resguarda-a de toda presença masculina. Em *Helena* a personagem principal está sempre acompanhando Dona Úrsula e raramente está só.

A construção da heroína romântica apresenta-se, então, em duas obras consideradas realistas: *Helena* de Machado de Assis e *Inocência* de Visconde de Taunay.

No romance de Machado de Assis a heroína a mantém uma mentira: perfilhada por um comendador, é considerada filha ilegítima, quando na verdade é filha adotiva. Mas para não perder o dinheiro da herança nem a posição social aceita a nova posição dentro da família, porém acaba se apaixonando por seu pretense meio irmão-Estácio.

Herdeira de casa e fortuna, Helena assume o papel de dona de casa e o papel de filha, conquistando a admiração de todos com seu espírito forte, inteligência incomum e educação esmerada. O conflito causado por um possível sentimento incestuoso leva ao desenlace: a morte. Helena sofreu, porque não podia revelar a verdade, sob pena de perder a fortuna herdada. Desta forma o final é semelhante ao de *Lucíola*. As duas heroínas sofrem por amor, são heroínas que lutam por seus ideais, se sacrificam pelos outros e acabam encontrando a morte no final.

No caso do romance *Helena*, a personagem sabe que não transgride nenhuma lei moral ao se apaixonar por Estácio, mas o jovem não sabe e a tortura da idéia do incesto faz com que não se consume o amor entre eles. A heroína sofre o jugo social que a sociedade impõe: ela é considerada fruto de uma relação ilícita. O maior sofrimento é sublimar seu amor por Estácio, já que perante a sociedade ele é seu irmão. Estácio, por sua vez, sofre por estar dividido entre seu desejo por Helena e seus deveres, enquanto irmão. Machado de Assis constrói um perfil feminino de mulher romântica que já sinalizava a mudança de visão sobre a mulher, no Realismo, Machado de Assis também escreveu romances célebres em que personagens femininos apresentam um caráter que podemos traçar em paralelo: a mulher que é exposta na sociedade e constrói seu caminho: Helena é uma moça que vive num colégio interno e por conta de uma herança vê-se “integrada a sua família aristocrática e ascendendo de posição social” (Ribeiro, 2008, p.250)

Ao conviver com essa família, Helena passa a viver com seu irmão de lei Estácio, e com o tempo, um sentimento amoroso se estabelece.

Tal que porque constrói no romance, uma situação de equívocos: Estácio ama, sem poder, sua irmã de sangue, num inaceitável incesto; Helena ama seu irmão legal, projetando um incesto simbólico. Este também intransmissível no estado moral professado”.

Ao final desfeito tragicamente o engodo jurídico não são irmãos de sangue e amam-se mas, aí o jurídico submete-se ao império da moral pública e o monte oferece ao narrador sem conversa imprescindível para sanear uma situação de risco intolerável para a ficção o tempo. Helena morre de

amores, mas sem que o encontro amoroso real se concretize entre os possíveis irmãos, ainda que a lei já não o proibisse” (L.F. Ribeiro I 2008 p. 151).

Se Helena a figura de “mulher pública” aparece no momento em que a heroína toma seu lugar na família, Machado de Assis também coloca a impossibilidade da escolha (mais tarde) pelo sentimento amoroso, já que viste como haverá problema do incesto entre Estácio e Helena.

Se o sentimento amoroso consumado traria o escândalo, a saída seria o casamento com Mendonça, mas ao assumir a identidade de filha legitimada do conselheiro passa a ser uma “mulher pública” com direitos dentro de sua família. Essa dicotomia fez com que se afaste de suas escolhas como “mulher privada”, pois seu papel como mulher que deve se casar com seu amor. A mulher romântica passa a ser sobreposta pela primeira escolha, já que sua ambição sobrepõe seus sentimentos.

Em muitas vezes Machado de Assis descreve os predicados morais e físicos de Helena e em determinada parte da narrativa, Machado de Assis mostra o papel de “mulher privada” neste romance: Helena cuida de Dona Úrsula quando esta adocece.

“A doença durou cerca de vinte dias. Afinal, venceu a própria natureza de D. Úrsula, robusta apesar dos anos. A convalescença começou; com ela volveu a satisfação da família. O papel de Helena não estava acabado; diminuía, contudo, e Estácio interveio para que a irmã tivesse, enfim, alguns dias de absoluto repouso. Ela recusou, dizendo que o repouso perdido aos poucos seria aos poucos recuperado.

Havia no coração de D. Úrsula uma fonte de ternura, que Helena devia tocar, para jorrar livre e impetuosamente. A dedicação, em tal crise, foi a vara misteriosa daquela Horeb. A afeição da tia era até então frouxa, voluntária e deliberada. Depois da moléstia, avultou espontânea. A experiência do caráter da moça dera esse resultado inevitável. Toda a prevenção cessou; a gratidão da vida ligou fortemente o que tantas circunstâncias anteriores pareciam separar. Não o ocultou a irmã do conselheiro; já não tinha acanhamento nem reserva, as palavras subiam do coração à boca sem atenuação nem cálculo; fez-se carinhosa e mãe.” (Assis, 2000.p. 94).

Autores como Visconde de Taunay, também estabeleceram perfis femininos, em seus romances procurando sempre a “mulher privada” como “heroínas de papel”. Essas personagens povoavam o universo das leitoras reais e o romance. *Inocência* apresenta também uma heroína que se apaixona por Cirino, que não é seu noivo prometido- no caso Maneco Doca.

Cirino é um homem nômade -prático de farmácia – auto denominado “médico do sertão”. Cirino e Inocência se apaixonam apesar do impedimento do noivado pré –estabelecido e isso torna o encontro amoroso impossível, pois a moça é obediente a seu pai. O desenlace se dá com a morte de Cirino, que é baleado por Manecão, numa tocaia.

Construída apenas sob a visão do recato familiar, Inocência é moça casta e virgem, retrato de mulher criada para atender a imagem de mulher privada que, vivendo no interior do sertão obedece ao julgo patriarcal ao aceitar um matrimônio arranjado por seu pai. Ao conhecer o verdadeiro amor na figura de um caixeiro viajante se recusa ao casamento arranjado. Dividida entre a obediência do pai e sua escolha, Inocência opta pelo seu sentimento amoroso, mas seu final é trágico, afinal é uma heroína aos moldes românticos.

“-Eu?...Casar-me com o senhor?!...Antes uma boa morte!...Não quero... não quero... Nunca ... Nunca...
Manecão cambaleou.
Pereira quis pôr-se de pé, mas por instantes não pôde.
- Está doida, balbuciou ,está doida.
E segurando-se à mesa, ergueu-se terrível.
- Então você não quer? perguntou com os queixos a bater de raiva.
- Não, disse a moça com desespero, quero antes...
Não pôde terminar.”(Taunay,1993,p.119)

Inocência acaba morrendo, sem se casar com seu noivo, numa espécie de resistência surda contra o poder do pai. Ao resistir ao poder paterno, a protagonista, mesmo que passivamente, acaba impondo um limite pessoal frente à ordem do pai, representante de uma sociedade agrária, em que o homem sempre conduz o destino de seu clã. A heroína que sempre viveu no recôndito do lar, no sertão remoto, numa clausura que preservava sua castidade e tinha como objetivo prepará-la para um casamento convencional de acordo como código do sertão retratado nesta obra por Taunay. Como este pai se opõe ao seu caso amoroso, e conseqüentemente, à sua escolha, Inocência adocece e morre depois de saber da morte do amado na tocaia feita pelo noivo. A mulher luta pelo seu direito de amar e enfrenta a sociedade na figura do pai.

Em termos de caracterização de personagens, Lúcia, Helena e Inocência são personagens femininas cujos perfis se apresentam românticos, pois a motivação das buscas dessas personagens é o amor. Buscam realizar esse amor mesmo que a sociedade se apresente contra e, para isso lutam por esse objetivo. No caso do

romance *Lucíola*, a redenção da personagem é feita pela negação do desejo físico e a conseqüente purificação por meio do sentimento amoroso platônico. Lúcia abandona a vida de cortesã que vivia na cidade, na Corte, para se isolar numa casa modesta, no campo. O retorno à natureza, esta opção pelo simples é um traço marcadamente romântico.

Esse retorno ao campo também o fazem Margarida Gauthier e o jovem Werther, em romances românticos. Todavia, no caso de Lúcia, a gravidez se torna um complicador, pois gerar a termo um filho num corpo que não era puro corrompido pela prostituição, era impossível. Por meio da morte Lúcia consegue seu objetivo maior: a destruição do corpo que traz como conseqüência a redenção do espírito; a catarse completa-se.

A personagem Helena do romance de Machado de Assis busca também sua aceitação como herdeira de uma fortuna, mas o fato complicador maior é que ela precisa enfrentar a sociedade, pois é tida como filha ilegítima do Comendador pai de Estácio, por quem se enamora. Mesmo não sendo filha legítima, não pode revelar sua verdadeira história, pois para não perder o direito à herança e ao prestígio social. Com a volta de seu verdadeiro pai e a descoberta de sua verdadeira descendência, Helena se vê, então, sem forças para continuar sua história. Acaba adoecendo e morre, abençoando o noivado de Estácio com a noiva prometida.

Sua morte marca o traço romântico da redenção. Em comum essas heroínas têm, em graus diferenciados, a ambigüidade entre o desejo do corpo e o amor puro e casto, apresentando o mesmo desenlace: a morte como solução e redenção catártica. Na questão da apresentação da mulher pública, por exemplo, eleva-se um traço que será muito mais explícito em *Lucíola*.

No capítulo XIX, Lúcia conta a Paulo como assumiu sua “identidade pública”, iniciando a vida como cortesã. Premida pela situação Lúcia /Maria da Glória assume a vida de “mulher pública” e estabelece como ser social: a cortesã.

Lúcia apresenta-se no romance como uma mulher independente, responsável por si mesma, que mora só e recebe favores de homens que sustentam seus gastos, por seus favores sexuais. Dona de rara beleza e presença marcante era considerada uma “mulher bonita”, “a mais alegre companheira que se pode haver por uma noite “ mas ,não uma “ senhora”. É o símbolo da degradação da mulher, degradação imposta pelo dinheiro, pela mercantilização do corpo representado pela figura da cortesã.

O perfil da cortesã redimida, já fora retratada por José de Alencar em *As asas de um anjo* ou em *A dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho— citado no romance—mas em *Lucíola* podemos citar duas passagens em que a “mulher pública” é bem caracterizada. Na primeira passagem, Sá comenta que Lúcia é apenas “uma moça bonita” e o fato de se apresentar desacompanhada mostra que é uma cortesã. Outra passagem é a escolha de perfume por Lúcia, que não escolhe o aroma de flor de laranjeira, um cheiro que lembra a castidade.

Numa sociedade capitalista onde a sociedade depende dos posicionamentos que cada ser social assume como base estrutural para sua organização e desenvolvimento, é necessário que a mulher saiba organizar seu lar e sua vida, por meio de suas ações e escolhas. A leitora dos romances de José de Alencar não poderia ver em Lúcia um modelo diferente do que o apresentado. A mulher pública deve regenerar-se, pois a “sociedade não pode conviver com a manta do pecado uma vez publicada (Ribeiro, 2008, p.98). A ambigüidade mulher pública / mulher privada se constitui, ao longo do texto, apesar de saber-se historicamente, que no século XIX, muitas mulheres eram donas de escravos de ganho e ajudavam seus maridos (os patriarcas) nas tarefas diárias ou nos latifúndios.

Há casos de mulheres viúvas que cuidavam de seus negócios, de “suas agências”, eram mulheres ativas, que assumiram os fundos do marido falecido. Mesmo quando o patriarca estava vivo, a mulher era importante na administração doméstica. Na literatura, uma dessas heroínas de papel se destaca por se tornar responsável por sua fortuna, tomar decisões e escolher seu marido. Aurélia Camargo, personagem da obra alencariana *Senhora*, evidencia a mudança de comportamento que a mulher só assumirá no século XX. Aurélia mostra o amadurecimento de Alencar ao construir uma heroína complexa que assume um papel e uma postura crítica em relação à sociedade e às pessoas que a cercam.

José de Alencar preocupa-se em seus romances em apresentar mulheres que sejam heroínas - modelos que despenham um papel ideológico: são exemplos de comportamento social aceitável e inatacável.

Em *Senhora*, José de Alencar escreveu um romance em que coloca uma história de uma jovem que tem uma vida social, portanto, pública sem quebrar nenhuma regra social ela é uma “estrela”; “A rainha dos salões”; “Deusa dos bailes”; “musa dos poetas e ídolo dos noivos em disponibilidades” Aurélia é “ouro”; rica, formosa e inteligente, uma personagem que Alencar construiu como uma mulher

pública que sabia ser uma musa e ser responsável pelos seus atos e até escolher seu marido. Aurélia em detrimento a Lúcia, não é vítima de seu destino, ela decide o seu próprio. Uma moça que decide ser dona de seu destino corre o risco de maledicência social. Pensando nisso, Alencar compõe o universo de Aurélia com personagens como D. Firmina e tio Lemos.

Aurélia era órfã; tinha em sua companhia uma velha parenta, viúva, D. Firmina Mascarenhas, que sempre a acompanhava na sociedade. Mas essa parenta não passava de mãe de encomenda, para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina. Guardando com a viúva as deferências devidas à idade, a moça não declinava um instante do firme propósito de governar sua casa e dirigir suas ações como entendesse. Constava também que Aurélia tinha um tutor; mas essa entidade era desconhecida, a julgar pelo caráter da pupila, não devia exercer maior influência em sua vontade, do que a velha parenta. (Alencar, 2002 p. 17).

Este romance (*Senhora*), não apresenta o caráter tão bifrontal e ambíguo como Lúcia. Apesar de apresentar certa ambigüidade, Aurélia é uma mulher em que o caráter público e privado se acoplam e a maturidade sobre a figura feminina se estrutura, prevalecendo o final romântico na narrativa.

Uma moça sozinha não pode ser admitida em sociedade. Recordar-se o exemplo de Lúcia. O fato de ela estar sozinha na igreja de Glória, desacompanhada de um par, um irmão em um irmão era um indicativo de que não era uma mulher séria. Aurélia tinha que criar um anteparo, para poder levar a sua vida e ser respeitada e admitida nos círculos que o narrador chama de sociedade. Mas, tal aparência familiar não interfere para nada em sua independência, seja financeira, seja jurídica. A sua identidade repousara, essencialmente nesse fato. (Ribeiro, 2008, p. 151).

Ao contrário do romance *Lucíola*, podemos ver que Aurélia possuía livre trânsito, pois sempre estava acompanhada de Dona Firmina (o que evitava comentários na sociedade) que a considerava um exemplo de moça de moral irrepreensível.

A mulher no século XIX

O Brasil no século XIX sofreu grandes mudanças: considerava-se o capitalismo; as cidades cresciam, e uma vida urbana se fazia mais incrementada consolidando assim uma vida social mais intensa. A sociedade brasileira saía do campo e estabelecia-se na cidade e o estado de mulher no século XIX sofre mudanças em seus padrões de comportamento.

A mulher do século XIX, “submete-se a avaliação dos outros” (D’Incao , 2001,p.229).

A mulher de elite passou a marcar presença em cafés bailes, teatro e certos acontecimentos da vida social. Se agora era mais livre “a convivência social dá maior liberdade às emoções” – “não só o marido e o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhos da sociedade.” (D’Incao, 2001.p.229).

Educada, entretanto, para o casamento, a mulher do século em questão deveria ser prevenida educada e ter atributos agora que deveria ser “prioritárias para elas num centro urbano tão atraente como a capital do império”. (Bernardes, 1989, p. 66).

A “jovem casadoira” encontra na literatura a melhor definição para ideal de jovem de “educação aprimorada”. A literatura mostra através de seus heróis modelos de mulheres que a sociedade considera como “prezadas particulares do sexo feminino” ou como “prezadas de sociedade”.

A literatura brasileira é indiscutivelmente um repositório de imagens femininas e a importância de se estudar os romances escritos se faz por três motivos: os romancistas incluem em suas narrativas, diferentes tipos de mulheres vivenciando situações diferenciadas; os autores pretendiam o reconhecimento dessas personagens , apresentando modelos negativos ou positivos de comportamento referente ao papel feminino e também “apresentar-lhes um ideal de bem estar e segurança cada vez maior”(Bernardes,1989,p.64).

José de Alencar idealiza em *Lucíola* um modelo feminino para suas leitoras e Maria Thereza Cayubi C. Bernardes escreve sobre a personagem Lúcia:

Lúcia torna-se uma das mundanas mais atraentes da corte, tendo recorrido à prostituição para não cair na miséria, e por meio dela se à riqueza. É o

único entre os dezenove modelos em que a ascensão social é realizada por uma remuneração pessoal e que, no entanto, relega a personagem a uma condição social desviante.(Bernardes, 1989, p.63)

Autores, como Machado de Assis, elaboraram em seus textos perfis femininos com imagens positivas.Uma enumeração completa (ou bem detalhada) apresentada pelo mesmo é indicado no trecho a seguir:

Além das qualidades naturais, possuía Helena algumas prendas de sociedade,que a tornavam aceita a todos, e mudaram em parte o teor da vida da família. Não falo da magnífica voz de contralto, nem da correção com que sabia usar dela, porque ainda então, estando fresca a memória do conselheiro, não tivera ocasião de fazer-se ouvir. Era pianista distinta, sabia desenho, falava correntemente a língua francesa, um pouco a inglesa e a italiana. Entendia de costura e bordados e toda a sorte de trabalhos feminis. Conversava com graça e lia admiravelmente. Mediante os seus recursos, e muita paciência, arte e resignação, — não humilde, mas digna, — conseguia polir os ásperos, atrair os indiferentes e domar os hostis.(Assis, M, 1999.p. 44)

Helena teve educação esmerada para os padrões da época, pois estudou em um colégio.A educação, de moças naquele tempo passava do âmbito familiar para o extra-familiar, ou seja, era ministrado através de tutores, professores ou até colégios. Mas, a mulher era educada ainda sim para o âmbito da família, ou seja, o objetivo de estudar era principalmente “brilhar nos salões”. Ser romântica e falar outras línguas fluentemente garantiria assuntos de interesse que consagrariam a imagem feminina nos entretenimentos como bailes, passeios estes que absorviam o tempo das mulheres.

No convívio familiar a mulher casada cuida de sua casa, de sua prole e de seu esposo ocupando-se de toda a sorte de afazeres relativos à esse universo familiar.

Dentro de casa, porém, a iaiá brasileira não passava o dia deitada. Em casa tipicamente brasileira e castiçamente patriarcal dos meados do século XIX, trabalhos de toda a espécie realizavam –se no correr do dia. À vista de modelos e de livros de amostra que lhes eram enviados pelos negociantes, compravam as senhoras cortes de linho, de seda, de fazendas da moda e adereços. Muitas carreiras davam os molecotes, indo e vindo de casas senhoris, para lojas elegantes. Muitas vezes compras eram feitas aos mascates, que apareciam uma ou duas por semana, chamando a atenção dos possíveis compradores pelo ruído de suas varetas. Para comprar verduras, frutas ou ovos, e também leites, carne e peixe, não era preciso ir ao mercado.

Os vendedores desses produtos rurais vinham à porte de casa. Havia também caldeireiros ambulantes que se anunciavam batendo com martelo, velha panela ou caçarola. Até as novelas eram vendidas em casa. Paulo

Barreto conta que Alencar e Marcelo – os romancistas mais lidos pelas brasileiras da época – dispunham de moleques que iam de casa em casa, de cesta à mão, vendendo suas novelas.

O fato de a mulher brasileira não ir as lojas não significa que fosse tão preguiçosa a ponto de deixar de fazer suas compras. Ela o fazia. E depois que as compras eram feitas pela manhã, era ela quem encaminhava e dirigia os diversos tipos de trabalho dentro de casa. (Freire, 1977, p.71).

A passagem a seguir mostra como era educada essa mulher diligente e senhorial do século XIX.

Aos oito ou nove anos, era a menina de família patriarcal mais opulenta, enviada para um internato religioso, onde ficava até os treze ou quatorze. Aí sua educação, começada em casa continuava. Aprendia a delicada artes de ser mulher. Música, dança, bordado, orações, francês e as vezes inglês, leve lastro de literatura eram os elementos da educação de uma menina num internato escolar. Voltava muito romântica, algumas vezes criaturinha encantadora, lendo Sue, Dumas e George Sand, além de saborear folhetins, por vezes melífluos, quase sempre delicadamente eróticos, publicados então pelos principais jornais do Império para o seu público feminino. Sabia rezar. Sabia dançar. As danças da época eram a quadrilha os lanceiros e a polca. Dança-los bem, ser leve como uma pluma e tênue como uma fita de seda era o máximo ideal de uma moça – contou-me ilustre senhora, crescida nos meados do século XIX; e que tomou aulas de dança com o menino professor da Princesa Isabel.

Nota-se dos internatos elegantes para meninas que vários, na época aqui considerada, foram se tornando casas de ensino mantidas menos por particulares – nacionais ou estrangeiras – e por mestres brasileiros do que por religiosas francesas. Tornou-se moda – que se prolongaria por todo o século XIX – a menina de família ilustre receber das religiosas francesas a sua educação que incluía, como era natural que incluísse, o aprendizado da língua de Bossuet. A tal ponto que as preceptoras que os senhores de engenho mais ortodoxamente patriarcas da época – os que não enviando as filhas para internatos das cidades, desejavam instruí-las em casa – anunciavam nos jornais precisarem para encarregar-se de tal ensino eram senhoras que soubessem iniciar as meninas no conhecimento da gramática portuguesa, da geografia, da música, do piano; e que também as instruisse no conhecimento da língua francesa; não só no traduzir como no falar dessa língua. (Freire, 1977, p.86)

Essa mulher diligente e senhorial continuava a educar seus filhos, acaso tivesse uma filha, ela seria educada até os oito ou nove anos em casa e depois iria para um internato religioso (isso no caso da família mais abastada).

As mulheres amadureciam cedo. Os anos de infância, raras vezes estouvada, eram curtos. Aos quatorze ou quinze anos, a menina vestia-se já como uma grave senhora. Os daguerreotipos da época antes trazem até nos figuras de meninas, tristonhas. Docilidade e mesmo acanhamento eram a principal graça de uma sinhazinha. A menina aprendia a ser tímida ou, pelo menos a mostrar-se tímida diante dos estranhos, como se aprendesse uma arte. A moça brasileira da década de cinquenta tornava-se por vezes mestra dessa delicadíssima arte, a da timidez. (Freire, 1977, p.86)

A educação das mulheres não permitia que elas vivessem sua infância muito tempo: amadureceriam cedo. Aos quatorze ou quinze anos já se vestiam como senhoras, eram “meninotas tristes amadurecidas antes do tempo: senhoras tristes, tristonhas”(Freire,1977.p.87)

Esta idéia de amadurecimento visava reforçar no imaginário a importância do papel feminino e redefine-o ao mesmo tempo reserva para a mulher novas e observantes atividades no interior do espaço doméstico (D."Incao , 2001 ,p. 230).

Da mulher passa a depender o sucesso da família já que o prestígio social está relacionado ao seu mundo de conduzir a vida social (status de sua família.)

Num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade da família se mantivesse em mãos masculinas do pai ou do marido. (D."Incao ,2001, p.229).

Os escritores brasileiros atentos a estes aspectos levaram para os romances, exemplos de heroínas que expusessem os tipos que provassem o universo real e ou imaginário do século XIX. Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, Bernardo Guimarães, Machado de Assis, Manoel Antonio de Almeida, colocaram em foco o sentimento romântico e a sua realização (ou não) através do matrimônio. Os casamentos eram arranjados pelos pais dos noivos. Raramente a noiva escolhia seu noivo.

Casamentos infelizes, realizados nessa fase, tornaram-se tema favorito dos escritores brasileiros de ficção das décadas de sessenta e setenta. *A história de uma moça rica*, de Guimarães e exemplo típico da literatura desse tipo. Literatura como de protesto social como foi também grande parte produzida por José de Alencar. Mas nesse particular, certa discriminação deve ser feita: alguns casamentos arranjados pelos pais resultaram tão felizes como casamentos realizados lírica ou romanticamente.(Freire, 1977, p. 90).

O casamento era a realização social e econômica da mulher: seu futuro estava assegurado (e também o de sua família), se fizesse um bom casamento, já que não tinha profissão que lhe garantisse o sustento. Afazeres que garantem uma

remuneração são considerados com certo desprestígio: são apenas uns meios de evitar a pobreza, em nada se relacionados com a escolha pessoal.

Passados os oito dias de nojo, enviou pelo Dr. Torquato Ribeiro um anúncio ao jornal, oferecendo mediante condições razoáveis seus serviços como professora de colégio, ou mestra em casa de família. Estava, porém disposta a descer até o mister mais modesto de costureira, ou mesmo de aia de alguma senhora idosa” (Alencar, 2002.p.105)

Todas as figuras femininas apresentadas pelos romancistas do século XIX tinham um centro de interesse: o casamento como final de um enlace amoroso. Os conflitos gerados fizeram a história do romance e sua história um “caminhar” de personagens.

Esse caminhar dos personagens é constituído pelo romancista por meio de bases apresentadas por dados históricos. Personagens femininas são representações de mulheres que geralmente vivenciaram situações reais. A mulher do século XIX habita literatura do século XX e construirá a do século XXI. A literatura que construiu mulheres de papel, retira exemplo da vida de mulheres de carne e osso usando da arte da palavra e a perspicácia do olhar que habitava o recôndito do lar e que também levaria a perspectiva da mulher pública que freqüentava os espaços públicos e o imaginário tanto masculino, quanto o feminino. Essa mulher que José de Alencar construiu-uma heroína que renuncia ao prazer de viver o amor carnal- representa a mulher de prazer, aquela que se considerada impura na carne, mas era pura de alma.

José de Alencar apontou em seu romance que prostitutas de luxo eram toleradas em uma sociedade patriarcal e que dentro de um mercado que explora o corpo havia uma divisão social. *Lucíola* vai mostrar que socialmente, Lúcia era uma meretriz de luxo e, portanto, pertencia à elite.

A prostituição era um assunto que realmente importava à sociedade do Rio de Janeiro, no século XIX e conseqüentemente ao poder público.

Essa “ordem de mulheres”, cujas casas eram freqüentadas por pessoas da elite que podiam retribuir seus favores com “generosidade”, “moravam isoladas em casas de sobrado decentes e bem armadas”; quanto a conduta:

[...] freqüentadas somente por aquelas pessoas que podem retribuir seus favores com generosidade, moram isoladas, em casas de sobrados decentes e bem ornadas, vivem em tal e qual opulência, e trajam com todo o primor da moda; olham com desprezo para suas companheiras que estão

em escala inferior , e afetam em público, e afetam em público um ar de honestidade que dificilmente deixa transparecer a fealdade de sua conduta. Esta ordem de mulheres porta-se em geral com decência e, tanto freqüente com que tem com as pessoas de uma educação delicada lhes faz adquirir certo grau de cortesia, de cultura e de urbanidade em suas maneiras e seu falar. (Cunha L., op.cit. 17, in Soares, 1992, p.26).

No romance em questão o sobrado de Lúcia é freqüentado por seus amantes e o ambiente da alcova da cortesã é minuciosamente descrito por Alencar, colocando beleza e bom gosto lado a lado, cujo objetivo era mostrar que Lúcia era “vestal” e Deusa” de um mundo de sensação de volúpia .

Ser fato recorrente no século XIX e ser colocado na literatura como um fator sociológico mostra que sua existência chamava a atenção da sociedade para essas mulheres que viviam na corte do Rio de Janeiro. Apresentada por Alencar (um ótimo observador de costumes de sua época) num trecho de *Lucíola* onde cita a presença de uma lorette (cortesã-mulher de costumes fáceis), de paris ou seja, uma cortesã francesa, mulher bonita que no trecho do romance é descrita com atributos físicos que levam ao retrato composto de elegância mundana relacionado à mulher pública da época.

Sobre a prostituição de luxo, onde alta categoria, aquela existente em Botafogo a na Rua do Catete e sua transversais pode-se dizer que ela era exercida pelas francesas ou mulheres brasileiras brancas; as “cocotes”, como eram chamadas as prostitutas cortesãs na segunda metade do século passado” (Soares, 1992, p. 54).

“Lorettes” , “cocotes” ou “cortesãs”, eram mulheres públicas que constituíram o cenário social do século XIX e XX e apareceram como personagens da literatura como Lúcia e, como Margarida do romance *A Dama das Camélias* , encontra na voz de personagem o Couto a definição de seus papéis também na literatura.

— 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.”(Alencar,1976 ,p. 54/55)

Sá é a voz da sociedade que vem chamar à “luz da verdade” a “consciência” de Paulo porque não se apaixonou por Lucia “pois a esta sacrificando” já que “Lúcia não aparece mais no teatro , não roda no carro mais rico; “e como ele á a mais cortejada das cortesãs “ não enoja as outras com seu luxo”. Lúcia é uma pessoa que consome e ao mesmo tempo um bem de consumo que não pode pertencer a ninguém , em especial, uma mulher pública.

E é por outro motivo que Paulo declina do seu papel de único amante - pela pressão social, e assim ferido em seu orgulho abandona Lúcia e isso acarreta seu afastamento.

Lúcia volta a sua vida de cortesã, mas não consegue levar adiante, já que o sentimento amoroso requer sua redenção frente ao corpo e por isso, depois de recusar-se aos favores de Diógenes Couto passa a construir uma nova relação com Paulo. Vai abandonando gradativamente as relações fáceis e desfazendo-se de sua vida como cortesã, para finalmente viver no campo com sua irmã Ana e num final trágico descobrindo se grávida de Paulo, falece e assim morte é o final de sua vida de cortesã.

Esta obra mostra que a cortesia não pode ter um final feliz e não edifica a questão da mulher na sociedade, caracterizando assim a diferença entre a mulher publica como aquela personagem que mesmo sendo real, não será modelo de conduta. Lúcia resgata ao final o papel da mulher casta e retoma o tom moralizante e romântico de Alencar, sem deixar de lado a visão de realidade que a personagem apresenta no decorrer da obra.

A necessidade da retomada do poder feminino não acontece antes do século XX, quando a mulher sai do recôndito do lar para assumir realmente o controle de sua vida e desta forma passa a pesar sobre ela o julgo social de sua vida pública. A mulher deveria ser mãe, respeitada esposa, mas sendo figura pública deveria ainda manter-se dentro de padrões estabelecidos, que a colocavam submissa ao homem.

Ao homem, chefe da sociedade conjugal, cabia a representação legal da família, a administração dos bens comuns do casal e dos particulares da esposa segundo o regime matrimonial adotado, o direito de fixar e mudar o local de domicílio da família (Maluf, 1978,p.375)

O homem era o senhor da ação e a mulher lhe era subordinada, e a ordem jurídica estabelecia isto, legislando em vários preceitos como os presentes no Código Civil, de 1916.

Vale lembrar que o Código Civil de 1916 guardou certa distância da legislação de 1890. Nesta era conferida ao *marido*, sem qualquer dissimulação, a chefia da sociedade conjugal, bem como a responsabilidade pública da família, além de caber a ele a completa manutenção dos seus, e a administração e o usufruto de todos os bens, inclusive dos que tivessem sido pela esposa no contrato de casamento. (Maluf,1978,p.375)

O papel de dona de casa “construído por Alencar é veiculada por meio da personagem Lúcia em varias passagens do romance evidenciando a necessidade do se mostrar que a mulher é antes de tudo feita para ser o esteio do lar, configurando em sua presença o bem estar e a segurança que ame a presença do homem dentro do “lar feliz”.

Encarnação de virtudes contraditória a mulher domestica faz inúmeros gestos e concessões para, ao mesmo tempo preservar o ideal de pureza e submissão caminham como novas explicativas burguesas de gerência e eficiente do lar ainda representar em sociedade o papel de companheira e dedicada. (Maluf, 1998.p. 136).

A mulher casta, modelo socialmente aceito, deve então, tomar seu lugar no romance, estabelecer-se para que, não haja dúvidas quanto ao modelo a ser seguido. Para uma sociedade em que a cortesã não pode se redimir, nem reintegrar-se na sociedade, o perfil feminino que deve prevalecer é o papel da mulher pura e casta .

Alencar escreveu este romance e mostrou que, numa sociedade as mulheres têm um papel importante na manutenção de uma sociedade e, mesmo apresentando uma visão conservadora, soube apresentar os dois lados de uma mesma mulher.

CAPITULO III: Lucíola e o ideal romântico

José de Alencar escreveu *Lucíola* em 1862. No livro *Como e porque sou romancista*, Alencar narra a história do livro:

Em 1862 escrevi *Lucíola*, que editei por minha conta e com o maior sigilo. Talvez não me arruinasse esse comedimento, se a venda da segunda e terceira edição ao Sr. Garnier não me alentasse a confiança provendo--me para os gastos da impressão. (Alencar, 1990, p.66).

O livro foi um sucesso editorial, mas não foi assinado por Alencar. *Lucíola* nasceu obra anônima e ganhou notoriedade junto ao público-leitor por conta própria, sem o apoio do nome consagrado de José de Alencar.

A primeira edição de mil exemplares, vendida em um ano, é índice da enorme popularidade que este livro conseguiu junto aos leitores. Esse fator deve-se a dois pontos: em primeiro lugar, a história é contada de forma epistolar e, portanto, indiretamente. *Lucíola* é uma cortesã. Contar a história de uma mulher pública no século XIX é no mínimo, uma atitude transgressora (se bem que Alexandre Dumas Filho já o fizera), mas fazê-lo por meio de uma senhora de cabelos brancos, avó insuspeita, viabiliza que o romance seja apresentado a uma sociedade constituída de jovens e “gentis meninos”. Alencar prepara o leitor/ leitora antes do livro:

Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio das trevas à beira charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conservava a pureza d'alma ?
Deixem que raivem os moralistas.
A sua história não tem pretensões a vestal. É musa cristã; vai trilhando o pó com os olhos do céu. Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem; veste-a virtude.
Demais se o livro cair nas mãos de alguma das poucas mulheres que lêem nesse país, ela verá estátuas e quadro de mitologia, a que não falta, nem véu de graça, nem a folha de figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre. (Alencar, 1976 cp 2).

A heroína é apresentada num jogo claro/escuro; luz viva/seio das trevas; abismo da perdição/ pureza da alma. Estes contrastes foram apontados por Luís Felipe Ribeiro:

As imagens relativas a *Lucíola*, empregadas nesse discurso, são sempre dicotômicas; luz viva/charcos; abismo da perdição/pureza d'alma; nudez do

corpo/virtude vestida; nudez artística /folha de figueira. Por mais cortesã que fosse, havia nela um lado cristão e puro. E, ao final, antes que comece a narrativa, transforma-se em musa cristã, vestida de virtude, onde não faltam sequer os símbolos do pudor... (Ribeiro, 2008, p. 82).

Ao apresentar a personagem ao leitor por meio do olhar de Paulo, Alencar faz uma descrição da mulher discreta e elegante que passaria despercebida se não fosse o fato de estar desacompanhada de pai, irmão, ou noivo, o que a caracteriza como uma “mulher pública” ou uma cortesã. Alencar sempre compõe Lúcia associando diferentes traços aos diversos momentos em que aparece, ora como cortesã ora como mulher redimida, ou musa casta. No primeiro capítulo, Lúcia se apresenta vestida muito discretamente, num vestido “cinzento com orlas de veludo castanho” e realçava “ (...) um desses rostos suaves, puros, e diáfanos “. Rosto de “mulher bonita” e não de uma “senhora” é o semblante de nossa heroína. É apresentada a Paulo na procissão em louvor de Nossa Senhora da Glória, onde se encontra a Igreja (construída no século XVIII) e desconhece que Lúcia seja uma cortesã, Sá, uma personagem amiga de Paulo e também conhecido da moça faz as apresentações :

Feita a apresentação no tom desdenhoso e altivo com que um moço distinto se dirige a essas sultanas do ouro, e trocando algumas palavras triviais, meu amigo perguntou-lhe:

-Vieste só?”

- Não acredita?... Se eu viesse por passeio!

- E qual é o outro motivo que te pode trazer à festa da Glória?

- A senhora veio talvez por devoção? Disse eu.

- A Lúcia devota!... Bem se vê que a não conheces.

- Um dia no ano não é muito! Respondeu ela sorrindo.(Alencar,1976, p.14)

A personagem é apresentada modesta, caridosa, devota, para logo ser considerada uma “sultana do ouro” e o tratamento, que lhe é dado ela passa de um tom cortês a “um tom desdenhoso”, presente sempre nos comentários de Sá, ao longo da narrativa.

A caracterização da heroína, neste romance, feita muitas vezes, no esquema teatral luz/sombra, claro/escuro, ainda apresenta os conceitos do “Rococó” termo devido a “Rocaille” (em forma de concha) que era um “motivo muito comum de ornamentação da época, e sem uso remonta a 1830 “ (Coutinho, 1975, p. 136)

Como *Lucíola* foi editado em 1862, estes traços estéticos ambíguos aparecem na obra, e compensam o estilo “rocaille”. Podemos elencar aqui dois traços que

caracterizam o romantismo: 1) “uma gama de amor, do namoro ao idílio, à luxúria, ao erotismo; 2) máscaras e disfarces como recursos intimistas para velar e revelar.(Coutinho, 1975, p. 137)”.

Percebe-se no estilo literário de José de Alencar que a “máscara” usada é a forma de construir a personagem. Lúcia /Maria da Glória (seu nome de batismo), são duas mulheres numa só, amalgamadas. A visão alencariana remete-nos muitas vezes ao paradoxo: Lúcia se debate entre o desejo do corpo e a pureza de seu espírito, que não aceita a condição de cortesã, pois almeja um grande amor. Consciente de sua degradação, o corpo físico procura na abstinência sexual, a redenção enquanto mulher. Apresenta-se a heroína problemática. A questão do herói problemático foi abordado por Gyorgy Lukács e este tema já foi abordado no capítulo I.

A ambigüidade na construção da personagem começa pelo duplo nome: Lucíola também é Maria da Glória.

Com efeito, a personagem central é um ser perfeito e tem mesmo dois nomes: Lucíola e Maria da Glória. A primeira é cortesã; a segunda, moça recatada e pura. E elas se apresentam não apenas numa sucessão temporal, o seu tanto esquizofrênica, mas num amalgama complexo e que depende do olhar de quem a vê, para perceber o que é ganga e o que é diamante do mais alto quilate. (Ribeiro, 2008 ,p.88).

Maria da Glória é o verdadeiro nome da cortesã, que tomou o nome de Lúcia de uma companheira sua que morreu tísica. Com o falecimento desta moça trocou as identidades; quando o médico veio passar o atestado de óbito. Maria da Glória passou a viver com a identidade de Lúcia e Maria da Glória foi enterrada para o mundo e para a família.

Nisto uma moça quase de minha idade veio morar comigo; a semelhança de nossos destinos fez-nos amigas; porém Deus quis que eu carregasse só a minha cruz. Lúcia morreu tísica; quando veio o médico passar o atestado, troquei os nossos nomes. Meu pai leu no jornal o óbito de sua filha; e muitas vezes o encontrei junto dessa sepultura onde ele ia rezar por mim, e eu pela única amiga que tive neste mundo. Morri, pois para o mundo e para minha família. Foi então que aceitei agradecida o oferecimento que me fizeram de levar-me à Europa (*Alencar, 1976, p. 112*)

Com sua nova identidade como a nova Lúcia, parte para a Europa e na volta assume a vida de cortesã. Em várias passagens fica claro o erotismo com que José de Alencar atribui à cortesã, o realismo que compõe estes textos. A iconografia

utilizada para tal , muitas vezes deixa claro, também, que a cortesã é uma face muito distinta da mulher binômio Maria da Glória /Lúcia. A iconografia começa na escolha das vestes. No capítulo V Lúcia esta vestindo um traje branco, um “mar de leite”, “vestes nêvas e transparentes”, que se reporta à singeleza. Entretanto o olhar de Paulo era para a cortesã e o ícone que nos atenta para isso é o leque de penas escarlate: “uma grande borboleta rubra pairando no cálice das magnólias”(Alencar,1976,p.27)

Entretanto o meu olhar ávido e acerado rasgava os véus ligeiros e desnudava as formas deliciosas que ainda sentia latejar sob meus lábios.Eu sofria a atração irresistível do gozo fruído , que provoca o desejo até a consunção ; e conheci que essa mulher ia se tornar uma necessidade , embora momentânea, da minha vida. (Alencar.1976.p.27)

O código usado por Alencar – a escolha do perfume, a compra de vestidos, jóias, o transporte, revelava o mundo de sedução que vivia essas “mulheres públicas” que estipulavam seu preço e se colocavam como mercadoria.

Lúcia está sempre “elegantemente vestida” e mesmo usando de simplicidade, as cortesãs “desejem esmagar a casta simplicidade da mulher honesta, quanta vezes defraudadas por essa prodigalidade” (Alencar, 1976, p.27). Ou seja, a simplicidade, per si, não era um atributo das cortesãs que usavam disto, mas, era um contraponto de ironia e não, uma particularidade. Muitos objetos caracterizam a figura da “bacante”, mas um sempre é indicado nos trechos em que Lúcia aparece como cortesã: o leque de penas escarlates.

No capítulo V da obra analisada, Alencar começa a descrever os trajes de Lúcia, direcionando olhar do leitor para o leque escarlate que a moça carrega para depois, apresentar o traje, que é branco (que, como pano de fundo ressalta a presença do leque).

Não me posso agora recordar das minúcias do traje de Lúcia naquela noite. O que ainda vejo neste momento, se fecho os olhos, são as nuvens brancas e nítidas, que se frocavam graciosamente, aflando com o lento movimento de seu leque: o mesmo leque que eu apanhara, e que de longe parecia uma grande borboleta rubra pairando sobre o cálice das magnólias. O rosto suave e harmonioso, o colo e as espáduas nuas nadavam como cisne naquele mar de leite, que ondeava sobre formas divinas.

A expressão angélica de sua fisionomia naquele instante, a atitude modesta e quase tímida, e a singeleza das vestes nêvas e transparentes, davam-lhe frescor e viço de infância, que devia influir pensamentos calmos, senão puros. Entretanto o meu olhar ávido e acerado rasgava os véus

ligeiros e desnudava as formas deliciosas que ainda sentia latejar sob meus lábios.(Alencar, 1976, p.27)

Ao analisarmos este trecho percebemos que a descrição faz uso da ambigüidade. O sentido de pureza do traje não inspira sentimentos puros, mas sim de desejos, que são expressos num jogo de palavras em que aparecem as expressões “borboleta rubra”, “espáduas nuas”, “mar de leite” (onde a sonoridade das últimas palavras lembram o verbo ‘deleitar-se’) ;opondo a idéia de uma imagem de mulher pura e angelical à imagem de mulher cortesã.

A idéia de uma possível conspiração da castidade permitida pela descrição do traje e fisionomia da personagem se opõe à própria condição de Lúcia (por ser uma cortesã) e também aos pensamentos lascivos despertados em Paulo.

O romance entre Lúcia e Paulo não é bem visto pela sociedade, afinal a cortesã é uma mulher pública e Sá conversando com Paulo, comenta que as pessoas pensam que ele é sustentado por Lúcia. Transtornado, Paulo conversa com a cortesã e diz que não ser justo que eles fiquem juntos, pois ela é uma figura pública. Magoada, Lúcia retoma sua vida mundana e volta a circular em companhia de Couto com quem vai ao baile vestida sedutora e elegantemente. Seu traje em vermelho e negro assim como as jóias (brilhantes) compõem a imagem de forte sedução e brilho da personagem.

Ao descrever Lúcia em seu traje para ir ao baile as cores escolhidas são emblemáticas: preto e vermelho. Lúcia é a imagem da sedução, riqueza e perfídia:

Lúcia fitou-me por muito tempo, e chegou-se ao espelho para dar os últimos toques ao seu traje, que se compunha de um vestido escarlate com largos folhos de renda preta, bastante decotado para deixar ver as suas belas espáduas, de um filó alvo e transparente que flutuava-lhe pelo seio cingindo o colo, e de uma profusão de brilhantes magníficos capaz de tentar Eva, se ela tivesse resistido ao fruto proibido. Uma grinalda de espiga de trigo cingia-lhe a fronte e caía sobre os ombros com a basta madeixa de cabelos, misturando os louros cachos aos negros anéis que brincavam.(Alencar, 1976, p.71)

Apesar de ir ao baile acompanhada por Couto, Lúcia se recusa a continuar na companhia do mesmo e quando Paulo a procura, pela manhã, a encontra decomposta e abalada pelo sofrimento. Os dois discutem e o moço pede desculpas pelas ofensas que dissera e os amantes reatam o relacionamento. Lúcia banha-se, troca de vestes e assim não se mostra mais como cortesã.

Fora o acaso ou uma doce inspiração, que arranjara o traje puro e simples que ela trazia? Tudo era branco e resplandecente como a sua fronte serena: por vestes cassas e rendas por jóias somente pérolas. Nem uma fita nem um aro dourado, manchava essa nítida e cândida imagem.(Alencar, 1976, p.81).

Apesar de estabelecerem novamente a relação como amantes Lúcia começa a se afastar de Paulo, tornando-se fria aos seus contatos físicos e chega a ponto de dizer que está adoentada para não ficar a sós com o moço. Dias depois Paulo, intrigado com as recusas de Lúcia, se afasta por uns dias e assim ela lhe faz uma visita.

Ela fez-me as honras de sua casa como uma verdadeira senhora, com o tato esquisito que põe o hóspede à sua vontade, cercando-o, contudo de mil atenções delicadas. O jantar foi sério. Ou porque Lúcia nessa ocasião desejasse conservar a sua dignidade de dona de casa; ou porque a presença dos criados a acanhasse, o fato é que não deixou nunca o tom ligeiramente cerimonioso que havia tomado.(Alencar, 1976, p.52)

.....
(...) Figure uma moça vestida de ricas sedas, com as mangas enroladas e a saia arregaçada e atada em nó sobre o meio da crinolina; com uma toalha passada pelo pescoço á guisa de avental; vermelha pelo calor e reflexo do fogo, batendo gemas de ovos para fazer não sei o que de doce. (...)
(Alencar, 1976, p.96)

Nesta visita, Lúcia, arruma a casa, cozinha e passa o dia ao lado do amado, lendo e se divertindo. Ao voltar para sua casa, Lúcia pede ao moço que leia para que possa dormir. Paulo percebe então que a mudança de Lúcia também se dá no espaço físico de sua casa: seu quarto agora é um lugar muito simples e modestamente decorado.

O quarto que ocupava para receber seus amantes era um lugar de muito luxo. Esta transformação, no primeiro momento, parece a Paulo ser um capricho de uma cortesã que os outros diziam ser avara. É, porém, apenas a busca da sua redenção como pessoa. Ao insistir por outro encontro físico, Paulo percebe que Lúcia se embriaga para poder atendê-lo e decide que os encontros físicos não mais ocorreriam. Seriam amigos e não mais amantes. Lúcia assume então sua identidade como Maria da Glória e conta sua história a Paulo que passa a ver em Lúcia, a menina que ela outrora fora.

Enquanto Maria da Glória, a personagem buscará sua redenção por meio da negação do prazer carnal. Abandona a vida de luxo, riqueza e ostentação e passa a viver no campo, com sua irmã, Ana.

Paulo e Lúcia passam a viver uma fase idílica do romance: convivem sem que haja o contato físico: um claro resgate de sua pureza maculada na sua juventude.

Lúcia conversa com Paulo sobre a necessidade de estabelecer uma família e “gozar das afeições domésticas”.

Agradeço-te essa palavra; mas recuso o sacrifício se tua bondade por mim não te cegasse nesse momento, me darias razão. Há sentimentos e gozos que ainda não sentiste, e só uma esposa casta e pura pode te dar. Por mim te havias de privar de tão santas afeições, como são o amor conjugal e o amor paterno.(Alencar, 1976,123/124).

Lúcia considera que sua irmã Ana será como uma representação de seu passado sem mácula. Casando-se com Ana, Paulo estaria casando (de uma forma metafórica) com a imagem de uma Lucíola sem pecado. Em várias passagens do romance, a mulher privada e sem pecado aparece sempre ligada à pureza das vestes e singeleza :

Estava encantadora com o seu roupão de seda cor de pérola ornado de grandes laços azuis, cuja gola cruzando-se no seio deixava-lhe apenas o colo descoberto. Nos cabelos simplesmente penteados, dois cactos que apenas começavam a abrir às primeiras sombras da noite. Mas tudo isso era nada a par do brilho de seus olhos e do viço da pele fresca e suave, que tinha reflexos luminosos”.

— Foi para mim que te fizeste tão bonita?

— E para quem mais? disse com um acento queixoso. Estou a seu gosto

— Como sempre.

— Pois vamos jantar. “(Alencar, 1976, p. 52)

O mundo particular em que a narrativa transcorre, mostra a seguir, Lúcia e Paulo num ambiente familiar onde a personagem desempenha seu papel de dona de casa, entretendo Paulo com elegância e simplicidade, encantando-o.

Ela fez-me as honras de sua casa como uma verdadeira senhora, com o tato esquisito que põe o hóspede à sua vontade, cercando-o, contudo de mil atenções delicadas. O jantar foi sério. Ou porque Lúcia nessa ocasião desejasse conservar a sua dignidade de dona-de-casa; ou porque a presença dos criados a acanhasse, o fato é que não deixou nunca o tom ligeiramente cerimonioso que havia tomado.

Depois de jantar sentamo-nos no terraço, onde tomamos café, e eu fumei o meu charuto, do qual ela brincando roubou-me algumas fumaças com tal graça e prazer, que bem provavam ter cultivado mais esse vício.
(Alencar, 1976, p.52).

Ao visitar Lúcia pela primeira vez, Paulo deixa claro que não pretende fazer a corte e que seu interesse é puramente relacionada aos favores sexuais que ela pode oferecer e que a “comédia de amor” que secretamente a moça espera não se realizaria e a mudança de atitude da personagem mostra muito bem como as atitudes da cortesã :

Era uma transfiguração completa.
Enquanto a admirava, a sua mão ágil e sôfrega desfazia, ou antes, despedaçava os frágeis laços que prendiam –lhe as vestes. A mais leve resistência dobrava –se si mesmo como uma cobra, e os dentes de pérola talhavam mais rápidos do que a tesoura o cadarço de seda que lhe opunha obstáculos. Até que o penteador de veludo voou pelos ares, as tranças luxuriosas dos cabelos negros rolaram pelos ombros arrufando ao contato a pele melindrosa, uma nuvem de rendas e cambraias abateu-se a seus pés, e eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz, no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto. (Alencar. 1976.p.25).

Ao descrever Lúcia a imagem construída é muito forte, pois os adjetivos relacionam os sentidos do leitor ao universo dos sentimentos, dos desejos lascivos: o uso de vocábulos como: sôfrega, luxuriosas, bacante, lascivos, nudez – por exemplo, e a rapidez com que as vestes são despidas mostra o grau de envolvimento das personagens.

No capítulo VII, Lúcia participa de um banquete onde se despe para os convidados, imitando os quadros que havia na sala, onde acontecia a ceia. A chácara onde aconteceu este banquete pertencia a Sá, que pretendia deixar clara a posição social de Lúcia. A moça passa, então, a entreter os convidados:

Lúcia saltava sobre a mesa Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de vervena, como as virgens gregas. Depois agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpentes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas ; mas a imitar com a posição , com o gesto , com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo , com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante , com a palavra trêmula que borbulhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso. (Alencar, 1976, p.42/43)

Depois de imitar as figuras dos quadros Lúcia, dá por si e pergunta por Paulo e como ele se encontra no jardim vai ao seu encontro e em prantos pede perdão pela cena de nudez. O moço a perdoa e declara seu amor e a moça, em seguida, pede que ela seja amada num outro lugar. O casal, então, se afasta e vão consumir o ato amoroso em “um berço de relva coberto por pêssego dossel de jasmineiros em

flor”(Alencar,1976,p.47).Entretanto, podemos perceber que a descrição relaciona Lúcia com desejo e lascívia.

Havia na fúria amorosa dessa mulher um quer que seja na rapacidade de fera. Sedenta de gozo, era preciso que bebesse por todos os poros , de um só trago, num único e imenso beijo, sem pausa , sem intermitência e sem repouso, Era serpente que enlaçava a presa nas suas mil voltas , triturando-lhe o corpo; era e o fazia viver mais viver mais em anos em uma hora do que em toda em sua vida.(Alencar, 1976, p.47)

A figura de cortesã/mulher pública, muitas vezes, está ligada à noite. Alencar indica sempre os lugares onde Lúcia freqüenta: teatros, bailes e óperas.

Acontecimentos sociais cujo âmbito fosse mais familiar não eram acontecimentos cuja presença de uma cortesã fosse permitida. Ainda no capítulo VIII, o autor explicita bem a relação noite/cortesã.

Incompreensível mulher!

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 encontra tímida menina, amante casta e ingênua, bebendo num olhar a felicidade que dera, e suplicando o perdão da felicidade que recebera.(Alencar, 1976, p.47).

Uma cortesã era uma mulher publica. Lúcia como personagem também apresenta essa dicotomia: enquanto cortesã será relacionada tudo que diga respeito ao desejo, ao luxo, ao mercado do prazer e enquanto mulher romântica esperava ser amada pela sua dignidade de alma. Mas a sociedade apenas concebe seu papel como cortesã.

Alencar apresenta Lúcia como uma personagem romântica, mas em diversas passagens, temos a força da descrição da personagem em que o autor usa expressões como: bacante, lampiro noturno, sultana do ouro, lasciva, caprichosa, excêntrica etc..Entretanto é dotada de caráter sem mácula. Sua alma é pura, e seus sentimentos são nobres. Algumas heroínas de José de Alencar são sobre-humanas, segundo Luis Felipe Ribeiro.

Em Alencar o que há não são mulheres, são imagens de mulheres. Como em qualquer ficção. Mas imagens de mulheres idealizadas e distantes e comezinhos humanidade cotidiana. Suas heroínas, mesmo quando a contraditória, pairam num plano de idealização que as distanciam dos seres humanos normais. Elas são convidadas a desempenhar um papel: serem exemplos de comportamento social aceitável e inaceitável. Mesmo quando pecadoras como nossa Lúcia, tem uma essência ética incorruptível que as faz superiores à medida cotidiana da vida real.(Ribeiro.L.F. 2008 p. 98).

Construir esta personagem e seu 'universo' permitiu que o Autor traçasse um panorama de uma época de uma forma ampla, com sua visão acurada, Alencar dá vez e voz à sociedade, por meio das falas da personagem Sá (podemos chamá-lo de "alter ego social") presente na obra. Ele sempre chama a atenção de Paulo sobre a posição social de Lúcia, evidenciando sempre que ela é uma cortesã, "apenas uma mulher bonita", "uma sultana do ouro", "a mais alegre companheira que pode haver para uma noite", e sempre comenta com Paulo sobre a seriedade de um relacionamento, que seria impossível para a sociedade da época. No trecho a seguir, Sá comenta com o moço sobre o papel da cortesã e que ele não deve levar a sério qualquer sentimento referente à Lúcia.

- 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. (Alencar, 1976, p.55/56)

Sá, mostra a visão de uma sociedade que vê a cortesã como uma figura que usa a sensualidade para destruir o homem. No romance em questão, o sobrado de Lúcia é freqüentado por seus amantes e o ambiente da alcova da cortesã é minuciosamente descrito por Alencar. Colocando beleza e bom gosto lado a lado, o objetivo é mostrar Lúcia como "vestal" e Deusa" de um mundo de sensação de volúpia relativa ao ambiente da prostituta de luxo.

A luz, que golfava em cascatas pelas janelas abertas sobre um terraço cercado de altos muros, enchia o aposento, dourando o lustro dos móveis de pau-cetim, ou realçando a alvura deslumbrante das cortinas e roupagens de um leito gracioso. Não se respiravam nessas aras sagradas à volúpia, outros perfumes senão o aroma que exalavam as flores naturais dos vasos de porcelana colocados sobre o mármore dos consolos, e a ondas de suave fragrância que deixava na sua passava a deusa do templo. (Alencar, 1976, p.24)

No decorrer do romance Lúcia se desfaz de um mundo de luxo e riqueza para resgatar sua pureza de alma e para que isso ocorra, renuncia aos encontros carnavais com Paulo que, aos poucos (ao ver o sofrimento que a entrega carnal traz para Lúcia) aceita a nova condição.

A mudança de atitude também se reflete na mudança de ambiente; Lúcia passa a se vestir com mais modéstia e recato e seu quarto, outrora um “templo de prazer” onde recebia seus amantes, passa a ser outro. Lúcia passa a dormir em trajés mais simples como “uma longa camisola de linho, sem um a renda, nem um bordado” e a ocupar um quarto modestamente mobiliado.

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, 1976, p.99)

A natureza é um ponto em que José de Alencar se baseia para construir a estrutura dos personagens. Em várias passagens este autor usa comparações em que a flora brasileira e a paisagem nativa servem de recurso para a organização de um texto rico, tanto em idealizações imagéticas, como ponto de apoio para comparar as diversas situações e personagens.

Pode-se citar que as lágrimas de Lúcia são como seiva de uma árvore, como é colocado neste trecho:

Encontram-se nas florestas do Brasil árvores preciosas, que, feridas, vertem em lágrimas o bálsamo que encerram. Assim era, quando uma palavra involuntária da minha parte ofendia-lhe a suscetibilidade e banha-lhe o rosto de pranto, que Lúcia me revelava toda a riqueza de sua alma.(Alencar. 1976, p.60)

Ao comparar o espírito das moças castas às borboletas o autor usa o recurso mencionado para explicar que o instinto de toda moça pura é a castidade:

A borboleta esvoaça sem pousar entre as flores venenosas, por mais brilhantes que sejam; e procura o pólen no cálice da violeta de outras plantas humildes e rasteiras. O espírito da moça é a borboleta: o seu instinto é a castidade.(Alencar, 1976, p.38/39)

O ambiente natural para Alencar é um aspecto que indica dois principais conceitos românticos: a busca da pureza e a busca por um lugar de refúgio. A procura de isolamento de Lúcia/Maria da Glória, quando de sua mudança para o bairro de Santa Teresa, se explica, pois ela procurava abrigo para sua redenção.

O romântico foge da cidade e se refugia no mundo natural, normalmente no campo. Tal idealização do espaço natural movida por questões de cunho existencial, irá se desdobrar também em termos éticos e estéticos. A

natureza fornece um modelo de reforma individual e social: o contato com ele torna o homem melhor, pois faz renascer nele o homem primitivo e piedoso que a sociedade corrompeu.(Orione,2000,p.41)

No refúgio de Santa Tereza, Lúcia planeja ficar a salvo da sociedade que sempre a condenou. Numa tarde ao encontrar algumas vizinhas, esta lhe pede instruções sobre uma peça de crochê. No momento em que a personagem está ensinando essas vizinhas, o personagem Couto chega perto e a reconhece, pois a moça a pedir a instrução era irmã do mesmo. Couto retira a peça de crochê da mão da moça dizendo que Lúcia era uma mulher perdida. Entretanto, ela se retira altiva e serena dizendo a Paulo que o que realmente importava era a pureza do espírito.

Mesmo a natureza sendo um lugar de refúgio Alencar deixa claro que o julgamento social sempre existirá, já que o passado e os erros sempre estarão presentes, não se permitindo total remissão ou esquecimento.

A personagem anseia pela tranqüilidade e deseja que seu passado de menina casta sobreponha ao de cortesã, mesmo conhecendo seu desejo ainda latente por Paulo. Ao renunciar aos prazeres carnis e abdicar-se do luxo Lúcia acredita que se dissociando deles conseguiria, enfim, a “salvação” de sua alma. Sair da cidade foi a única saída: “A cidade destrói: ela é o espaço do fingimento, da ganância, do artificialismo, da corrupção e da prostituição.”(Orione,2000,p.41) .

Uma das passagens em que também podemos ver que a natureza se apresenta como refúgio dos amantes é quando Lúcia e Paulo, após a apresentação sensual da cortesã amam-se procurando se distanciar o máximo possível do ambiente da cena retratada. Os amantes procuram na natureza o lugar onde o amor seja possível e não tenha a mácula social que carrega.

Outro trecho da obra compara a complexidade psicológica da estrutura da personagem com um acontecimento ligado a um espaço natural aparece capítulo XVIII: Lúcia mostra sua angústia diante de um acontecimento perto de um tanque. Ela e Paulo estavam perto de um e o moço resolve atirar pedras como diversão. Lúcia fica agitada e pede-lhe que pare com aquilo. E se explica:

- Uma loucura!... Não sei como me veio semelhante idéia! Vendo esta água tão clara tolar-se de repente, pareceu-me que via minha alma; e acreditei que ela sofria como eu quando os sentidos perturbam a doce serenidade de minha vida.
Depois de uma pausa continuou;

- Naquele dia... não soube explicar-lhe... É isto! Veja! A lama deste tanque é meu corpo: enquanto a deixam no fundo e em repouso, a água está pura e límpida!(Alencar, 1976, p.105)

Lúcia entende que seus sentidos agitam sua alma, existe a dissociação alma e corpo. A heroína ama, antes de tudo, com sua alma, já que o corpo é algo impuro e não pode ser resgatado e sim, esquecido.

Em relação aos espaços físicos relacionados à vida de cortesã não são apresentados tendo como referência um ambiente natural e sim, lugares tidos como urbanos: teatros, bailes, lojas de moda, perfumarias.

Ela não estava só: uma multidão de adoradores invadira a porta de seu camarote.Cortejei-a e passei, esperando a ocasião em que lhe pudesse falar.Tudo quanto achei para mandar levar-lhe foi sorvete, doces, algumas flores de baile que vendiam á porta, e o libreto da ópera.(Alencar, 1976, p.30)

Enquanto a paisagem natural traz a calma e a ingenuidade e do incorrupto, a urbanidade traz a idéia do desejo e da corrupção dos sentidos.

Entrei no baile aspirando no ar um fardo de sangue. É verdade, tinha frenesi de matar essa mulher; porém matá-la devorando-lhe as carnes, sufocando-a nos meus braços, gozando-a uma última vez, deixando-a já cadáver e mutilada para que depois de mim ninguém mais a possuísse.(Alencar, 1976, p.75)

Esta exacerbação de sentimentos e este inconformismo em relação à situação que se apresenta, e estrutura a personalidade do herói/ heroína do Romantismo, é mencionado por Afrânio Coutinho que aponta uma das qualidades que caracterizam o espírito romântico.”a atitude romântica é pessoal e íntima“(Coutinho,1975, p.145).

Paulo desde os primeiros encontros com Lúcia deixa claro seu interesse pela cortesã, pois de sua parte não há envolvimento amoroso, o que não acontece em relação à Lúcia, pois ela realmente se apaixona e entrega.

Este desencontro de posicionamentos gera parte dos conflitos da trama, pois Lúcia espera o amor ligado à alma e Paulo apenas um envolvimento carnal. No primeiro encontro, entre os amantes percebemos que o rapaz, já se desfez do olhar inocente que tinha em relação à cortesã e diz que suas intenções são puramente ligadas aos desejos da carne e seria “soberanamente ridículo” pensar em “fazer-te a corte”, esclarecendo assim, a condição de amante que Lúcia deveria assumir daquele momento em diante. A partir deste ponto a moça apresenta-se não mais doce, mas

apresenta uma transformação completa: o desejo de Lúcia é relacionado ao desprezo e remorso, e não à satisfação que possa proporcionar.

Lúcia acompanhou estas duas palavras com um sorriso estridente e um olhar que ainda vejo brilhar nas sombras de minhas recordações: olhar vivo e cintilante, que luziu como as chispas de um brilhante ferido pela réstia da luz, e veio bater-me em cheio na face, cobrindo-me com o mais agro desprezo que pode estilar um coração de mulher.(Alencar, 1976, p.23)

O sentimento de desprezo e a dor de ser considerada apenas uma bacante fazem com que Lúcia se transforme por completo:

Era outra mulher.

O rosto 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 parecem tímidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes nas narinas que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra.(Alencar, 1976, p.24).

A visão que temos da personagem é de uma mulher alucinada tomada completamente pelas sensações e o autor traz para o leitor a imagem forte da voluptuosidade, a idéia de “delírio”, “convulsão de prazer”, e logo a seguir no mesmo parágrafo relacionar todas essas sensações a um “sono opiado sobre um leito de espinhos”(Alencar,1976,p.25).

Ao final, deste encontro, Lúcia cumpre o ritual estendendo a mão para receber pelos serviços prestados e Paulo fica indignado e entrega o dinheiro, mas ela recusa o pagamento, prostrada dizendo que o dinheiro não pagaria a juventude perdida em momentos como aquele.

Paulo e Lúcia têm um relacionamento tumultuado, pois as relações no romantismo apresentam o arrebatamento das emoções (“sturm and drang”). Numa das cenas retratadas no capítulo VII, temos a célebre passagem em que a moça protagoniza a cena de nudez .

Após a ceia, Sá propõe que naquela noite todos sejam chamados por outros nomes a título de brincadeira e o nome escolhido para Lúcia é o de “Lúcifer”. A idéia relacionada à moça sem dúvida é a idéia de perdição e luxúria associada ao nome. Couto chama a atenção de todos os convivas para a sensualidade que os quadros que enfeitam a sala. Lúcia, então representa ao vivo as pinturas representadas nos quadros e Paulo fica indignado e se retira do ambiente. Depois da representação sensual, a moça procura pelo rapaz e aos prantos pede desculpas pela sua atitude.

A conversa entre os amantes ocorre no jardim e discutem sobre o verdadeiro motivo daquela festa: deixar claro o verdadeiro papel social que Lúcia ocupava na sociedade.

Entretanto os apaixonados se reconciliam e para que haja o ato amoroso se afastam do lugar onde estavam para se amarem na Natureza.

Fomos através das árvores até um berço de relva coberto por espesso dossel de jasmineiro em flor.

- Esquece tudo e nem se lembre que já me viste. Seja agora a primeira vez!...Os beijos que lhe dei ninguém os teve, nunca! Esse acredite, são puros.(Alencar, 1976, p.47)

A personagem é caracterizada de duas formas diferentes: a bacante e a mulher que deseja apenas um amor casto e puro. A bacante relaciona-se com a noite e com o universo do luxo e desejo. A mulher casta relaciona-se com a luz do dia, o renascer, a singeleza, a pureza.

Assim como o caráter de Lúcia é sabidamente casto, no decorrer da narrativa ela faz a opção pela simplicidade como caminho para sua redenção. Ao receber jóias de Paulo ela se encanta com uma jóia simples de azeviche e não com a pulseira de diamantes que também lhe é oferecida, pois os brilhantes fazem parte do universo da cortesã e por isso ela ignora. Paulo, contrariado, não entende o gesto da moça e ela se explica:

- Diz que recebi com indiferença esta pulseira!E qual é a causa da minha alegria? Disfarcei para o senhor não pensar que desejo me venha ser somente pelo valor destes brilhantes. Além disto, quando se recebe mais do que se vale, fica-se acanhada.(Alencar, 1976, p.51)

As mudanças de Lúcia continuam a ocorrer: a personagem ao vender sua casa na cidade da Corte e comprar uma casa modesta no bairro afastado de Santa Teresa, onde passa a viver com sua irmã Ana, sua renda passa a ser o dinheiro que ela recebera de Paulo, quando ainda estavam juntos. Lúcia resolve ser a mulher pacata que vive agora apenas dos ganhos de Paulo, revelando-se assim submissa.

A moça, então, passa viver uma fase onde a vida simples a faz retornar a seus anos de juventude, quando ainda era pura, virgem, ingênua e Paulo, admirando sua beleza ainda reconhecia em Lúcia a mulher mundana, a cortesã, e pensava consigo mesmo:” Esta mulher ou é um demônio de malícia , ou um anjo que passou pelo mundo sem roçar as suas asas brancas”(Alencar,1976,p.117).

Entretanto, os sintomas de uma gravidez começam a aparecer e no capítulo XXI, acontece a troca de um beijo, trazendo de volta as sensações adormecidas.

De repente Lúcia atirou-se a mim. Com uma arrebatada veemência esmagou na minha boca os lábios túrgidos, como se os prurisse fome de beijos que a devorava. Mas desprendeu-se logo dos meus braços, e fugiu veloz, ardendo em rubor, sorvendo num soluço o seu último beijo.(Alencar, 1976, p.120)

Este trecho mostra que mesmo com todo o esforço feito ainda assim a sensualidade presente na personagem se apresenta mostrando que a ambigüidade ainda existe em sua construção.

O remorso causado por esse beijo faz com que Lúcia reflita e num diálogo pede a Paulo que se case com sua irmã, Ana. No entendimento da personagem com o casamento consumado haveria enfim a consumação sublimada do amor por meio desse enlace. Paulo declina da proposta e pede apenas que “Vivamos com a realidade; e deixemos vir um futuro que pertença a Deus”.(Alencar, 1976, p.124).

Ana seria a Lúcia imaculada, estátua fingida de seu passado ou de um outro presente...De sua parte, Paulo estaria amando, em Ana, a imagem de Lúcia despida das máculas inapagáveis. Um jogo de fantasmas em que, literalmente, a alma de Lúcia estaria sempre entre as bocas que se beijassem, haurindo de ambos os lados a sua louca paixão.(Ribeiro, 2008, p.94)

E assim com a descoberta da gravidez de Lúcia, o fato complicador, dá-se o desenlace do romance: a morte da heroína. É antes de tudo uma “morte social”, pois não haveria solução (se pensarmos num romance romântico) plausível, senão a morte da moça. O casal Paulo/Lúcia, não sobreviveria numa sociedade do século XIX. A saída para o desfecho do romance, não deixa de ser moralizante, mas é o único possível dentro de uma visão romântica.

Este romance mostra a ambigüidade que existe entre a mulher que o mesmo pecado na carne conserva a virgindade da alma. Lúcia como personagem também apresenta essa dicotomia:, enquanto cortesã será relacionada tudo que diga respeito ao desejo, ao luxo, ao mercado do prazer e enquanto mulher romântica esperava ser amada pela sua dignidade de alma. Mas a sociedade apenas concebia seu papel como cortesã.

Personagem romântica, *Lucíola* é um romance em que a heroína se debate contra uma situação que não pode resolver sem um final trágico. Apesar de conservar valores morais condizentes a uma mulher digna, pois não é uma prostituta de baixo nível moral ou social. Preserva-se, muitas vezes, para que seus amantes não se envolvam e destruam seus lares. É consciente de seu papel de numa sociedade burguesa em que seu corpo é bem de consumo, mas sua alma é bem que não tem valor venal numa sociedade mercantil que a vitimizara e a excluía. Mesmo assim, é modelo de superação e por meio de seu sofrimento e abnegação consegue mostrar-se além do humano, enfim, como todo perfil feminino de Alencar é uma heroína de papel.

Lúcia não pode casar-se com Paulo, pois enfrentar a sociedade é impensável. Ao afastar-se da sociedade urbana e assumir sua identidade como Maria da Glória, nossa heroína busca uma vida quase perfeitamente normal, mas o final romântico ideal seria apenas um casamento idealizado.

(...) o desenlace do romance, como é padrão no Romantismo, é o matrimônio que neste caso, um casamento do céu, já que não podia ser da terra. Para que isso fosse possível, Maria da Glória nunca deveria se transformar em Lúcia. Alencar nesse passo e em muitas outras matérias mantém o rígido padrão moralista de seu século. Não passa pela cabeça de nenhuma das cabeças das suas personagens a idéia de casamento entre eles, mesmo quando na segunda parte do romance, Lúcia retira-se para uma modesta residência em Santa Teresa e levam uma vida perfeitamente igual à dos casais tradicionais. A diferença está em que, desde que Lúcia rompe com o passado recente e assume o papel de Maria da Glória, qualquer contato físico entre eles está abolido. (Ribeiro L.F. 2008 ,p. 92).

O romance constrói o arquétipo de heroína cuja existência não poderia ser possível, pois, não é um modelo que sirva para amalgamar a estabilidade num século, em que a família e o casamento são bases de uma sociedade estratificada, em que o papel da mulher é marcado pela pureza e pelo ideal de descarnalização.

Sabemos que Alencar é conservador e tradicionalista, mas não deixa de refletir sobre sua sociedade e suas mazelas. Esse olhar diferenciado fez com que Alencar pudesse contar uma história, construindo linguagem para expressa ambigüidade e apresenta, com diplomacia e elegância e elegância, um assunto chocante, na época: a história de uma mulher que escolheu a prostituição como meio de vida e sua busca pela redenção por meio do amor.

O público foi conquistado de forma surpreendente. Entretanto a crítica literária não teve semelhante atitude.

Diferentemente dos heróis alencarianos - patrióticos e idealizados – Lúcia se apresenta com um desvio moral e mesmo assim se estabelece como heroína sobre-humana, pois tem um objetivo grandioso. Mesmo que se saiba que sua história de amor seja impossível de realizar (assim como o é para o jovem Werther e para a Dama das Camélias), o leitor acompanha a história da moça, sua catarse, e espera uma final feliz; mas o que ocorre é um final nos moldes românticos. A catarse realmente ocorre: cumpre-se o papel da heroína. A morte da personagem foi a única forma, encontrada pelo autor para completar a trajetória romântica da mesma.

A personagem, criada por Alencar, se apresenta ao longo do romance pueril, casta e singela e outras vezes lasciva, amarga e irônica e as construções literárias que demonstram isso, trazem uma carga de dramaticidade muito grande que é evidentemente, uma característica romântica, despertando no leitor a imaginação e os sentidos.

Lúcia muitas vezes se apresenta dividida entre o desejo e a castidade. A “mulher casta” sempre está ligada à natureza, à singeleza, ao puro, ao campo. A idéia de que “o homem nasce bom, sua natureza é boa” baseia-se nos princípios de Jean Jacques Rousseau.

Maria da Glória /Lúcia nasce pura, numa família estruturada, mas por uma fatalidade percorre o caminho da prostituição; depois, busca novamente sua redenção, voltando para o campo, abandonando a cidade. Sua busca pelo amor será sua catarse por meio da renúncia ao amor carnal e não do amor espiritual.

O pensamento que sustenta essa idéia, muitas vezes, é colocado por Alencar em seus romances, em que o herói procura o refúgio na natureza, a idealização do amor e até a idealização da mulher. A natureza apresenta-se como um lugar onde o amor dos amantes não tenha a mácula do amor venal e sim a característica do amor romântico.

Lúcia/ Maria da Glória, enquanto personagem, luta pela “virgindade da alma” e a morte do corpo físico culmina também com o final de uma gravidez inesperada: Lúcia não admite que seu corpo, já conspurcado pela luxúria, seja também o templo sagrado de uma nova vida, gerada pelo amor puro. O final da personagem Lúcia, nessa obra, sendo moralizante é, em certo aspecto, o único possível.

A abnegação que a personagem mostra em relação a vários aspectos de sua vida como: sua caridade, o modo como encarava a maledicência social, a compreensão em relação às desconfiança de Paulo, o desapego ao dinheiro, e sua

preocupação com a relação ao futuro de Ana , sua irmã, são fatores que remetem à idéia do caráter heróico que compõe a idealização do indivíduo.O escritor Alencar “sonha em resgatar as figuras do homem primitivo de Rosseau , um sujeito que já fomos um dia e que (quem sabe?) talvez possamos voltar a ser novamente”.(Orione,2000,p.41)

O relacionamento baseado no “amor fraternal” e se estabelece uma nova etapa na vida da moça. Ela decide, então, desfazer-se de todo patrimônio, conseguido como cortesã.

A mudança que ocorre em Lúcia se efetiva quando a moça pede a Paulo que não a chame mais pelo nome de “Lúcia” e passe a chamá-la pelo nome de batismo – Maria (uma alusão à castidade resgatada).

Esse fato mostra a sublimação do aspecto sexual / carnal existente, evidenciando a força moral que caracteriza a heroína do romance romântico.

A heroína romântica, por sua vez, se distingue fisicamente das demais mulheres, só que não só pela força ou pelo vigor, como ocorre, no caso dos heróis masculinos, mas sim por sua beleza fora do comum. Força e beleza- atributos corporais dos protagonistas românticos – são uma espécie de materialização da força e da beleza moral e espiritual dessas personagens. O herói romântico é belo, é forte fisicamente, mas, o é, sobretudo espiritualmente: ele é bom, generoso, honesto, piedoso, abnegado, e por aí vai...(Orione,2000,p.41)

Enquanto, considerada uma “mulher pública” Lúcia/Maria é a mais bonita mulher do Rio de Janeiro, mas ao longo da narrativa se apresenta como devota de Nossa Senhora da Glória ; é moça caridosa , que dá esmolas aos pobres numa festa religiosa (capítulo II). Mas outras atitudes demonstram sua força de caráter e docilidade. Lúcia paga o aluguel da cortesã Laura e nada pede em troca em outra ocasião.Em outra ocasião, vai até a casa de Paulo e passa a tarde arrumando e cozinhando, assumindo a condição de “dona de casa prendada”, associada ao recôndito do lar e aos afazeres domésticos. Lúcia/Maria da Glória desdobra-se em atenções para com Paulo e, depois dos afazeres domésticos, as duas personagens acabam o dia lendo e trocando ingênuas confidências.

Essa heroína, que apresenta o caráter bifrontal – mundana e casta-, mostra um avanço na forma de vislumbrar certos papéis femininos dentro da literatura.

José de Alencar consegue trazer para a literatura parte da história, superando certas barreiras (ao mostrar, por exemplo, a vida de uma cortesã) ao evidenciar as

contradições de uma sociedade que poderia vislumbrar, com o tempo, uma mudança nos papéis femininos tanto na literatura, quanto na sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ficção romântica brasileira foi criada no romantismo e sua importância na literatura brasileira é referendada por muitos estudiosos e pesquisadores das belas letras. O romantismo foi um movimento literário internacional unificado, cujo estudo artístico têm como referência o centro da tradição poética medieval ligada ao “romances” - narrativas que contavam os atos de heróis.

A figura do herói, ou da heroína, estabelece-se no romance como o foco de atenção do leitor(a) que acompanha sua trajetória na narrativa e estabelece um vínculo por meio da leitura pois, reconhece no (a) mesmo(a) uma possível realidade ,ou uma projeção do imaginário, esperando sempre a resolução das peripécias existentes no enredo.

Acompanhar a trajetória do herói ou da heroína depende de como o autor da história conduz a narrativa e como faz a construção de seus personagens. Alencar, ao escrever *Lucíola*, nos mostra uma personagem dividida e, portanto, capaz de surpreender aquele que lê, pois é uma cortesã cujo caráter se apresenta superior.

Lúcia, ao se prostituir, comete um desvio moral - mesmo sendo por uma causa nobre - e procura sua absolvição ao encontrar novamente o amor, na figura de Paulo. Seus pecados não podem ser absolvidos e o casamento e a constituição de uma família são ações impensáveis na sociedade do século XIX.

Alencar realiza uma obra inovadora, pois escolhe um tema pesado para a época: a vida de uma cortesã que se apaixona e resolve se redimir, buscando apenas o amor da alma, em detrimento do amor físico. O jogo de imagens presentes na narrativa observa pontos distintos: há aspectos relativos à Lúcia e outros relativos à Maria da Glória. Apesar de serem a mesma pessoa , tudo o que se refere à Lúcia está ligado ao desejo , ao prazer , à luxúria. Maria da Glória relembra o passado, portanto lembra o singelo, o casto, o puro.

A habilidade com que José de Alencar realiza isso se confirma na forma com quase epistolar com que o livro é narrado; o narrador é Paulo, mas quem assina o livro é G.M. que recebera as cartas contando a vida de Lúcia e escreve o livro, portanto, a autoria, durante muito tempo, não é atribuída a Alencar, pelo menos até a terceira edição.

O escritor teve muito cuidado em relação ao conhecimento literário: mostra os sentimentos e as emoções filtradas pelo fazer literário. O seu discurso não deixa de

ser moralista, mas não deixa de contar uma história que poderia chocar as sinhazinhas, sabendo traçar limites entre que pode ser escrito e o que não deve ser.

Desta forma, trazendo para a literatura a vida de uma “mulher pública”, Alencar deixa mais uma vez sua marca histórica, pois apresentar a vida de uma mulher que representava um segmento social por meio de seu fazer literário, mostra que ele tem uma visão acurada de seu tempo como ser histórico e como escritor.

Alencar não conseguiu escapar dos preconceitos de seu tempo. A reabilitação de Lúcia não é possível dentro de uma sociedade estratificada como a que se apresentava outrora.

Entretanto, José de Alencar consegue alargar as visões, as fronteiras dos preconceitos que se apresentam tão inflexíveis. O final trágico transforma a cortesã na heroína sobre-humana, elevando Lúcia ao panteão dos perfis femininos por Alencar. Evidencia-se desse modo o crescimento literário do escritor que apresentará, adiante, outros perfis femininos em outros romances de igual importância, de forma elaborada e consistente.

Lucíola reafirma a importância da obra de José de Alencar como o maior escritor romântico do século XIX que soube construir mulheres de papel que, se não se apresentavam com as imperfeições tão inegavelmente humanas da vida, já sinalizava as mudanças que viriam com outros personagens e seus autores.

Alencar apresenta suas heroínas em seu mundo ideal, mas não de todo afastado de uma verossimilhança possível, pois vê em seus perfis de mulher, as moças que habitavam a sociedade e que ao serem personagens de seus romances passam a ser verdadeiras mulheres de papel.

Referências:

ASSIS, Machado de. **Helena**. São Paulo: L&PM Editores, 1999.

ALENCAR, José de. **Lucíola** 3ª.Ed., São Paulo: Ática, 1976.

_____, José de. **Senhora**. São Paulo: Ática, 2005.

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. São Paulo: Pontes Editora, 1990.

BARBOSA, Osvaldo. **Dicionário de Sinônimos e Antônimos**. Rio de Janeiro. Ediouro.s/d

BERNARDES, Maria Thereza Cayubi C. **Mulheres de Ontem?: Rio de Janeiro, século XIX**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo: ensaios de crítica**. São Paulo: Iluminuras. Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

BARTHES, Roland. **A aula**. São Paulo; Cultrix, 2007.

BLOOM, Harold. **Como e porque ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2004.

_____ **Bakhtin- Conceitos Chaves**. São Paulo: Contexto, 2006.

BRUSCHINI, Cristina; COSTA, Albertina de Oliveira, **Entre a Virtude e o Pecado**. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1992.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 41ª ed.. São Paulo: Cultrix, 1994.

CÁCERES, Florisval. **História Geral**. São Paulo: Moderna, 1997.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio e outros. **A personagem de ficção**. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (V.2)**. São Paulo: Editora Itatiaia. Ed. USP, 1975.

COSTA, Lígia Militiz da, **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Distribuidora de Livros Escolares LTDA, 1975.

D'INCAO, Maria Angela, Del Priore, Mary. (org.) **História das mulheres do Brasil**. São Paulo: Fundação Unesp, 2000.

DAICHES, David. **Posições da Crítica em Face da Literatura**, Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.

EINKHENBAUM e outros. **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. S.Paulo: Perspectiva, 1972.

FREYRE, Gilberto. **A vida social no Brasil nos meados do século XIX**. 2ª. Ed. 1977.

FORSTERS, E.M. **Aspectos do Romance**. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

GOLDMAN, Lucien. **Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1967.

JAUSS, Hans Robert...et al.; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. **A literatura e o leitor : textos da estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002

LUKÁCS, Georgy. **A teoria do romance**. São Paulo. Duas Cidades. 2000.

MACHADO, Irene de Araújo. **O romance e a voz: a política dialógica de M. Bakhtin**. São Paulo: S.N, 1992.

MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. **História da vida Privada no Brasil. Vol III** São Paulo. Ed. Cia. das Letras. 1998. Ed. organizada por Nicola SEVCHENKO.

MOISÉS, Leyla Perrone-. **Altas literaturas: escolha de valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

MOYSÉS, Massaud. **A Criação Literária**. S.Paulo: Melhoramentos, 1970.

MOYSÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**: São Paulo, 1978.

MONTEIRO Adolfo Casais. **O Romance e seus Problemas**. Lisboa: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

_____ **O Romance (Teoria e Crítica)**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1964.

MUIR, Edwin. **A Estrutura do romance**. Porto Alegre: Globo, s/data.

ORIONE, Eduino José. **Relações dialógicas entre o romantismo e o naturalismo**. São Paulo: Quadrante, 2000.

PAZ, Otavio. **Signos em rotação**. S.Paulo: Perspectiva, 1972.

RIBEIRO, Luiz Felipe. **Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.

ROSSEAU, Jean Jacques. **Do Contrato Social**. Nova Fronteira: São Paulo, 1997.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise Estrutural de Romances Brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973.

SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura**. São Paulo: Ática, 2006.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-personagem**. São Paulo: Cortez e Moraes Ltda, 1978.

SOARES, Luiz Carlos. **Rameiras, Ilhoas e Polacas; a prostituição no Rio de Janeiro no Século XIX**. São Paulo: Ática, 1992.

TAUNAY, Visconde de. **Inocência**. São Paulo: Ática, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura – II**-Lisboa: Signos, 1965.

VIANNA, Lúcia Helena. **Mulheres na literatura**. Niterói: EDUFF, 1991.