UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

GABRIEL QUEIROZ GUIMARÃES HERNANDES

O lampiro noturno, entre céu e charco:

Um estudo do espaço em *Lucíola*

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

GABRIEL QUEIROZ GUIMARÃES HERNANDES

O lampiro noturno, entre céu e charco:

Um estudo do espaço em *Lucíola*

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins

São Paulo

2015

Aos meus pais, Malu e Paulo.

À minha companheira, Rayssa.

Aos meus filhos, Arthur e Maya.

Agradecimentos

Ao professor e orientador Eduardo Vieira Martins não só pela orientação, mas por acreditar no projeto e em mim, e por me dar todo suporte necessário.

Aos professores Wilton José Marques e Ariovaldo José Vidal pela leitura atenta e criteriosa da dissertação, e pelos valiosos comentários e sugestões.

Aos professores Joaquim Brasil Fontes e Olgária de Matos pelas dicas valorosas.

A todo o pessoal do DTLLC, especialmente ao Luiz de Mattos, pela ajuda e socorro nas questões burocráticas.

Aos meus pais, Malu e Paulo, pelas conversas, pelo incentivo constante e pelo apoio irrestrito.

À Rayssa, ao Arthur e à Maya por me motivarem a persistir, sempre, para a conclusão de meus projetos.

Aos meus sogros, Rosane e Evandro, pela ajuda constante, especialmente nos momentos iniciais da dissertação.

Aos meus amigos: Poli, Vivian, Rodrigo, Carlos, Mari, Gisele, Milena, Ana Campos pelo auxílio, conversas e ajudas especiais.

À Capes, pelo suporte financeiro à pesquisa.

RESUMO

A presente dissertação trabalha a relação textual que se estabelece entre as descrições de cenários e Lúcia, protagonista do romance *Lucíola*, de José de Alencar. A hipótese é de que a relação não só existe, mas se articula com um todo que envolve o narrador, a personagem descrita e os espaços público e privado. Além disso, como essas articulações revelam uma série de questões presentes no tempo histórico de Alencar, como a emergência da modernidade em conflito com preceitos tradicionais. A partir da leitura atenta de alguns espaços do romance (a festa da Glória, primeiros encontros na casa da cortesã, a chácara de Sá, os espaços públicos do Rio de Janeiro e a casa de campo da cortesã) procuramos entender o desenvolvimento da personagem Lúcia e os motivos que levaram à sua mudança para o campo nos capítulos finais.

Palavras-chave: José de Alencar, Lucíola, ambiente, espaço, personagem.

ABSTRACT

The dissertation presented here works with the textual relation that is established between the descriptions of the scenery and Lúcia, the main character in the novel *Lucíola*, by José de Alencar. The hypothesis is that the connection not only exists, but also links a whole that involves the narrator, the depicted character and public and private spaces. Besides, these links reveal a wide variety of topics displayed in the historical time that lived Alencar, as the eagerness to reach modernity battling against the traditional precept. Reading attentively some of the novel's ambiances (Gloria's festivity, the first meetings at the courtesan's house, the country house of Sá, the open spaces in Rio de Janeiro and the courtesan's house in the field) we try to understand the development of Lucia's character and the motives behind her decision to move to the countryside in the final chapters.

Keywords: José de Alencar, Lucíola, romanticism, space, character.

Sumário

INTRODUÇÃO 8

1. O perfil do narrador 15

2. A Festa da Glória 25

3. Casa da cidade: primeiros encontros 47

Primeiro encontro 47

Segundo encontro 59

4. A Chácara de Sá 76

5. Entre bailes 105

6. A casa no arrabalde 129

Tranquilidade da natureza, serenidade da alma 129

Natureza e morte 145

Palavras finais 155

Bibliografia 159

INTRODUÇÃO

LUCIOLA

UM PERFIL DE MULHER

PUBLICADO POR

G. M.

RIO DE JANEIRO

Typ. Franceza de Frederico Arfvedson, largo da Carioca

1862

A imagem acima reproduzida é a folha de rosto de *Lucíola* (1862), o quarto romance de José de Alencar[1], que, anteriormente, já havia publicado *Cinco minutos* (1856), *O guarani* (1857) e *A viuvinha* (1860)[2]. Após essa experiência com o romance, o autor se dedicou ao teatro, pelo qual teve uma rápida e fulgurante passagem,

[1] ALENCAR, José de. *Lucíola*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862. (O documento está disponível online pelo site: www.brasiliana.usp.br)

[2] O romance *A viuvinha* possui informações desencontradas acerca da data exata de sua publicação. Os três primeiros romances de Alencar foram publicados em folhetins pelo *Diário do Rio de Janeiro*: *Cinco minutos*, em dezembro de 1856, *O guarani*, entre janeiro e abril de 1857, e *A viuvinha* a partir de 21 de abril desse ano, mas teve sua publicação interrompida e ficou incompleto, sendo terminado apenas para a edição em livro. Três anos após o incidente, segundo relata em sua autobiografia, Alencar reuniu a história inteira e publicou em um único volume, juntamente com *Cinco minutos*. Dessa forma, originalmente, o romance é iniciado em 1857, mas só é integralmente publicado em 1860, optamos pela data da publicação na íntegra. Para informações mais detalhadas, consultar a autobiografia: ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Leuzinger e Filhos, 1893 e MAGALHÃES Jr., Raymundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1977, p. 97.

escrevendo e levando ao palco nada menos do que seis peças: *O Rio de Janeiro, verso e reverso* (1857), *Demônio familiar* (1857), *O crédito* (1857), *As asas de um anjo* (1858), *Mãe* (1860) e *O que é o casamento* (1861). Assim, quando, em 1862, Alencar volta ao romance, com *Lucíola*, já possui uma experiência acumulada, que iria convergir para a elaboração desse novo trabalho. A história da famosa cortesã, Lúcia, é o seu terceiro romance ambientado no Rio de Janeiro de seu tempo, cidade que servira de cenário a *Cinco minutos* e *A viuvinha*, nos quais já se encontram alguns temas retomados em suas narrativas urbanas posteriores, em *Lucíola* inclusive, como, por exemplo, o retrato de tipos sociais da burguesia contemporânea, o foco em relacionamentos amorosos e, por fim, o motivo do abandono da corte para a vida simples do campo. Por outro lado, sua experiência com o teatro também colaborou para o refinamento da técnica empregada no seu novo romance, possibilitando, segundo Antonio Candido, um melhor aproveitamento dos diálogos [3].

Segundo João Roberto Faria, a intenção de Alencar ao enveredar pelo teatro era traçar, especialmente em suas primeiras peças, um "vasto painel da vida na corte"[4]. Assim, como esclarece o próprio dramaturgo cearense[5], a peça *O Rio de Janeiro, verso e reverso* seria dedicada ao universo da rua, dos lugares públicos e seus tipos; *O demônio familiar*, ao interior das casas; e *O crédito*, às conversas da sala. Apesar do sucesso das duas primeiras, a experiência negativa de público que obteve com *O crédito* o levou a afirmar ao *Conservatório Dramático* que *As asas de um anjo* seria a última peça de sua carreira de dramaturgo, intenção que, como podemos verificar pelas demais produções teatrais, não levou a cabo.

O tema abordado por essa última peça dá prosseguimento à "pintura" do painel que traça da corte, no entanto toca em um problema de cunho social espinhoso: a prostituição disseminada entre os estratos sociais mais elevados. A polêmica com o público não tardou. Apesar de *As asas de um anjo* ter sido aprovada pelos censores, que consideraram o seu conteúdo moral[6], a peça é retirada de exibição pela polícia, na voz

---

[3] A afirmação, que desenvolvemos em capítulo posterior da dissertação, é de Antonio Candido no capítulo que dedica a Alencar em: CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos 1750 – 1880. 10ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2006.

[4] FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p.73.

[5] FARIA, João Roberto. Opus cit, p.73. Faria, na referida página, reproduz a citação de Alencar escrita para o *Diário do Rio de Janeiro*, em 26 de janeiro de 1858 e, ao mesmo tempo, a comenta.

[6] As informações constam em *José de Alencar e o teatro,* de João Roberto Faria, opus cit.

do subdelegado Antonio Tavares[7] que, dando razão a comentários da opinião pública, julgou a obra imoral. A atitude de censura causou revolta no autor, que escreveu um artigo no *Diário do Rio de Janeiro*, pouco depois, condenando a ação policial. Sua revolta é perceptível, também, por meio do Prólogo à edição impressa da peça pela Garnier, em 1860, mas, principalmente, pelas palavras iniciais que antecedem o livro *A expiação* que, justifica o autor, constitui uma resposta à interdição policial.

O tema da prostituição era tanto um tópico literário, difundido por meio de modelos estrangeiros, especialmente no teatro, quanto um problema real da corte. Ao longo de todo o século XIX, as discussões sobre o meretrício ocuparam as preocupações de médicos, por conta das doenças venéreas, e da polícia, por conta de sua regulação ou proibição. Ambas as instituições, médica e policial, tentavam sondar a questão a partir de posicionamentos diversos, mas que gravitavam ao redor de preocupações relativas à instituição familiar[8].

Após todo o ocorrido com a censura e por tocar em um tema delicado de sua época, que dividia médicos, policiais e todos que acompanhavam o debate público, Alencar retoma sua atividade literária enquanto romancista e revisita o tema da prostituição com a publicação anônima do romance *Lucíola*, pois, como percebemos pela capa da primeira edição (reproduzida no começo deste capítulo), não há menção ao nome de Alencar, mas é dado como autor a alcunha G.M. Segundo o próprio Alencar, em sua autobiografia, o livro esgota sua primeira edição, de mil exemplares, em apenas um ano[9], o que, para os parâmetros da época, era sinal de sucesso literário. A obra

---

[7] Idem, p.86.

[8] Em "Da necessidade do bordel higienizado", Luiz Carlos Soares investiga o tema da prostituição no século XIX, reconstituindo os relatos de médicos e policiais sobre a questão e esclarecendo como a prática clandestina do meretrício era vista, por alguns, como uma clara ameaça à extinção da família. De acordo com a visão desses médicos e policiais, a prostituição ameaçava a instituição familiar pela "dissipação do patrimônio e da propriedade de muitas famílias" (p.153), pelo incentivo à libertinagem e, por conta disso, porque "dificultava os casamentos e a procriação" (p.154). Além dessas questões, era vista como ameaça à saúde pública, "através da difusão da sífilis e outras doenças venéreas" (p.153), que atingiam tanto o libertino quanto a mulher casada. No entanto, contrabalanceando essa visão, a prostituição pública, diferentemente da clandestina, era vista por uma parcela dos médicos como um "'mal necessário' para a manutenção da estabilidade das famílias e de toda a sociedade" (p.150). Essa pluralidade de visões acerca de um mesmo tema evidencia o seu teor polêmico em uma sociedade na qual a preocupação com a família e, cada vez mais, com a propriedade, ocupa a primazia dos interesses das instituições. SOARES, Luiz Carlos. "Da necessidade do bordel higienizado: tentativas de controle da prostituição carioca no século XIX". In: VAINFAS, Ronaldo (org.). *História da sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

[9] Nas palavras do romancista: "em um ano esgotou-se a primeira edição de mil exemplares [de *Lucíola*]". ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Leuzinger e Filhos, 1893, p.52 (Disponível em: www.brasilianas.usp.br / ortografia atualizada).

retoma o tema da prostituição, mas, dessa vez, se utiliza de todo um aparato contra a censura e os moralistas da época.

Parte importante desse aparato reside na escolha do foco narrativo em primeira pessoa, em que Paulo, o narrador-personagem, redige uma série de cartas relatando os seus amores com Lúcia, uma famosa cortesã do Rio de Janeiro. As cartas são destinadas a uma senhora de idade avançada, identificada apenas por suas iniciais, G. M., que se interessa pela história, edita as cartas na forma de uma narrativa e publica o livro em seu próprio nome, como se pode ver na folha de rosto da primeira edição do romance. O relato de Paulo sobre sua história com a cortesã Lúcia é motivado por uma conversa que teve com essa senhora em um baile. Na ocasião, Paulo tem receio de que sua narrativa, através da palavra viva e impressionável, pudesse chegar aos ouvidos da neta de sua interlocutora, uma jovem de apenas 16 anos. Por esse motivo, decide escrever-lhe as cartas para relatar toda a aventura amorosa e as envia a G.M, juntamente com uma mecha do cabelo da sua falecida amante[10].

O livro é ficcionalmente publicado por essa senhora, que reúne as cartas e dá a elas a forma de um romance, alterando, assim, sua estrutura epistolar original. A participação dessa senhora como interlocutora e "coautora" é importante, pois, nas palavras sintéticas de Luis Filipe Ribeiro, "essa autora, cujos cabelos brancos são a garantia de uma virtude indiscutível – espécie de virgindade recuperada –, pode falar, sem suspeitas, sobre um tema escabroso"[11]. Alencar, lançando mão de uma espécie de argumento de autoridade, já principia o romance pela garantia de que sua matéria não é imoral, pois passou pelo julgamento, fictício no caso, de uma pessoa respeitável, G.M.

A origem epistolar do romance – que, depois de editado, guarda pouco desse formato – justifica as passagens em que o missivista originalmente interpelava sua interlocutora, G.M., mas que, na realidade, acabam envolvendo os leitores do livro numa grande conversa em tom confessional, justificando moralmente os episódios mais espinhosos do relato. As conversas, em muitos casos, são voltadas a questões

[10] No capítulo final do romance, o narrador encerra seu relato dizendo estar frustrado por não ter conseguido fazer com que sua escrita pudesse comunicar aquilo que pretendia e, desse modo, envia "alguns fios da trança de cabelos, que cort[ou] no momento de dizer o último adeus à sua imagem querida" (*Lucíola*, p.458) na esperança de que o contato com os cabelos pudesse revelar aquilo que ele não soubera expressar.

[11] RIBEIRO, Luis Filipe. "A virgindade da Alma". In: *Mulheres de papel*: um estudo do imaginário em Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996, p.84.

metalinguísticas, pois trazem reflexões sobre como escrever cenas de conteúdo "escabroso" para uma senhora, e, consequentemente, para um público pudico[12]. A atitude do narrador, assim, visa amenizar esse conteúdo, mas sem ocultá-lo, através da palavra escrita e refletida, mantendo certa distância entre o fato ocorrido e o relato.

O princípio do romance já procura estabelecer esse vínculo entre o narrador e sua interlocutora, pois é iniciado com uma nota de G.M. endereçada a Paulo, o personagem narrador da história. A nota é muito interessante, pois condensa muitos sentidos presentes na narrativa:

> AO AUTOR
>
> Reuni as suas cartas e fiz um livro.
>
> Eis o destino que lhes dou; quanto ao título não me foi difícil achar.
>
> O nome da moca, cujo perfil o senhor desenhou com tanto esmero, lembrou-me o nome de um inseto.
>
> *Lucíola* é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d'alma?
>
> Deixe que raivem os moralistas.
>
> A sua história não tem pretensões a vestal. É musa cristã: vai trilhando o pó com os olhos no céu. Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem: veste-a a virtude.
>
> Demais, se o livro cair nas mãos de alguma das poucas mulheres que leem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha de figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre.
>
> Novembro de 1861.
>
> G.M.[13]

A nota inicial deixa implícita uma série de sentidos, alguns que já abordamos, e outros que são desenvolvidos no romance: o motivo epistolar; a pureza de Lúcia, apesar de sua situação; os ambientes mundanos em que a cortesã circula, mas que, do mesmo modo, não fazem com que ela perca sua essência virtuosa; a presença do conflito entre o erotismo e o pudor, presentes na imagem da roupagem dilacerada, mas vestida pela virtude e, também, nas preocupações metalinguísticas de seu narrador, que intenta

[12] Para citar alguns exemplos, podemos relembrar o capítulo I que é inteiro dedicado a esse diálogo. No capítulo IV no qual o narrador reflete a diferença entre vivência e relato "a senhora lê, e eu vivia" (*Lucíola*, p.329). No entanto, a conversa metalinguística com sua interlocutora é especialmente chamativo nos capítulos dedicados à orgia na chácara de Sá nos quais o narrador reflete como deve contar o ocorrido na sala vermelha "não pensava, quando comecei a escrever estas páginas que lhe destino, lutar com tamanhas dificuldades; uma coisa é sentir a impressão que se recebeu de certos acontecimentos, outra comunicar e transmitir fielmente essa impressão" (*Lucíola*, p.345).

[13] ALENCAR, José de. "Lucíola". In: Obra completa. Vol I. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959

escrever uma história com situações imorais para o público do oitocentos de modo decente. Todas essas preocupações são importantes para a composição do romance e aparecem, de certo modo, interligadas na estrutura da narrativa.

Além disso, o nome do livro está, nessa nota, justificado por G.M.: *Lucíola* é um inseto, uma espécie de vagalume, que emite uma luz muito viva, apesar de habitar no seio de trevas intensas, à beira do charco. A comparação se dá, evidentemente, pela semelhança formal do nome do inseto e da moça (Lúcia / Lucíola) e pela relação – metafórica, no caso da cortesã, e literal, para o vagalume – entre a luz (que emana do ser) e as trevas (o ambiente que o circunda). Portanto, na beira do "abismo da perdição" no "seio da treva", ela conserva o brilho das virtudes cristãs e trilha seu caminho com os olhos voltados ao céu. A cortesã, assim, é comparada ao *lampiro noturno* que vive *entre céu e charco*. Estabelece-se, nessa simples metáfora, uma relação muito significativa entre ambiente e personagem. O nosso objetivo, nesta dissertação, é verificar essas relações que se estabelecem entre Lúcia e os ambientes em que ela circula.

Em nossas leituras iniciais, notamos a importância do olhar do narrador para a articulação das relações entre Lúcia e os ambientes, pois é a partir das impressões desse escritor-personagem que se constroem as cenas, a atmosfera dos recintos, as metáforas para caracterizar a cortesã e as associações que nos permitem verificar certa continuidade entre o espaço e a personagem. O **capítulo 1 (O perfil do narrador)** da dissertação dedica-se a um breve estudo do narrador e da influência da fisiologia e da fisiognomia para a elaboração textual de seu olhar, além de apontar a condição fraturada da narrativa, que se compõe da rememoração de tempos passados.

O **capítulo 2 (A festa da Glória)** estuda as primeiras impressões do narrador com relação à cortesã. O foco desse capítulo é o evento religioso dedicado a Nossa Senhora da Glória, no qual se inicia a narrativa de *Lucíola*. A referida festa propicia o ambiente e a ocasião da descoberta da condição de Lúcia por parte do narrador, Paulo. Nesse capítulo, estudamos a apresentação ambígua, tanto da moça quanto do espaço, na caracterização da festa, que oscila entre o mundano e o divino.

No **capítulo 3 (A casa da cidade: primeiros encontros)**, o foco recai sobre o primeiro espaço privado do romance, a casa de Lúcia, nos dois primeiros encontros dela com Paulo em um ambiente íntimo. No primeiro encontro, verificamos o modo como a moça se comporta nessas cenas e, a partir dele, contrastamos com seu modo de agir na festa da Glória, espaço público. A seguir, comparamos o segundo encontro com o

primeiro, pois, em nossa leitura, apresentam uma oposição essencial no modo como o personagem-narrador Paulo e a cortesã se comportam.

Após os capítulos que abordam cenas ambientadas tanto em espaços públicos quanto em espaços privados, no **capítulo 4 (A chácara de Sá)** voltamos nossa atenção para a chácara de Sá, episódio que apresenta a atmosfera mundana e transgressora de uma orgia. O clímax das cenas de depravação ocorre nessa passagem da narrativa; sugestivamente, em nenhum outro momento do romance o ambiente é descrito com tantos detalhes, que contribuem para a criação de um ambiente com conotação fortemente erótica.

O **capítulo 5 (Entre bailes)** é voltado a uma espécie de micronarrativa dentro do romance, delimitada entre dois bailes. Nessa micronarrativa, que compreende os capítulos XI a XIV do livro, há uma dinâmica entre os espaços públicos e privados, que compõe um interessante panorama da sociedade da corte do Rio de Janeiro do oitocentos.

Por fim, o **capítulo 6 (A casa no arrabalde)** analisa a mudança de Lúcia da cidade para o arrabalde. A mudança é acompanhada de uma negação de sua condição anterior, da prostituição, e encaminha o processo de expiação da moça em contato com a natureza. O final do romance ganha, portanto um contorno mais espiritual e resolve muitos dos conflitos expostos em outros cenários. O exemplo didático da história termina por causar a morte da protagonista.

1. O perfil do narrador

Na **Introdução** da dissertação, adiantamos que o olhar do narrador é importante para a articulação dos cenários com a cortesã, elaborada a partir das impressões do escritor das missivas em relação a estas duas unidades estruturais. O foco narrativo, conforme já apontamos, está em primeira pessoa, no entanto não se trata de uma narrativa feita no tempo presente, mas composta de recordações. O relato de Paulo é feito a G.M. decorridos seis anos de sua história de amor com Lúcia. A essa distância temporal entre vivência e relato chamaremos de fratura[14]. Ao pensarmos sobre o espaço, temos que ter em mente que quem o reconstrói dentro da moldura ficcional é o narrador no ato de sua narração e que, como já não vive a história e sabe todo seu desenrolar, as emoções e impressões que possui são rememorações, ou seja, representações do tempo vivido.

A primeira observação que podemos tecer acerca dessa fratura temporal é que ela situa o narrador, Paulo, em tempos e contextos diversos daqueles em que os episódios foram vivenciados. O narrador já é um homem experiente, que viveu sua história tempos atrás e, por conta do conhecimento adquirido por meio dela, é indulgente com as cortesãs[15]. O espaço de produção de sua narrativa não é o salão (onde foi interpelado por G.M.), mas o recolho íntimo, sobre o qual sabemos pouco. Aquele Paulo que é narrado, que viveu os acontecimentos, encara Lúcia como um enigma que ele não consegue desvendar. Esse Paulo-personagem vive a história no momento em que ela se passa e possui uma visão e interesses diversos daqueles do narrador. Por vezes, o personagem rememorado, inclusive, despende um tratamento que beira a violência contra a moça.

A cena que julgamos interessante para tratar dessa fratura entre narração e vivência é o episódio do teatro lírico (capítulo V), que permeia dois acontecimentos de peso na história: situa-se entre o primeiro contato sexual entre Paulo e Lúcia e a orgia

---

[14] Valéria de Marco se refere a essa distância ao distinguir dois personagens na figura de Paulo, o personagem que viveu e o personagem-narrador. "Um era o Paulo que se irritava com o Sá, que se debatia entre as múltiplas faces de Lúcia, que se desconcertava na orgia da chácara ou no baile do Paraíso; outro é o Paulo que se propõe a analisar o passado, não com a impulsividade e a descontinuidade da voz, mas sim com a contiguidade e a reflexão da palavra escrita". MARCO, Valéria de: *O império da cortesã*: Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p.153.

[15] No capítulo I do livro, no qual Paulo estabelece os motivos que o fizeram enviar as cartas a G.M., ele explica à sua interlocutora o motivo de sua indulgência em relação às cortesãs.

promovida na chácara de Sá. A cena evidencia, de modo acentuadamente ambíguo, a relação entre o olhar do narrador e Lúcia, especialmente o modo como ele caracteriza sua imagem. A ambiguidade é fruto da fratura de que falamos. A descrição de Lúcia, a seguir, é bem ilustrativa:

> Não me posso agora recordar das minúcias do trajo 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 de penas que eu apanhara, e que de longe parecia uma grande borboleta rubra pairando no cálice das magnólias. O rosto suave e harmonioso, o colo e as espáduas nuas, nadavam como cisnes 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 níveas e transparentes davam-lhe frescor e viço de infância, que devia influir pensamentos calmos, se não puros. Entretanto o meu olhar ávido e acerado rasgava os véus ligeiros e desnudava as formas deliciosas que ainda sentia latejar sob meus lábios. As sensações amortecidas se encarnavam de novo e pulsavam com uma veemência extraordinária. Eu sofria a atração irresistível do gozo fruído, que provoca o desejo até a consumação; e conheci que essa mulher ia se tornar uma necessidade, embora momentânea, da minha vida[16].

O trecho evidencia a fratura. No ato da escrita, a impressão que o narrador conserva daquela cena é a pureza, que apenas posteriormente ele descobriu na sua amada, e agora atribui retrospectivamente a ela. A descrição é poética, repleta de imagens que a descrevem por via de elementos aéreos ("nuvens brancas e nítidas"), da alvura ("nuvens brancas", "magnólias", "cisnes", "mar de leite", "vestes níveas"), de comparações com elementos naturais ("cálice das magnólias"), e culmina por divinizar a personagem ("expressão angélica", "formas divinas"). Na recordação do narrador, Lúcia é etérea, alcançável no presente apenas pela memória. No entanto, as impressões do Paulo que vivia a história, apesar daquela imagem emanar tanta pureza, só enxergavam as roupas como empecilho, pois queria rasgar os véus e, em imagens que conotam violência e erotismo, realizar seu desejo. A visão, naquele momento, pautava-se pela materialidade do corpo.

Seguindo a sugestão de Valéria de Marco, em *O império da cortesã*, entendemos que essa fratura reflete a condição não apenas da distância temporal entre

[16] ALENCAR, José de. "Lucíola". In: *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959, pp.331-2. Todas as citações do romance foram retiradas desta edição. A partir daqui, citaremos apenas o nome do romance e a página.

relato e vivência, mas também se refere às múltiplas interpretações do real que estão presentes na narrativa[17]. Assim, a fratura temporal que é refletida no ato da escrita se deve, também, a duas maneiras diferentes de interpretar determinada imagem em duas situações distintas separadas pelo tempo que devemos levar em consideração: o ato rememorativo implicado na escrita das cartas a G.M. (localizando o escritor no tempo pós-enredo e em seu espaço íntimo) e a vivência do personagem do relato que, em nosso exemplo, encontra-se em um local público um dia após a consumação do ato sexual, fato que produz, nele, impressões eróticas.

Na referida cena, o embate entre dois olhares para um mesmo objeto é expandido a todas as mulheres por meio de duas alegorias que o narrador estabelece em relação à visão. A primeira, refere-se ao olhar do astrônomo e à transmutação do teatro lírico em um grande céu estrelado. Juntamente com um conhecido seu, Cunha, Paulo estabelece que as mulheres são como grandes astros e se comunica com seu colega dessa forma, atribuindo-lhes nomes de estrelas e constelações, elogiando suas belezas e qualidades. Essa primeira forma de olhar é uma brincadeira feita pelos dois, mas produz uma elevação da beleza feminina através de comparações celestes.

A outra alegoria, no entanto, metaforiza o olhar do gastrônomo. Daquele que possui a "gula do olhar" e devora com os olhos as formas encantadoras que recaem ao seu alcance: "a comparação me agrada; porque realmente nunca sentia essa gula do olhar que devora com uma fome canina, como quando contemplava imóvel uma multidão de mulheres bonitas"[18]. A metáfora, evidentemente, possui uma conotação de conteúdo erótico[19]. A associação com a comida reforça a dimensão carnal e agressiva, até mesmo canibal, desse olhar.

A maneira dupla de ver as mulheres revela e caracteriza o olhar desse personagem-narrador e, além dele, nos ajuda a entender a mentalidade tipificada do século XIX. De acordo com a leitura do romance realizada por Dante Moreira Leite, em

---

[17] Valéria de Marco apresenta a percepção de uma multiplicidade do real e a dificuldade de sua representação como um dos pontos capitais que distinguem *Lucíola* de *Manon Lescaut* e *A Dama das Camélias*: "Enquanto *Manon Lescaut* e *A Dama das Camélias* apresentam-se como reconstituição de uma história de amor, *Lucíola* tem o objetivo de construir uma reflexão sobre as formas de narrar as paixões e quer discutir os problemas enfrentados pelo escritor ao tentar representar a complexidade e a multiplicidade do real" MARCO, Valéria de. Opus cit, p.153.

[18] *Lucíola*, p.330-1.

[19] Sobre o erotismo nos deteremos mais pausadamente no capítulo que trata da casa de Lúcia na cidade.

Amor romântico e outros temas[20], na época, a tendência ideológica era de ver o mundo em pares de antagonismos, o que justificaria certas classificações tipológicas, tais como "amante" e "dona de casa". Em nosso caso, as duas imagens revelam a visão do narrador, em relação às mulheres, sob dois prismas: figuras celestiais, idealizadas, e, por outro lado, figuras carnais e que inspiram desejos. Essa ambiguidade será essencial aos sentidos do romance, pois Lúcia se apresenta constantemente em um movimento que oscila entre dois opostos, e essa duplicidade, conforme sustentamos nesse capítulo, principia no olhar e nos sentidos propostos pelo narrador.

Além da fratura e da visão tipificada, a atitude de *voyeur*, na cena, fica evidente. Paulo é um observador atento de pessoas à sua volta. A característica de observador atento de pessoas nos permite delinear, em certa medida, um personagem *flâneur*. No capítulo que dá início à narrativa, referente à festa da Glória, esse viés da *flânerie* é mais acentuado, pois o narrador se comporta como um apreciador das pessoas e da natureza. Por não conseguir entrar na igreja da festa, pois as portas estavam apinhadas de gente, Paulo se resigna a "*gozar* da fresca viração que vinha do mar, *contemplando o delicioso* panorama da baía e *admirando ou criticando* as devotas que também tinham chegado tarde e pareciam satisfeitas com a exibição de seus adornos"[21]. Como podemos perceber pelos grifos do fragmento, o que salta aos olhos são palavras que indicam prazer e juízo advindos de uma apreciação estética.

Na festa, Paulo fica um instante sozinho e resolve sentar-se sobre uma pequena mureta e "estabelecer ali o [seu] *observatório*"[22]. Aproveita o momento de solidão e observa, "à doce luz da tarde"[23], a diversidade da multidão da cidade. A atitude de observar, em especial a multidão, é muito significativa para o *flâneur*, especialmente para a concepção de *flânerie* do próprio autor. Em uma de suas crônicas de *Ao correr da* pena, Alencar esclarece que a *flânerie* "é o passeio ao ar livre, feito lenta e vagarosamente, conversando ou cismando, contemplando a beleza natural ou a beleza da arte; variando a cada momento de aspectos e de impressões"[24].

---

[20] LEITE, Dante Moreira. "Lucíola: teoria romântica do amor". In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura (Coleção Ensaio), s/d.
[21] *Lucíola*, p.312. Grifos nossos.
[22] Idem, p.313.
[23] Idem, p.313.
[24] ALENCAR, José de. *Melhores Crônicas*: José de Alencar. Coleção Melhores Crônicas. São Paulo: Global, 2003, p.42.

O *flâneur*, tal como definido por Alencar, direciona seu olhar para a contemplação das belezas que estão disponíveis ao olhar na forma de panorama. Na concepção de Baudelaire, que norteia o nosso entendimento atual do termo pela via benjaminiana, seu sentido é matizado pelo interesse, não apenas pelo belo, mas de encontrar no movimento o infinito, Baudelaire define que "para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso jubilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito"[25]. Essa observação, no entanto, não é voltada exclusivamente à multidão, como Baudelaire mesmo exemplifica, mas a estímulos diversos da cidade e, nisso, sua concepção pode ajudar a compreender a de Alencar.

Além disso, a cena trabalha com a ideia de que, na diversidade das moças de uma cidade, oculta-se um belo ideal, que se encontra disperso nas belezas particulares, em meio à multidão. Na cena do teatro lírico, o narrador relata que, ao observar as moças, "cada uma delas me emprestava uma forma sedutora, um encanto, um contorno para a estátua ideal que a imaginação moldava, aperfeiçoando a capricho"[26]. Paulo *flâneur*, portanto, compõe uma estátua cuja beleza ideal - belo universal, infinito - é erigida a partir dos estímulos sensoriais disponíveis nas formas femininas particulares de sua realidade transitória, finita e mutável. Realização contrária ocorre no romance *Encarnação*, no qual Hermano intenta tornar carne um ideal feminino[27].

Na cena da Glória, o momento de pausa e contemplação é acrescido de um olhar crítico lançado aos passantes pelo narrador. Ruth Villela Cavalieri observa que "o narrador de Alencar olha com olhos críticos, para a *féerie* da metrópole emergente", e conclui que, por conta disso, ele estaria "mais próximo do *flâneur*"[28] . Esse olhar crítico, segundo a autora, se daria pela contestação do narrador face às mudanças acentuadas trazidas pela modernidade e pelas culturas alheias, como a parisiense e inglesa, em relação à cultura local, e o espanto diante da velocidade dessas alterações.

---

[25] BAUDELAIRE, Charles. "O pintor da vida moderna". In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988, p.170.
[26] *Lucíola*, p.331.
[27] Cf. ALENCAR, José de. "Encarnação". In: *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.
[28] CAVALIERI, Ruth Villela. "O Rio de Janeiro nas obras de Macedo e de Alencar". *Literatura e Sociedade*, São Paulo: Departamento Teoria Literária e Literatura Comparada - USP, vol 1, nº1, p. 22-29, 1996, p.25.

O exercício da *flânerie* feito pelo narrador, fruto da cultura francesa, como Alencar mesmo reconhece[29], detém como emblema a ociosidade e situa uma postura de oposição diante do contexto de crescente velocidade do mundo moderno e, na parada, proporciona certa apreciação *voyeurística* que busca, nos estímulos da cidade, apreciações e impressões diversas. No caso de *Lucíola*, como já apontamos, o olhar do narrador se volta à natureza, ao povo e, no episódio do teatro, especialmente às mulheres. Seu olhar, no entanto, se detém não na característica amorfa da multidão, mas em apreciar suas diferenças particulares e elencar, em meio à massa que a compõe, aquilo que a torna heterogênea. Portanto, a caracterização do olhar do narrador de Alencar se aproxima ainda mais do tipo *flâneur*, pois ele não vê a multidão como massa homogênea, mas em sua incrível variedade particular: o olhar do *flâneur*, como define Walter Benjamin, "separa o indivíduo da massa"[30].

Além do exercício da *flânerie*, a perspectiva crítica e o olhar agudo que julga e desvenda ajudam a caracterizar Paulo como um *fisiologista.* Walter Benjamin define a atividade dos fisiologistas como uma descrição de tipos sociais através de observações voltadas aos habitantes das cidades [31]. Num estudo dedicado à obra de Alencar, Cavalcanti Proença considera a atividade do fisiologista enquanto o estudo de uma natureza determinada[32]. Os romances fisiológicos de Alencar seriam aqueles dedicados ao estudo do temperamento de seus personagens, no caso em questão, uma mulher. Como Alencar mesmo define, trata-se de um "perfil de mulher", algo próximo a um romance de cunho psicológico nos termos atuais[33]. O narrador é quem observa e traça esses elementos fisiológicos, portanto, não é de se espantar os momentos em que Paulo exerce a fisiologia e o modo como essa se relaciona à cidade e seus habitantes[34].

---

[29] Na crônica referida anteriormente, Alencar observa: "Nós que macaqueamos dos franceses tudo quanto eles têm de mau, de ridículo e de grotesco, nós que gastamos todo o nosso dinheiro brasileiro para transformar-nos em bonecos e bonecas parisienses, ainda não nos lembramos de imitar uma das melhores coisas que eles têm, uma coisa que eles inventaram, que lhes é peculiar e que não existe em nenhum outro país a menos que não seja uma pálida imitação: a *flânerie*" ALENCAR, Opus cit, 2003, p.42.

[30] BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. (Obras Escolhidas, vol. 3). São Paulo: Brasiliense, 1989, p.62.

[31] BENJAMIN, Walter. Opus cit.

[32] PROENÇA, Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

[33] Ainda de acordo com Cavalcanti Proença.

[34] O exercício da fisiologia guarda alguns problemas na concepção de Alencar, pois a sua definição de fisiologia está muito associada ao estudo do temperamento humano, no entanto, a concepção da fisiologia é mais ampla. De acordo com Proença, Balzac foi quem vulgarizou o termo nesse sentido a

No texto "Paris do Segundo Império", de Walter Benjamin[35], que trata do assunto, o *fisiologista* e o *flâneur* partilham de um universo em comum, pois o observador dos tipos exerceria, por excelência, a *flânerie*. Segundo o crítico, o *fisiologista* é aquele que flana pelas ruas com sua caderneta e observa panoramicamente a cidade e a diversidade de seus habitantes. A organização desses tipos era feita de acordo com alguma base comum, por exemplo, os tipos que frequentam a feira ou que frequentam Paris à noite. No caso de *Lucíola*, seria possível pensar em tipos como os frequentadores da festa da Glória e, em certa medida, as mulheres do teatro lírico.

Para o fisiologista, tudo é como uma passarela da moda, onde diversas pessoas desfilam em face do observador. Nas palavras de Eduard Fuchs, para o fisiologista "tudo passa em desfile... dias de festa e dias de luto, trabalho e lazer, costumes matrimoniais e hábitos celibatários, família, casa, filhos, escola, sociedade, teatro, tipos, profissões"[36]. Assim como ocorre com Fuchs, também para Paulo tudo passa em desfile: "todos os tipos grotescos (...) *desfilaram* em face de mim"[37].

É necessário ressaltar que a experiência de Alencar na imprensa, enquanto observador e cronista da corte, contribuiu para a incorporação da visão de fisiologista no romance. Em sua crônica de 29 de Outubro de 1854[38], o autor inclusive cita a *fisiologia*, ao modo de Balzac, e porta-se como observador de modo semelhante ao de seu futuro personagem, Paulo. Alencar, nessa crônica, propõe três tipos: o estudante (futuro), o velho do século passado (passado) e o homem que não frequenta o Passeio Público, mas, sim, os bailes e festivais (presente). As referências a tipos aparecem por vezes em outras crônicas[39].

---

partir de seu texto *Fisiologia do casamento*. Não pretendemos, nesse momento, adentrar em muita profundidade no tema, mas apenas observar que, nas definições de Alencar, a fisiologia é um estudo do temperamento humano, e que o autor assim a configura quando trata dela.

[35] Walter Benjamin no texto "Paris do segundo Império", opus cit.

[36] FUCHS *apud* Benjamin, opus cit, p.34.

[37] *Lucíola*, p.313. (Grifo nosso). Na ocasião da festa da Glória.

[38] ALENCAR, José de. *Melhores Crônicas*: José de Alencar. (Coleção Melhores Crônicas). São Paulo: Global, 2003.

[39] Para citar alguns: O *dilletante*, 12 de Novembro de 1854; o tipo do D. Juan imitado (para qualificar a semana), 19 de Novembro; o tipo *larmoyeur*, 15 de abril de 1955; tipos de almas femininas, 6 de maio de 1855. Nos romances, não podemos deixar de mencionar *A pata da gazela* que trata, inclusive, do embate entre dois tipos distintos: o romântico e o leão da moda.

O modelo de Alencar, como ele mesmo indica em sua crônica acima citada, é tomado de suas leituras de Balzac. Em "Fisiologia do vestir" [40], por exemplo, o autor de *Mulher de trinta anos* desvenda os mais variados tipos de homens a partir do modo como estes dão o nó em suas gravatas. Segundo essa visão de fisiologista é possível conhecer o caráter de uma pessoa apenas pela observação de pequenos detalhes, pelos indícios inerentes ao seu modo de ser e de se portar na sociedade. Nas palavras de Balzac, acerca da gravata, para nós desvendarmos a personalidade de um homem qualquer, conhecendo apenas a sua aparência física e aspecto geral, bastaria apenas olharmos para a "parte nele que une a cabeça ao peito"[41].

O modelo balzaquiano, no entanto, já acarreta uma particularidade, pois a sua concepção da atividade de um *fisiologista* está intimamente associada à concepção da *fisiognomia*[42]. Segundo esclarece Benjamin, a atividade do fisiologista aliou-se à atividade da *fisiognomia* por conta da notoriedade dos apontamentos do teólogo Johann Caspar Lavater; no entanto, diferentemente do caráter mais empírico das pesquisas do autor suíço, os *fisiologistas* acreditavam que qualquer pessoa nascida em uma cidade poderia desenvolver a habilidade de *fisiognomista*. A *fisiognomia* como ciência dos séculos XVIII e XIX tinha por concepção que, a partir da análise cuidadosa da fisionomia, seria possível desvendar, em maior profundidade, as características internas de uma pessoa e enxergar, pelo exterior, o caráter de determinado indivíduo[43]. A definição de Lavater, ao falar sobre seu objeto de estudo, é bem precisa:

> A fisiognomia é a ciência de conhecer o caráter (não os destinos aleatórios) de um ser humano *lato sensu* a partir de seus traços exteriores; a fisionomia *lato sensu* seriam portanto todos os traços exteriores do corpo e dos

[40] BALZAC, Honoré de. "Fisiologia do vestir". In: *Tratado dos excitantes modernos*: seguido por Fisiologia do vestir e por Fisiologia gastronômica. São Paulo: Landy editora, 2004.
[41] Idem, p. 55.
[42] Cavalcanti Proença reconhece o exercício da fisiognomia nos textos de Alencar, nos quais "o físico, ainda antes das ações e intenções, define seus personagens. Para mostrar-lhes a alma, o autor nos adverte sobre seus planos e projetos, mas primeiro lhes descreve rosto e corpo, olhos, voz, gesto. E tem sempre o cuidado de acentuar traços que lhe parecem reveladores de defeitos ou virtudes, roteiro para o conhecimento psicológico. Embora pródigo em anexins e provérbios, não acreditava no 'quem vê cara não vê coração'. Influência da chamada fisiognomia que teve em Lavater o seu tratadista, e aplicação em muitos autores do século XIX, Balzac entre os mais ilustres". PROENÇA, Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p.47.
[43] É digno de nota que estão associadas à fisiognomia a *quiromancia* (leitura de mãos) e a *frenologia,* leitura da personalidade a partir do crânio, teorizada por Franz Josef Gall. Apesar da associação recorrente, no entanto, ambas as práticas diferem daquela da *fisiognomia*.

> movimentos de um ser humano, na medida em que, a partir daí, é possível conhecer algo de seu caráter[44]

Na cena do teatro lírico, por exemplo, a observação fisiognômica está presente na descrição de Lúcia: "a expressão angélica de sua fisionomia naquele instante, a atitude modesta e quase tímida, e a singeleza das vestes níveas e transparentes davam-lhe frescor e viço de infância"[45]. A fisionomia pura e a serenidade que o semblante da personagem expressa são um sinal da pureza de sua alma. O caráter de Lúcia, ao final do romance, se revela cada vez mais infantil conforme ela deixa transparecer sua parcela pura ao amante, pureza que deveria parecer verossímil ao leitor por dois motivos: primeiramente por estar em consonância com certo modelo de heroína veiculado por romances do período e, em segundo lugar, por ter sido, de alguma maneira, adiantada e preparada pelas descrições associadas à *fisiognomia*.

Além de caracterizar Lúcia pela via da *fisiognomia*, o narrador também faz leituras de personagens ao seu redor, como no caso de Rochinha e de Couto, que nos são apresentados de perspectiva marcadamente negativa por ocasião da orgia na casa de Sá. A observação fisiognômica está presente na caracterização do modo como Couto se veste, "com esmero extremo, mas com alguma excentricidade inglesa", uma estratégia do personagem para tentar "reconstruir sobre os últimos rescaldos de fogos extintos [...] a mocidade fictícia que só a eles ilude"[46]. O rosto de Rochinha já é mais transparente, pois o rapaz "trazia impressa na tez amarrotada, nas profundas olheiras e na aridez dos lábios, a velhice prematura", e o narrador chega até mesmo a relacionar seu caráter com sua fisionomia: "tinha o orgulho do vício, que *estampara nas faces*, receando talvez que o insultassem pondo em dúvida seus brasões de nobreza"[47].

Apesar de todos os esforços para compor um narrador *fisiognomista*, convém notar que o exercício dessa teoria, em *Lucíola*, resulta mais de impressões gerais do que de apontamentos realmente concretos. Rochinha é, no livro, aquele que mais apresenta elementos físicos que apontam para a relação entre fisionomia e caráter, no entanto, na descrição dos demais personagens, especialmente Lúcia, em geral, trata-se de

---

[44] LAVATER *apud* BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p.41.
[45] *Lucíola*, p. 332.
[46] Idem, p.338.
[47] Idem, p.338. (Grifo nosso).

impressões mais gerais e abstratas (o rosto sereno, por exemplo). Os apontamentos de um *fisiognomista* como Lavater, por exemplo, elencariam uma série de elementos no rosto e indicariam o que estes significam, por exemplo, o formato do nariz, a sobrancelha, o formato dos lábios, entre outros[48]. Para Paulo, a *fisiognomia* se insinua a partir das impressões que os rostos produziram para ele.

Dessa forma, fica claro que, longe de qualquer pretensão à objetividade, as descrições do romance, especialmente aquelas perpassadas pela fisiognomia, estão sujeitas à interpretação subjetiva do narrador. As impressões que ele possui com relação à moça, às festas que frequenta e aos espaços sociais nos quais circula são as responsáveis por vincular Lúcia ao espaço. Essa relação do narrador com a escrita, longe de insinuar a linguagem como uma transmissora fiel do real, filtra, pelo olhar de um amante separado da sua amada por um longo lapso temporal, essa mesma realidade e imprime suas marcas pessoais ao texto.

Ao se colocar em cena na festa da Glória, a impressão do narrador frente à figura de Lúcia é ponto decisivo para a composição de sua relação com o ambiente, mas, também, para a composição da história de amor como um todo. A festa é decisiva para a composição do olhar do narrador e, além disso, para colocar o leitor, pela óptica de Paulo, em contato com as primeiras impressões que ele possui da cortesã. O próximo capítulo, devido a essa importância da relação espaço-personagem nas primeiras impressões de Paulo, dedica-se à análise da festa da Glória.

[48] Note a diferença no exercício da *fisiognomia* por Lavater na análise fisiognômica de um retrato de Aristóteles: "The high spacious dome of the forehead, the angularity of the eye sockets; the tautness of the muscle between the eyebrows; the wide bridge nose; the profound eye; the way the Iris looks up from beneath the eyelid – how all this speaks volumes…". LAVATER *apud* TYTLER, Graeme. *Physiognomy in the european novel*: faces and fortunes. New Jersey, USA: Princeton University Press, 1982, p.182.

2. A Festa da Glória

A festa da Glória é o cenário em que Lúcia é descrita ao leitor pela primeira vez. Além disso, o capítulo apresenta as primeiras impressões de Paulo com relação à moça, impressões que serão pouco a pouco comprovadas no decorrer da narrativa. Apesar da importância da cena, não se trata da primeira vez que o narrador vê a cortesã, mas do momento em que ele descobre sua atividade. O sentido dessa descoberta reverbera por todo o romance, pois, conforme já insinuamos no capítulo anterior da dissertação, ela é importante para a composição do olhar do narrador.

A ação do romance se inicia no capítulo II, pois, conforme esclarecemos anteriormente, o capítulo I faz a abertura com o motivo epistolar. Para enquadrar os personagens e a ação, o narrador situa o leitor no tempo e no espaço:

> A primeira vez que vim ao Rio de Janeiro foi em 1855.
>
> Poucos dias depois da minha chegada, um amigo e companheiro de infância, o Dr. Sá, levou-me à festa da Glória; umas 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.[49]

O espaço em que se inicia a narrativa é um local público, onde está ocorrendo uma festividade, a já mencionada festa da Glória. Os preâmbulos do episódio concentram algumas informações sobre o enredo. A primeira informação contribui para a caracterização de um aspecto importante do olhar do personagem Paulo, pois, segundo relata, aquela era a primeira vez que ele vinha à corte e, portanto, suas impressões, durante a festa, são de alguém que desconhece a cidade e seus habitantes.

Um segundo aspecto é a apresentação de Sá, amigo de Paulo, habitante da corte e conhecedor da cidade e de seus mecanismos de funcionamento. A figura de Sá possui importância no romance por conta de muitos episódios e, em vários momentos, ele representa a opinião pública ou a anuncia[50].

---

[49] ALENCAR, José de. "Lucíola". In: *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p.312. Todas as citações do romance serão feitas a partir dessa edição.

[50] Posteriormente, Sá ganharia um romance apenas seu, *Escabiosa/Sensitiva*, no entanto, o intuito não passou de alguns fragmentos que ficaram para a posteridade. O fragmento encontra-se publicado pela editora Aguilar: ALENCAR, José de. "Escabiosa/Sensitiva (fragmento)". In: *Obra completa*. Vol. IV. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

Por fim, um terceiro aspecto é a procissão em si, a festa da Glória, um evento religioso historicamente situado no Rio de Janeiro. O festejo ocorria na igreja localizada no bairro da Glória. O narrador a descreve de forma positiva ao adjetivá-la como "poética". A igreja é situada em uma posição elevada, que garante, do seu adro, uma vista para os arrabaldes e para a cidade. A posição elevada já dá a abertura para o primeiro vislumbre de Lúcia, pois, ao olhá-la, o narrador a alçará a alturas ainda mais inatingíveis, atitude, em certa medida, típica dos escritores do período cujo anseio é elevar seus heróis, personagens e imagens do espaço a um mundo visto de cima[51].

O evento religioso é apresentado como "uma das poucas festas populares da corte"[52]. Nos romances urbanos de Alencar, a presença das festas populares é pequena em comparação aos bailes, óperas e teatros, nos quais há uma distinção entre povo e elite. Apesar de popular, a festa da Glória, assim como sua ermida, tomaram ares de local da aristocracia, dada a preferência que a família imperial tinha por essa igreja[53].

Historicamente, a crescente separação entre as classes, propiciada em alguma medida pela modernização aguda pela qual o Rio de Janeiro passou, ocasionou o rareamento das festas públicas, em que povo e elite se misturavam, e, proporcionalmente, o aumento das festas de cunho particular. Nessa trilha, em "Vida privada e ordem privada no Império"[54], Alencastro relata o processo de separação do entrudo público e dos bailes carnavalescos privados, que passam a incorporar elementos da cultura italiana, como as figuras de Pierrô e Colombina[55].

O qualificativo de "poucas" pode possuir tanto o sentido de falta natural como o sentido crítico de crescente perda. Em todo caso, partindo de premissas históricas ou pessoais, o narrador se refere às festas populares na corte sob o signo da escassez. Essa

---

[51] A observação da altura enquanto símbolo recorrente no Romantismo é feita por Antonio Candido que diz que "no Romantismo (...) os poetas só deixam as culminâncias da terra para subir mais ainda" (CANDIDO, Antonio. "Da vingança". In: Tese e antítese. 5ªed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p.17). Na continuidade do artigo, no entanto, Candido acrescenta que a força do Romantismo foi ter acrescido "ao mundo visto de cima um mundo visto de baixo" (p.17). De forma análoga, pode-se dizer que, nessa primeira parte do romance *Lucíola*, há a alternância entre o alto e o baixo, mas com relação à figura de Lúcia, que passa da figuração poética à social, conforme trataremos adiante.

[52] *Lucíola*, p.12.

[53] Cf. COARACY, Vivaldo. "Velhas ermidas". In: *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988

[54] ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida privada e Ordem Privada no Império". In: *História da Vida Privada no Brasil 2*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

[55] A hipótese de Alencastro, defendida em seu artigo, é a de uma crescente negação da influência da cultura africana nas manifestações culturais, o que evidenciaria uma distinção gradual entre a cultura da elite e a do povo.

falta pode ser significativa, na medida em que há uma escolha por registrar essa festa e tradição em particular. Dentre as possibilidades de festas que poderiam ter sido escolhidas, optou-se por um evento religioso, popular e tradicional. Essa escolha, na economia do romance, é muito significativa, especialmente no que diz respeito à protagonista e a sua relação com a figura de Nossa Senhora, padroeira da festa, como esclareceremos adiante.

Para Alencar, registrar tradições populares brasileiras, como a festa da Glória, foi motivo de preocupação constante[56]. Parte dessa preocupação se refere à tentativa de preservação do costume local face à entrada cada vez mais intensa de produtos, costumes e influências estrangeiras. Em seu prefácio a *Sonhos d'ouro*, intitulado "Benção paterna"[57], ao situar *Lucíola* em meio ao seu sistema literário, Alencar o define como a tentativa de preservação da cultura local, convivendo com as influências estrangeiras. Há de se levar em conta, nessa discussão, que o prefácio a *Sonhos d'ouro* é uma resposta aos ataques de Franklin Távora aos romances de Alencar. No entanto, as ideias desenvolvidas no prefácio permitem interpretar a festa da Glória como uma resposta literária ao processo de crescente modernização da corte e à "invasão", cada vez maior, das influências estrangeiras. O local por excelência dessa modernização, como não poderia deixar de ser, é a corte.

Numa das crônicas de *Ao correr da pena*, datada do dia 24 de dezembro de 1854, Alencar defende, explicitamente, que as celebrações do natal e da missa do galo são mais propícias de se realizarem no campo do que na cidade moderna. O argumento que utiliza é justamente que o espaço da cidade, com seu "prosaísmo clássico" [58], suas ruas cheias de lama e o barulho incessante das carroças e seges, faz com que todo o brilho da tradição perca seu encanto. No entanto, ressalta às suas leitoras que procurem pelas igrejas dos arrabaldes para suas comemorações. Entre elas, cita a igreja da Glória,

---

[56] Em *O nosso cancioneiro*, o autor registra cantigas e tradições populares do sertão; nos romances indianistas *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* há frequentes alusões aos cronistas coloniais, tomados como fonte de informações; *o Tronco do Ipê* dedica um espaço privilegiado para o registro da missa do galo e para a percepção de Alice, para quem o evento era um costume em vias de extinção. Segundo Antonio Candido, havia uma preferência do público leitor pela descrição de costumes e tradições brasileiros, que seria uma das causas do sucesso de romances como *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. Cf. CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

[57] ALENCAR, José de. "Benção paterna" em *Sonhos D'ouro*. In: *Obras completas*. Vol I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

[58] ALENCAR, José de. *Melhores Crônicas*: José de Alencar. Coleção Melhores Crônicas. São Paulo: Global, 2003, p. 84.

"tão linda com suas arcadas e o seu vasto terreno"[59]. Essa crônica situa, de modo muito pontual, a igreja da Glória como uma espécie de refúgio do agito da cidade, em que algo da vida tradicional do campo se mantém, onde a tradição das festas é mais genuína. A ermida seria, portanto, uma espécie de arrabalde da modernidade; um espaço intermediário entre a vida lenta e tradicional do campo e a vida agitada da cidade.

No rastro desse anseio de preservação da vida tradicional e campestre, há um manuscrito de Alencar, resgatado por Fábio Freixeiro, intitulado "O Rio de Janeiro"[60], no qual o autor manifesta o desejo de escrever "uma história do Rio de Janeiro desde o tempo em que era um vale agreste habitado pelos selvagens, até nossos dias"[61]. Seu intento, conforme descreve no manuscrito, era percorrer todos os costumes, tradições e edifícios da corte e fazer deles um "quadro ou estátua",[62] como modo de preservação ou mesmo para recordar "a cidade tal como ainda era naqueles dias de sua infância"[63].

A ermida, portanto, é esse local privilegiado de refúgio e manutenção dos valores tradicionais. Entre esses valores, destacam-se a calma e a lentidão próprias da natureza e do campo, valores que contrastam com o viver acelerado das máquinas, que marca o novo ritmo da modernidade. Alencar, no já citado "Benção paterna", define a essência do seu século a partir da imagem do vapor das máquinas, pois este representa a velocidade imposta pelo modo de viver urbano, que dificulta a contemplação para as artes e, a seu modo, tolhe a sensibilidade pela natureza, afinal esta é "lerda" e "ainda cria pelo antigo sistema, com sol e chuva"[64].

Em *Lucíola*, o episódio da festa da Glória reflete um momento de parada no ritmo da máquina e da vida séria, pois se trata de uma cerimônia na igreja-arrabalde. As ações do narrador refletem isso, pois denotam a atitude de apreciação do *flâneur*, de alguém que se apresenta "contemplando o delicioso panorama da baía e admirando ou

---

[59] Idem, p. 85.
[60] FREXEIRO, Fábio. *Alencar*: os bastidores e a posteridade. (Coleção "Estudos e Documentos" – Vol.IV). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977.
[61] Idem, p. 109.
[62] Idem, p. 111.
[63] Idem, p. 111. Em *Ermitão da Glória*, romance posterior a *Lucíola*, o autor relata o processo que levou à construção da famosa igreja que ambienta a cena de nosso romance. O episódio é claramente ficcional, baseado em lendas populares; mas é um registro que remonta aos costumes coloniais e dá o caráter de devoção à virgem Maria da Glória. Evidencia, também, o apreço pela ermida e por sua história.
[64] ALENCAR, José de. "Benção paterna" em *Sonhos D'ouro*. In: *Obras completas*. Vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, p.695.

criticando as devotas”[65]. Essa atitude contemplativa do personagem-narrador com relação ao espaço onde se encontrava já havia sido antecipada, muitos anos antes, por pintores como Nicolas Antoine Taunay, que converteram a Igreja da Glória e o cenário em que ela se integra em paisagem pictural.

TAUNAY, Nicolas-Antoine. *Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória*. Aprox. 1817. Óleo sobre tela, 37x48,5cm. Rio de Janeiro: Museu do Açude.

Ainda que transformada pelo tempo e pelo intenso processo de urbanização dos anos 1850, é essa vista, já “artializada” pela pintura oitocentista, que é retomada no romance[66]. A perspectiva do narrador e os objetos apreendidos pelo seu olhar são de suma importância para a história, conforme argumentamos no **capítulo 1** desta dissertação, pois o modo como ele enxerga Lúcia é um elemento importante, que norteia parte do conflito inicial da narrativa. A fim de verificarmos melhor a afirmação, voltemos a atenção para as descrições feitas pelo narrador e como elas se articulam para a composição da primeira impressão da cortesã no romance.

---

[65] *Lucíola*, p.312.

[66]Alain Roger chama de “artialização” o processo por meio do qual a natureza bruta é convertida em cultura. Haveria, segundo ele, duas maneiras de se proceder à artialização de um espaço natural: “in situ”, quando se opera diretamente sobre a natureza, como ocorre, por exemplo, com a jardinagem; ou “in visu”, quando a arte nos fornece modelos de contemplar a paisagem, por meio dos quais o mundo natural pode ser apreendido e organizado pelo observador. ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

Quando Sá e Paulo caminham em direção à festa, o leitor é situado na Rua da Lapa, por onde a romaria prossegue. Nesse espaço, o que interessa ao narrador não parece ser a descrição da ermida em si, pois são poucos os substantivos empregados na descrição da sua arquitetura, reduzida a ligeiras alusões. A primeira descrição diz o seguinte: "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"[67].

Nessa descrição podemos observar dois aspectos, o primeiro é que ela tem por uma das finalidades registrar e aludir ao costume da procissão, conforme sustentamos, situando o espaço e a extensão da festa, através do local em que ela se realiza. Outro aspecto que é ressaltado por essa descrição inicial é a "multidão do povo"[68], parcela da população fluminense que possibilita atribuir à festa o adjetivo de "popular". A cidade, nesse momento, é definida através de sua festividade e de seus habitantes. Por conta disso, a maior descrição da festa é feita da seguinte maneira:

> Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha[69]

O foco da descrição, como podemos notar, é voltado à multidão e reforça o caráter cosmopolita que é impresso ao fragmento, marcando a diversidade dos habitantes da corte e frequentadores do evento em geral. Há uma espécie de relação complementar entre a festa, a cidade e os cidadãos, onde um é definido pelo outro e vice-versa. A heterogeneidade que se apresenta aos nossos olhos não é a da diversidade da arquitetura urbana, pois o narrador tece rápidas considerações sobre a estética da igreja, mas a mira de seu olhar de *flâneur* é focado nas pessoas (o olhar de fisiologista sobressai), pois a preocupação do narrador, como não poderia deixar de ser, está voltada aos habitantes da corte e suas ocupações, e é em meio a essas pessoas e a essa sociedade que surge Lúcia.

---

[67] *Lucíola*, p.312.
[68] Idem, p.312.
[69] Idem, p.313.

O modo como o narrador lida com a heterogeneidade da multidão se dá através de uma hierarquização estabelecida de acordo com as etnias, profissões, posições e tipos de seus integrantes, o que confirma seu papel de fisiologista ao modo de Balzac, conforme argumentamos no capítulo anterior. Esse princípio de organização nos remete ao modo como qualificou, em sua crônica de 22 de outubro de 1854, a multidão aglomerada na Capela Imperial, na ocasião de um sermão de Monte Alverne: "Sob o aspecto contido e reservado daquele numeroso concurso, elevando-se gradualmente do mais humilde crente até às últimas sumidades da hierarquia social, transpareciam os assomos de uma curiosidade sôfrega e de uma ansiedade mal reprimida"[70]. Esse modo de organização reflete, também, o caráter de popularidade das festas religiosas, que reúnem pessoas das mais variadas classes em um mesmo evento, e torna possível, por exemplo, a presença de uma meretriz.

Na descrição da Glória, é perceptível que, além da hierarquização das pessoas através de seus atributos sociais e físicos, o narrador termina a descrição com observações de cunho material, por meio das quais os transeuntes se diferenciam e se definem, também, pelas mercadorias que portam. A "seda" e a "casimira" se distinguem do "algodão" e da "baeta", os "perfumes delicados" das "impuras exalações", e o "havana" do "cigarro de palha"[71].

É importante notar, ainda, que Paulo e Sá admiram e criticam as devotas que não conseguiram entrar na igreja, pois, apesar disso, elas "pareciam satisfeitas com a exibição de seus adornos"[72]. Essas devotas são objeto de juízo, admiração e crítica, e a partir de seus adornos, se deixam definir pelo signo da vaidade. Desde o início do romance, Lúcia, através de seus gestos e vestimentas, se posiciona contrariamente a essas mulheres, e adota uma atitude de negação da ostentação, que vai se acentuando no decorrer do enredo, principalmente conforme passa a exibir-se cada vez menos em sociedade, optando gradativamente por adereços e roupas cada vez mais simples, até o

---

[70] ALENCAR, José de. *Melhores Crônicas*: José de Alencar. Coleção Melhores Crônicas. São Paulo: Global, 2003, p. 35.

[71] Sobre o Havana e o cigarro de palha, Alencastro observa que, por estar relacionado à cultura negra, o cigarro de palha foi uma preferência brasileira que passou a ser desvalorizada com a crescente depreciação da cultura africana em detrimento da europeia. Quando o Havana surgiu no mercado, logo passou a substituir o velho hábito do cigarro de palha. Por conta disso, talvez, haja a observação e a impressão negativa no fragmento. Cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida privada e Ordem Privada no Império". In: *História da Vida Privada no Brasil 2*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

[72] *Lucíola*, p.312.

momento em que passa a vestir-se de preto, cor que apaga qualquer signo de vaidade e oculta o seu corpo.

Além do aspecto da ostentação e exibição dos bens materiais, o foco da festa da Glória voltado às pessoas nos deixa ver outra parcela da essência da cidade, concebida como espaço por excelência da humanidade. Conforme sustenta Maria Stella Bresciani[73], as cidades modernas sobrepujaram muitas das limitações impostas pela Natureza, transformando-se em locais dominados e controlados pelo ser humano; contudo, essa dominação acarretou a perda do contato orgânico entre os cidadãos e o meio natural. Uma das consequências desse processo é o fato de que o tempo na cidade perdeu sua relação direta com as estações e passou a ser mecânico, artificial, linear e abstrato, ditado pelo relógio, uma invenção humana[74].

Na abertura de *Lucíola*, o próprio olhar lançado pelo narrador às pessoas que comparecem à festa é um indício da sua "materialização", já que seu foco é voltado especialmente ao exterior e ao artificial, tomando as mercadorias utilizadas por elas como indícios que permitem determinar seu lugar na sociedade. O modo como Lúcia aparece, e é descrita pelo narrador, se opõe a essa visão, pois o que ele vê vai além da simples casca exterior e artificial, rompendo a descrição baseada em elementos cuja distinção reside, de forma muito acentuada, nas opções por produtos. Da dimensão do tipo, o narrador destaca elementos poéticos do caráter.

Ao responder a uma crítica a *Sonhos d'ouro*, Alencar estabelece uma distinção entre "tipo" e "caráter"[75]. Segundo ele, o *tipo* representa o personagem moral, que possui uma qualidade ou defeito originados por seu modo de agir em sociedade, decorrente da sua condição no âmbito dessa sociedade. O *caráter*, por sua vez, diz respeito à psicologia e a dimensões mais profundas. Nas palavras do autor, "o tipo forma-se exteriormente pelo molde social; o caráter é uma criação espontânea, que se produz internamente pelas modalidades da consciência"[76]; assim, enquanto "o

[73] BRESCIANI, Maria Stella Martins. "Metrópoles: a face do monstro urbano (as cidades no século XIX)". *Revista Brasileira de História*. V. 5, Nº 8/9. Pgs. 35-68. São Paulo: Set. 1984 / abr. 1985.
[74] Em *Cinco minutos*, primeiro romance de Alencar, o herói não segue o horário do relógio, perde o ônibus e, por conta disso, conhece sua amada. O estudo de Ruth Villela Cavalieri (1996), citado anteriormente, mostra, sucintamente, as referências a certa condenação da cultura da velocidade dos tempos modernos.
[75] ALENCAR, J. "Os 'Sonhos d'Ouro'". *Obras completas*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
[76] Idem, p. 938.

marinheiro, o soldado, o advogado, etc., são tipos", "o avaro, o egoísta, o ambicioso"[77] são elementos do caráter.

Na festa da Glória, o modo como o narrador vê Lúcia vai além de uma simples observação de tipo, o que já se manifesta na sua descrição:

> A lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras; descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas sobre o céu azul e estrelado. Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição.[78]

A aparição de Lúcia destaca-se em meio à multidão. Sua descrição a distingue dos demais fiéis e ganha particularidades que vão além das observações genéricas: o narrador destaca sua beleza, o modo como se porta ao olhar o horizonte; sua fisionomia, que muito significativamente exala suavidade, pureza e parece diáfana; seu semblante, que assume um ar melancólico, tão caro aos românticos. Sua roupa é cinza e discreta, e as orlas de veludo castanho, pelo contraste, revelam ainda mais a pureza de seu rosto. A dimensão de sua apresentação vai além da simples esfera social e atribui à mulher um *caráter* puro.

Diferentemente das outras pessoas da cidade, Lúcia aparece de modo evidentemente poético. Sua aparição oscila entre o espaço terreno e o celeste. Enquanto as pessoas da cidade são descritas segundo seus atributos materiais e posições sociais, o parágrafo que descreve Lúcia principia pela "lua", que "vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras"[79]. Logo em seguida, a "linda moça" para "um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas sobre o céu azul e estrelado" [80]. Por fim, seu rosto é metaforizado como uma espécie de nuvem, parecendo ao narrador um desses rostos "suaves, puros e diáfanos que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada"[81]. O movimento do parágrafo é de

[77] Idem, p.938.
[78] *Lucíola*, p.313.
[79] Idem, p.313.
[80] Idem, p.313
[81] Idem, p.313.

incorporação do céu à fisionomia da moça: como dado exterior (a lua aparece), há a relação entre o céu e Lúcia (ela olha as nuvens) e, por fim, o símile que une os dois elementos e incorpora a personagem ao mundo (seu rosto que parece se desfazer na alvorada).

Enquanto as pessoas da cidade são vistas através de seus atributos sociais e materiais, a personagem Lúcia possui essa relação direta com o celeste, e como a comparação é uma relação de semelhança, é possível dizer que, assim como na festa, a moça adquire um caráter que está além das relações simples e profanas, pois possui algo de divino em sua fisionomia. A relação de Lúcia com o céu e a natureza a acompanhará por toda a obra, tanto em aspectos positivos quanto negativos. Em nosso episódio, não podemos deixar de ver a sugestão entre esta caracterização e a religiosidade do evento em que se encontra.

Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*[82], leva em consideração, no capítulo "O indivíduo e a pátria", a questão da religião como posicionamento estético por parte dos românticos brasileiros. Segundo o crítico, a religião foi "concebida como posição afetiva, abertura da sensibilidade para o mundo e as coisas através de um espiritualismo mais ou menos indefinido que é propriamente a *religiosidade*"[83]. Nessa leitura, a *religiosidade* teria sido contraposta ao *sensualismo* e ao *ceticismo*, que, associados ao temário pagão, seriam os responsáveis pela "aridez da literatura no século passado" (neoclássico), pois "sem religião não há arte"[84]. No romance *Lucíola*, as referências ao universo do paganismo aparecem majoritariamente no momento de maior sensualidade no livro, no episódio da orgia na sala vermelha (capítulos VI a VIII), que vamos analisar no **capítulo 4** desta dissertação. O episódio da Glória, ao contrário, ressalta o aspecto da religiosidade e a devoção à padroeira da festa.

Como se sabe, o passado de Lúcia é revelado na narrativa a partir do momento em que a cortesã assume novamente sua identidade secreta: Maria da Glória (capítulo XIX). O nome secreto estabelece um vínculo direto entre a personagem e a padroeira da festa. A pureza da alma condiz com o arquétipo de Nossa Senhora. De acordo com a

---

[82] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos 1750 – 1880. 10ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2006.
[83] Idem, p. 335.
[84] SOARES *apud* CANDIDO, idem, p.335.

dissertação de Gabriela Viacava de Moraes[85], a parcela pura da meretriz está relacionada ao arquétipo da infância. No momento em que ela retoma o nome de Maria da Glória, passa a agir de modo infantil, mas, conforme seu processo de expiação se acentua, o arquétipo da criança começa a ceder e a se aproximar ao de Virgem Maria − a *mater dolorosa*. A alma pura da cortesã é dotada de qualidades prezadas pelo arquétipo em questão, e, cada vez mais, ela se torna casta, submissa a Paulo, e passa a negar seu corpo e seus desejos sensuais, características que a relacionam a Maria.

A festa, seja ela por um motivo profano ou sagrado, pode ser definida como a reunião de um conjunto de pessoas que possuem algo em comum, como o apreço ou devoção a certo objeto (uma padroeira, um estilo musical, certo tipo de dança, certa tradição, etc), que seria um elemento identificador desse grupo[86]. Para Lúcia, essa identidade com o objeto da festa, a padroeira, passa as fronteiras da simples devoção e constituem, em certa medida, o princípio arquetípico que norteia a construção textual de seu *caráter*. Caráter que será associado a todo um conjunto simbólico, dentro da obra, com a condição de uma espiritualidade abalada pela perda da virgindade corporal, que adquire estatuto de produto e se insere no mercado dos tempos modernos. O processo de redenção de Lúcia terá, por base, primeiramente, um processo de negação de seu corpo enquanto mercadoria, e, mais adiante, uma recusa ainda mais radical a qualquer tipo de contato amoroso.

Apesar da pureza de Lúcia e de sua comunhão com o objeto de devoção da festa, o episódio em questão é assentado na contradição entre o papel social de cortesã e a alma pura da moça. O personagem Paulo pergunta a Sá quem seria aquela senhora, ao perceber que ele a trata com familiaridade. Sá, com um sorriso irônico no rosto, responde a Paulo: "Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?..."[87]. A justificativa dada pelo narrador para o engano se dá justamente por ele ainda não ter sido iniciado nos mistérios da corte, conforme já apontamos, e fere, de algum modo, seu orgulho de fisiologista, tanto que cora ante sua "simplicidade de

[85] A proposta da dissertação de Moraes é realizar uma leitura do feminino em *Lucíola* a partir da construção dos arquétipos no romance. MORAES, Gabriela Viacava de. *Que diabo de gênio o dessa rapariga?* A construção do feminino em Lucíola, de José de Alencar. 2012. 106f. Dissertação (Mestrado em Letras) – DLCV, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

[86] As considerações sobre o que seria uma festa tiveram por inspiração o texto de: GUARINELLO, Norberto Luiz. "Festa, Trabalho e Cotidiano". In: JANCSÓ, I.; KANTOR, I (orgs). *Festa* – Cultura e sociabilidade na América Portuguesa. Vol II (Coleção Estudante USP – Brasil 500 anos; vol. III). São Paulo: Hucitec : Editora Universidade de São Paulo : Fapesp : Imprensa Oficial, 2001

[87] *Lucíola*, p.314.

provinciano”[88] e percebe que suas observações são passíveis de erro. O engano de Paulo centra-se na contradição, tal como definida por Alencar, entre *tipo* e *caráter*, já que, a despeito de Lúcia pertencer ao molde social da prostituta, seu caráter oculto é o de uma mulher pura, o que não condiz com sua profissão.

Os elementos focados na observação do narrador são especialmente voltados para a fisionomia, que seria capaz de indicar, de acordo com as sugestões dos fisiognomistas, a essência de uma pessoa. Os sinais que indicariam para o observador que Lúcia era uma cortesã estariam em volta dela, no entanto, não foram notados pelo narrador interiorano. Somente quando é corrigido, percebe esses indícios: “Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade”[89].

A não familiaridade com os mecanismos de funcionamento da corte contribuem para o engano de Paulo com relação ao tipo social de Lucia, mas não podemos dizer que se trata de um desconhecimento completo desses códigos por parte do narrador. Ele identifica, imediatamente, os sinais que competem para caracterizar a moça como o tipo da “mulher bonita”, no entanto, apesar disso, não a identifica. Quanto a isso, pensamos que, mais que o desconhecimento dos códigos, o que compete para o engano é o direcionamento de seu olhar.

Como já dissemos, a aparição de Lúcia está toda envolta em uma aura de romantismo e, de alguma forma, de proximidade com os anseios românticos de Paulo. Não à toa, o modo como ele a vê é diferente da postura adotada com relação às demais pessoas observadas: “o *meu olhar* repousou calmo e sereno na mimosa aparição”[90]. A cortesã, constantemente, é adjetivada como portadora de uma aura serena, mas, nesse momento, quem está sereno é o olhar do narrador. Sua postura crítica é abandonada diante da força da cena que vê desenrolar-se à sua frente, mesmo que ele ainda não possa definir a natureza do encanto pelo qual é tomado.

Quando Lúcia contempla o horizonte, os elementos que se reúnem em torno de sua figura são muitos: a atitude contemplativa que se opõe à da velocidade, a ligação de

[88] Idem, p.314.
[89] Idem, p.314.
[90] Idem, p.313. Grifo nosso.

sua fisionomia com o céu e, também, a "doce melancolia"[91] que revela, entre outras coisas, um sentimento de nostalgia[92]. Todos esses elementos que compõem aquele momento único reforçam certo vínculo entre a moça, a festa e o passado que, de forma sempre muito acentuada, causa fraturas no momento presente da ação, pois, como saberemos mais adiante, a festa da Glória coincide com a data de seu nascimento no campo[93].

Quando Sá e Paulo vão conversar com a moça, ela está imersa na multidão, o que já causa um contraste significativo com relação ao momento anterior em que o narrador a avista pela primeira vez e ela está contemplando o horizonte. Daquele momento romântico, melancólico e algo angelical, ela já "desceu" (através das palavras de Sá) ao universo profano e mundano. O modo como os dois a encontram, agora, se dá através da ondulação do seu vestido e a veem "distribuindo algumas pequenas moedas de prata à multidão de pobres que a cercava"[94].

A maneira como Sá a interpela já revela, novamente, a sua realidade social: "Feita a apresentação no tom desdenhoso e altivo com que um moço distinto se dirige a essas sultanas do ouro"[95]. O que já estabelece o vínculo que passarão a ter, o código sócio-verbal que demarca as posições do libertino e da cortesã.

Nesse momento, Lúcia representa, no sentido teatral da palavra, o papel da cortesã perante os dois amigos. O espaço público acaba sendo o local da teatralidade e essa representação molda o seu jeito de falar, mas não altera nem a sua fisionomia nem o modo como o narrador a vê, o que causa um contraste que o deixa intrigado. Quando é incitada a exercer sua função e acompanhar os dois amigos, Lúcia se recusa, pois se encontra num momento de recolhimento e de comunhão com a padroeira da festa; por isso, recusa o convite para exercer seu papel social e mostra-se devota a Nossa Senhora, santa que lhe dá o seu nome secreto.

---

[91] Idem, p.313.

[92] Saberemos, mais adiante no romance, que o olhar da cortesã via, ao longe, o local de sua infância, dada a localização privilegiada da igreja da Glória e sua vista para os arredores. A nostalgia de Lúcia diz respeito ao foco de seu olhar e à força que sua vontade de retomar e reconfigurar o passado assume na narrativa. Exemplo claro disso, encontramos ao final do livro, quando o narrador diz ter visto que Lúcia havia continuado "no futuro a adolescência truncada". *Lucíola*, p.444.

[93] Ao relatar sua história a Paulo, Lúcia revela que nasceu no mesmo dia dedicado a Maria da Glória: "Foi Nossa Senhora, minha madrinha, quem mo deu. Nasci a 15 de agosto. Por isso todos os anos vou levar-lhe um trabalho de minhas mãos, e pedir-lhe que me perdoe". *Lucíola,* p.435.

[94] *Lucíola*, p.314.

[95] Idem, p.314.

O que passa despercebido por Sá, que julga conhecê-la melhor que o provinciano, não escapa a Paulo:

> -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
>
> -É sempre alguma coisa, repliquei.
>
> Sá insistiu:
>
> -Deixa-te disso; vem conosco.
>
> -O senhor sabe que não é preciso rogar-me quando se trata de me divertir. Amanhã, qualquer dia, estou pronta. Esta noite, não!
>
> -Decididamente há alguém que te espera.
>
> -Ora! Faço mistério disto?
>
> Não é teu costume decerto.
>
> -Portanto tenho o direito de ser acreditada. As aparências enganam tantas vezes! Não é verdade? Disse voltando-se para mim com um sorriso.[96]

Podemos perceber, através do fragmento, o contraste entre as visões que Paulo e Sá possuem em relação à moça: enquanto o narrador persiste na afirmação de sua observação, seu amigo tenta mostrar a ele que a conhece através de sua experiência. Sá julga, através da imagem que possui da moça, que seria impossível, a ela, devotar-se a uma santa, e manifesta essa desconfiança em suas palavras. Paulo, ainda impressionado por sua observação da pureza fisionômica, acredita que ela estaria ali, de fato, por motivos religiosos. As falas de Lúcia, nesse excerto, se apresentam carregadas de uma ambiguidade significativa, pois confirmam alguns aspectos da experiência de um, mas, também, ao mesmo tempo, parecem validar a observação do outro.

Quando a cortesã diz a Sá: "O senhor sabe que não é preciso rogar-me quando se trata de me divertir", sua fala evidencia que ele a conhece e sabe qual é o modo como a cortesã age, mas, em contrapartida, que, naquela ocasião, ao contrário do que ele esperaria, ela não estaria disponível, pois a noite estaria reservada à devoção da santa. Ao dizer que "as aparências enganam tantas vezes", a cortesã nega a observação voltada ao tipo e à aparência exterior, artificial, e confirma as impressões de Paulo acerca de seu caráter oculto. Sendo assim, nesse jogo oscilante do diálogo, ela tanto se afirma enquanto devota (e confirma a observação de Paulo) quanto afirma sua condição social

[96] Idem, p.315.

(confirmando a experiência de Sá), o que causa a contradição que desafiará o narrador ao longo de boa parte do romance.

Além do conteúdo de sua fala, o modo como Lúcia se expressa, nesse momento, é definido pelo narrador como um indício de sua situação, e é esse seu modo de falar que causa o contraste entre a Lúcia que se destaca por sua pureza e a que exerce o papel de profissional, "o contraste inexplicável da palavra e da fisionomia"[97]. O contraste reside, justamente, na observação do fisiologista contra o choque com a realidade social e empírica. No entanto, a imagem da fisionomia será a que se mostrará verdadeira, pois o caráter de Lúcia não permite que ela seja um tipo e, em sua complicada psicologia, ela se revela uma moça simples e virtuosa. A palavra é o meio pelo qual ela representa seu papel, enquanto a fisionomia e os gestos não escondem a "alma pura", que Paulo percebe logo no primeiro encontro. Vamos nos deter um pouco sobre a questão da palavra.

O fato de Lúcia falar de maneira "franca e impudente"[98] é bem significativo, pois evidencia seu posicionamento na ordem familiar. Em *O espírito das roupas*[99], Gilda de Mello e Souza observa que há, na sociedade do século XIX, uma moral rígida que repercute nas roupas pesadas e austeras, nas quais os elementos de sensualidade são escassos. Essa rigidez reverbera, também, no próprio modo de falar, pois há uma contenção da fala e do vocabulário que se refira, em alguma medida, a elementos fisiológicos, interditados no núcleo familiar[100].

Essa contenção da fala, a que alude Souza, também é abordada, com relação a outro contexto, por Foucault, em *História da sexualidade*. As afirmações do filósofo se coadunam com as da estudiosa brasileira, ele observa que há uma restrição ao vocabulário autorizado e que este dizia respeito à menção ou alusões ao ato sexual, fazendo com que o prazer e as formas de discurso permanecessem restritos a certos círculos e locais, entre eles o *rendez-vous*: "Somente aí o sexo selvagem teria direito a

[97] Idem, p.315.
[98] Idem, p.315.
[99] SOUZA, Gilda Rocha de Mello. *A moda no século XIX (Ensaio de Sociologia Estética)*. Separata da Revista do Museu Paulista. Vol V. pgs 7 a 94. São Paulo, s/d.
[100] Os exemplos de Gilda são bem ilustrativos do nível a que chegava a interdição: "suor", "calça" e "barriga".

algumas das formas do real, mas bem insularizadas, e a tipos de discurso clandestinos, circunscritos, codificados”[101].

Essa codificação está presente no fragmento do romance, não pelo modo como a fala de Lúcia é diretamente representada, mas pela maneira como ela é qualificada pelo narrador e por alguns indícios da codificação. Essa ausência textual, possivelmente, se deve ao decoro do narrador com relação à sua interlocutora, G.M., para quem a carta é originalmente destinada. O modo como Sá se dirige à moça, com o “tom altivo e desdenhoso”[102], por exemplo, indica um modo de manifestação dessa fala codificada. O tom da conversa de Lúcia revela, também, que ela pertence a esse grupo e se utiliza dessa linguagem clandestina. Reside nesse código e nessa conduta a contradição que o narrador percebe entre a palavra e a fisionomia.

O modo como Paulo se dirige à cortesã persiste no engano de vê-la no papel da “senhora”, apesar de todos os indicativos e confirmações de que ela não o é. Ele, apesar de reconhecer nela uma meretriz, não decodifica seu modo de falar. As palavras do narrador são por si bem explicativas e deixam clara a relação ambígua entre a representação que Lúcia faz de seu papel de cortesã e a sua fisionomia, que trai a sua verdadeira essência, levando o narrador a se lamentar por “haver cortejado respeitosamente a *senhora*, que apesar de tudo ainda me aparecia nesta mulher, mal a voz lhe expirava dos lábios; porque, então, o desdém que vertia de sua frase volúbil passava, e o semblante em repouso tomava uns ares de meiga distinção”[103]. Essa contradição entre a fisionomia e a palavra se deve à caracterização de Lúcia não como um tipo, mas como uma exceção, uma *idiossincrasia moral*.

O termo “idiossincrasia moral” é utilizado por Alencar ao defender o romance das críticas feitas por Joaquim Nabuco na polêmica travada nas páginas do jornal *O Globo*, no ano de 1875. O debate acerca do romance *Lucíola* recaiu, entre outros temas, especialmente na caracterização de Lúcia e de seu caráter contraditório. Da perspectiva de Nabuco, a construção dos personagens dos romances urbanos do escritor de *O*

[101] FOUCAULT, Michel. *A História da sexualidade I:* A vontade de saber. 22ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988, p.11.
[102] *Lucíola*, p.314.
[103] Idem, p.315.

Guarani seria incoerente, e ao analisar "*Lucíola*, não aceita a 'dualidade' do caráter da protagonista, dividido entre 'a virgem e a messalina'"[104].

Na crítica de Nabuco, percebemos a ironia frente a essa incoerência na representação de Lúcia. Ao debater se o vício e a virtude podem coexistir em uma mesma mente, ele questiona "como pode subsistir a identidade da consciência no meio dessas contradições"; na sua percepção, esse é um problema "que o Sr. J. de Alencar não estudou em *Lucíola*, ao apresentar-nos esse tipo, que ele quis fazer desprezível e adorável"[105]. Nabuco finaliza sua argumentação sobre esse assunto ao apontar que o perfil de Lúcia é "assim dois romances reunidos; dois tipos diversos, ambos falsos. O Sr. J. de Alencar não procurou conciliar-lhes as contradições, fundir em um perfil as linhas divergentes, achar a unidade do caráter, desprender o coração, o sentimento, a vida, a mulher"[106].

A resposta de Alencar a essas críticas é, justamente, a negação de que Lúcia seja um tipo, configurando-se, antes, como uma exceção, uma personagem excêntrica. Nas palavras do romancista: "esses *perfis* de mulher, como diz o termo, não são tipos; mas, ao contrário, exceções, ou *idiossincrasias morais*, que se tornam curiosas, justamente pela originalidade e aberração do viver comum"[107]. Do modo como a interpretamos, a cortesã não pode ser um tipo, pois ela reúne em si as características que definem dois moldes sociais diversos e contraditórios. Ela possui características que são, ao mesmo tempo, de uma "mulher bonita" e de uma "senhora", o modo como ela se porta em sociedade é contrário à sua personalidade pura, que é, na realidade, a parcela oculta de Maria da Glória. Na esteira da argumentação de Alencar, o escritor cearense comprova que essas idiossincrasias, longe de serem exceções muito raras, abundam na vida e na literatura e dizem respeito a uma incongruência naquilo que ele chama de "alma social" e "alma psicológica"[108].

Os exemplos que ele discute para comprovar as idiossincrasias são inúmeros: o poeta que, apesar de sobrevoar mundos ideais, está preso às necessidades do mundo material; o rei de boa índole que, para governar, precisa ser cruel; o criminoso Jean

---

[104] MARTINS, Eduardo Vieira. "Nabuco e Alencar". *O eixo e a roda*. V. 19, n.2, pp.15-32, UFMG: Belo Horizonte, 2010, p.25

[105] COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1978, p.135.

[106] Idem, p.138.

[107] Idem, p.150.

[108] Idem, p.152.

Valjean, personagem de *Os miseráveis*, que luta para se reabilitar, mas que sucumbe pelo desprezo. Diante desses exemplos, o escritor se indaga: "isso que é senão o antagonismo da consciência com a vida, da alma com a sociedade?"[109]. Essa contradição, portanto, entre a disposição interna e as disposições sociais, não permitiria classificar Lúcia enquanto um tipo, mas enquanto uma exceção. Ela não é nem uma "mulher bonita" e nem uma "senhora", daí a perplexidade e o enigma que o narrador possui diante de si.

Ao conhecer a meretriz e ser apresentado a ela por Sá, Paulo reconhece certo conflito entre sua "alma psicológica" e sua "alma social"[110], pois elas se chocam nas contradições inevitáveis que são superpostas: a experiência do amigo *versus* a observação; o modo de falar de Lúcia *versus* sua fisionomia. O primeiro encontro de ambos, ocorrido anteriormente à festa da Glória, mas narrado apenas depois dela, acentua a perplexidade, pois revela ao personagem que, além de sua observação na festa, já havia percebido a pureza da moça em outra ocasião.

A ocasião se dá por meio de uma lembrança tardia do personagem. Terminada a festa, Paulo vai dormir e se recorda que, a festa da Glória, não havia sido a primeira vez que havia visto Lúcia. Anteriormente, ele a havia vislumbrado na Rua das Mangueiras, em um "carro elegante"[111], ao lado de uma senhora, quando ele acabara de desembarcar na corte.

Paulo só se recorda do primeiro encontro quando está num estado entre a vigília e o sono. Valéria De Marco observa que, "ao contrapor o encontro da Glória ao da rua das Mangueiras, o narrador não só contrapõe o dia, a multidão e o espaço público à noite, à solidão e ao cantinho da intimidade, mas também as expectativas românticas à câmera do observador"[112]. Com a única ressalva de que no encontro da Glória já anoitecia, a observação é muito pertinente, pois aponta para mais essa ambiguidade que reside no espaço.

O observatório que Paulo estabelece na mureta da Glória o coloca na condição de contemplar as devotas e as belezas naturais e, ao mesmo tempo, de analisar a

---

[109] Idem, p.152.
[110] Os termos entre aspas, conforme indicamos anteriormente, foram utilizados pelo próprio Alencar para definir o contraste. Na bibliografia da polêmica, p.152.
[111] *Lucíola*, p.316.
[112] MARCO, Valéria de: *O império da cortesã*: Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p.160.

sociedade brasileira, e é nessa atitude cambiante entre a contemplação da beleza e o estudo social, é nesse ambiente oscilante entre o espírito mundano da multidão e sagrado da festa religiosa, que será estabelecida a contradição da caracterização de Lúcia enquanto mulher-bifronte: essencialmente virtuosa e socialmente rebaixada ao lugar de cortesã.

No primeiro encontro, a condição é completamente diferente, pois Paulo acabara de desembarcar no Rio de Janeiro, e o entusiasmo pela aparição da menina é alimentado por "sonhos dourados e risonhas esperanças", que engrandecem sua "imaginação de vinte anos"[113] e fazem com que ele se exalte perante a moça. O modo como se lembra desse encontro, como observou Valéria De Marco, é muito significativo, pois Paulo está em seu espaço íntimo e se recorda de um encontro público; sua memória só recompõe o ocorrido no momento ambíguo entre o sonho e a realidade.

O que ele observa em Lúcia, na rua, reforça a ideia que faz de seu semblante na Glória, pois vê no gesto de abanar o leque a "graça simples, correta e harmoniosa", contrastante com os "ares altivos decididos, que afetam certas mulheres à moda"[114]. Novamente o narrador estabelece uma oposição entre Lúcia e as mulheres da moda, pois ela não afeta seu modo de ser de acordo com o que se espera, não age por vaidade ou afetação, mas pelo signo da autenticidade e simplicidade. O olhar da moça é descrito de maneira a reforçar a impressão de autenticidade provocada pelos seus modos: "notei a serenidade de seu olhar que nos procurava com ingênua curiosidade, sem provocação e sem vaidade"[115].

Novamente, os elementos que o narrador vê em Lúcia permitem identificá-la como uma pessoa que essencialmente não pertence a determinado grupo e estilo de vida, o mundano. Não por menos, sua fisionomia, novamente, será metaforizada com uma imagem do céu:

> No momento em que passava o carro diante de nós, vendo *o perfil suave e delicado que iluminava a aurora de um sorriso raiando apenas no lábio mimoso*, e a fronte límpida que à sombra dos cabelos negros brilhava de viço e juventude, não me pude conter de admiração.[116]

[113] *Lucíola*, p.316.
[114] Idem, p.316.
[115] Idem, p.316.
[116] Idem, p.316. Grifos nossos.

Nessa cena, excetuando-se o leque, não há sequer a menção da roupa, pois o que chama a atenção do narrador é o rosto da personagem e o gesto do leque (sem notar o indício de mundanismo em sua cor escarlate). A expectativa de Paulo com relação à cidade também contribui para essa sua visão, mas, mais que ela, a expectativa romântica, alimentada pelo tempo exilado no mar, contribui para ele ter se exaltado perante Lúcia e a ter elogiado em voz alta, atentando, novamente, para a sua fisionomia e para o que ela revela sobre a sua essência: "como deve ser pura a alma que mora naquele rosto mimoso!"[117].

Os encontros entre ambos, além de revelarem as contradições inerentes à condição da moça, também apontam para um modelo de descrição de uma narrativa situada na cidade. Por se tratar de encontros fortuitos, o romance revela essa opção literária que vê, na representação do espaço, um modelo da dinâmica de cidade. A hipótese é sugerida pelas considerações desenvolvidas por Steven Johnson[118], que analisa o espaço urbano enquanto fonte de narratividade no gênero romance, tomando-o como uma espécie de fonte da dinâmica ficcional situada em seu espaço. Segundo Johnson, a problemática da cidade enquanto espaço de representação literária esbarrou especialmente na questão de quais seriam os meios de tornar ficção o caos urbano. A resposta convencional seria revesti-la com ornamentos da retórica e o comum seria descrever a cidade "com os previsíveis elementos do clima e da sujeira"[119], ou seja, o espaço urbano assumindo papel de fundo não articulado à dinâmica da narrativa.

Continuando com sua argumentação, o crítico aponta a importância das constatações de Jane Jacobs, em seu livro *Morte e vida de grandes cidades*. Segundo a autora, a organização das cidades se dá de baixo para cima, é o fluxo de pessoas que organiza a ordem da cidade, e não o contrário. Dessa forma, são os encontros casuais, propiciados pela diversidade presente nas ruas, que organiza a cidade em níveis mais amplos. O mecanismo de organização da cidade se dá a partir dessa rede de individualidades que se chocam nos espaços públicos pelas ruas. É a partir desses encontros fortuitos que se formam os "nichos" e a cidade se organiza em um nível superior[120].

---

[117] Idem, p.316.
[118] JOHNSON, Steven. "Complexidade urbana e enredo romanesco". In: MORETTI, Franco (org.) *O romance 1*: A cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
[119] Idem, p.870.
[120] JACOBS apud JOHNSON, ibidem.

No campo literário, segundo o autor, escritores como Balzac, Dickens e Flaubert observaram o fenômeno em questão e o traduziram em linguagem narrativa, pois "o que acontece, acontece por causa da rua"[121]. Ao tratar especificamente de Balzac, que nos interessa prioritariamente, Johnson observa que o que dá sentido aos acontecimentos nos seus romances não é mais a interioridade fechada do herói, mas a sociedade que o observa, comenta, põe-se a par das mudanças de sua fortuna. Para os personagens do escritor de *As ilusões perdidas*, o espaço público é local de teatralidade, eles saem para expor-se. Contudo, nos momentos realmente importantes, momentos de virada, o romance continua restrito ao interior.

O acaso em Balzac refere-se mais a jogos de azar e sorte que são urdidos pelas exigências do enredo, da forma como se constitui a trama. Os encontros casuais são exigências do enredo (como juntar dois personagens; como fazer tal personagem reencontrar-se com outro, etc) e os personagens estão interligados através do enredo. No caso de *Lucíola*, seguindo as sugestões da influência e modelo balzaquiano, podemos observar esse mesmo princípio de organização. A aparição de Lúcia em meio à diversidade da multidão deixa ver o caráter ficcional dado por Alencar ao espaço urbano. É a partir de um desses encontros casuais que se dará o motivo inicial para o romance.

Os encontros entre Lúcia e Paulo, seguindo essa linha de pensamento, reforçam a ideia dessa organização, pois a relação entre os dois é perpassada pelo engano inicial ditado pela visão de Paulo, e as relações iniciais entre os protagonistas têm por base uma série de encontros casuais, cada qual marcado por alguma particularidade. O primeiro encontro, na rua das Mangueiras, é descrito pela ótica do entusiasmo e da primeira impressão; no encontro na Glória há a impressão ambígua e a revelação de sua atividade social; o terceiro encontro será na casa de Desmarais, local em que Paulo, já decepcionado, não se anima a conversar com a moça e em que ela representa vivamente seu papel, ao recusar o perfume da "flor de laranja"[122], e o quarto encontro, em que se sente observado por Lúcia no teatro, revela o interesse da moça por ele.

Ao tratarmos desses encontros, notamos em *Lucíola* que o romance possui um enredo bem centrado em torno da cortesã e da sua psicologia. Não há um diálogo, uma cena ou uma situação em que o foco principal não recaia sobre Lúcia ou sobre algum

[121] Idem, p.873.
[122] *Lucíola*, p.319.

aspecto de sua condição psicológica. Essa situação certamente decorre de um recurso de verossimilhança interna a um gênero que se insinua enquanto epistolar, no qual o motivo das cartas é justamente o desvelamento da personalidade, mas também sugere um modelo de romance[123]. Modelo que difere, por exemplo, do romance posterior de Alencar, *Sonhos d'ouro*, cujos diálogos e cenas, muitas vezes, destoam do foco original do livro, a relação de Guida e Ricardo, e recaem em inúmeros assuntos dispersos, inclusive em alfinetadas na figura do Imperador Dom Pedro II e o exercício do poder moderador.

A comparação de *Lucíola* com *O moço loiro*, de Joaquim Manuel Macedo, também nos deixa perceber essa diferença, pois, ao começo do livro, há uma cena, que nada acrescenta ao enredo, em que o personagem Otávio vai ao teatro lírico e a multidão ao seu redor é descrita com uma forte presença, que não há em nosso romance. A multidão o incomoda, fala coisas diversas, se divide, briga e aparece em peso na apresentação da ópera. Em *Lucíola*, no episódio do teatro lírico, Paulo observa, tal qual na festa da Glória, a multidão que se apresenta aos seus olhos, mas toda ela se encontra como pano de fundo da narração, e, analogamente à Glória, o que se sobressai é a presença e a imagem de Lúcia, pois a moça não é parte do pano de fundo da narrativa, mas o motivo central de todo o enredo. Por conta disso, a dinâmica da descrição da cidade, do encontro fortuito, está diretamente relacionada à perspectiva que o narrador tem dos eventos, pois o modo como ele vê a moça e a descreve, ao longo de vários momentos do romance, é, retomando as conclusões do **capítulo 1**, o que acaba por estabelecer o vínculo entre ela e o ambiente.

A dinâmica do espaço público, portanto, prevê no encontro fortuito um motivo para a narrativa. No entanto, conforme esclarece Ian Watt[124], é a experiência privada, as conversas íntimas, que sustentam o romance psicológico que, como tal, constituiria a base dos romances ambientados nas cidades. O próximo cenário a ser analisado, portanto, é ambientado na casa de Lúcia, ambiente privado, e verificaremos a relação que se estabelece em *Lucíola* entre a intimidade e a prostituição.

---

[123] Acreditamos que *Lucíola* se insinua enquanto epistolar, pois, apesar de citar determinadas cartas trocadas entre Paulo e G.M., o romance não conta com a estruturação típica do gênero. Dessa forma, o romance se insinua e tem por motivo essas missivas, mas como meio de garantir certo efeito de realidade e, além disso, para estabelecer certo diálogo entre o narrador e o leitor, o que lhe permite explicar porque adota certos procedimentos narrativos, especialmente nas cenas de depravação.

[124] Cf. WATT, Ian. "A experiência privada". In: *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

3. Casa da cidade: primeiros encontros

Após o episódio da festa da Glória e dos encontros casuais dos protagonistas pela cidade, Paulo se recorda de Lúcia e almeja visitá-la em busca de uma aventura amorosa com aquela que, depois dos comentários de Sá, ele descobriu ser apenas "uma mulher bonita"[125]. São necessários dois encontros para que Paulo consiga da moça aquilo que procura em seu lar. Os episódios em sua casa são situados nos capítulos III e IV e demarcam, simetricamente, momentos em que sobressaem, ora a vontade de um, ora a vontade de outro, conforme veremos a seguir.

Primeiro encontro

Antes de relatar esses encontros, o narrador afirma que já conhecia mais intimamente a corte, tendo passado a frequentar as reuniões e os teatros, e tendo sido apresentado às mais diversas pessoas da cidade, conquistando "os foros de cortesão, e o direito de aborrecer-[se] à vontade"[126]. Um dia, em sua casa, ao encontrar-se sem ter o que fazer, o novo cortesão resolve visitar Lúcia, mas teme que, ao vê-la, ela não se recordasse dele, dada a distância temporal que havia decorrido desde que foram apresentados, na festa da Glória, depois da qual tiveram apenas alguns encontros esparsos, na casa Desmarais e no teatro.

A moça, em um primeiro momento, não reconhece o rapaz (na realidade, finge não o conhecer, como esclarece no segundo encontro) e ele, para avivar a sua memória, fala sobre a primeira vez em que se avistaram, na Rua das Mangueiras. Essa opção é muito significativa para o que se segue, por conta da perspectiva do narrador na ocasião em que avistou Lúcia. No encontro da festa da Glória, como já sabemos, ela foi apresentada a Paulo por Sá, que, dado o conhecimento que ele possuía do papel social da moça, a enxergava como uma "mulher bonita". No encontro da Rua das Mangueiras, anterior à revelação da Glória, o entusiasmo de Paulo e seu descuido ao expressá-lo em voz alta ("Que linda menina! [...] como deve ser pura a alma que mora naquele rosto

[125] ALENCAR, José de. "Lucíola". In: *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p.314. Todas as citações do romance serão feitas a partir dessa edição.
[126] *Lucíola*, p.318.

mimoso!”)[127] apontam para a euforia do narrador ao ver, através da fisionomia da moça, o seu caráter, a sua “alma psicológica”[128]. Quando ele evoca esse encontro na casa da cortesã, leva-a a recebê-lo de uma maneira que condiz, precisamente, com o caráter que avistou naquela ocasião, possibilitando que ela agisse de forma genuína e não no papel da cortesã.

A casa da moça, em si, não é objeto de uma descrição elaborada ou com muitos detalhes. Essa ausência, no entanto, é significativa, pois o foco do capítulo recai nos diálogos e nas atitudes da cortesã. Como estratégia de análise, vamos verificar como Lúcia se comporta em um ambiente privado, sendo, esta, a primeira vez em que os dois personagens se encontram em um local desse tipo. Dessa maneira, podemos contrastar o comportamento que a cortesã assume com relação a Paulo nos ambientes públicos, especialmente na festa da Glória, com este momento, agora, em sua casa.

Sobre a descrição em si, o narrador delineia apenas a sala, local em que conversam, que é definida como uma “bela sala decorada e mobiliada com mais elegância do que riqueza”[129]. No mais, imerso na ação, em uma ambientação dissimulada[130], sabemos da presença de um sofá, e que, para chegar ao recinto, é necessário subir uma escada; nada mais é descrito. A sala em si é qualificada de elegante, o que combina com as formas de sua dona, que parecem ao narrador, na descrição que temos dela na festa da Glória, como detentora de um “talhe esbelto” e de “suprema elegância”[131], condição realçada pela simplicidade de seu vestuário, de cor cinza, com “orlas de veludo castanho”[132]. Assim como a descrição das formas da moça indica mais elegância que riqueza, a decoração da sala, extensão da moradora, preza pela simplicidade e, novamente, não pela ostentação de fortuna. No espaço do lar da cortesã, o narrador diz que, ao conversarem por muito tempo, ele notou nela “a

---

[127] Idem, p.316.
[128] O termo é utilizado por Alencar, conforme tratamos no capítulo anterior, na polêmica com Nabuco. COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1978.
[129] *Lucíola*, p.319.
[130] Entendemos por descrição imersa na ação a noção de “ambientação dissimulada”, cuja abordagem e nomenclatura foram propostas por Osman Lins. De acordo com sua argumentação, a ambientação não se apresenta apenas em momentos de pausa na narrativa, mas, também, quando o personagem realiza alguma ação que interaja com o espaço, quando ele, de forma dissimulada, revela elementos do ambiente. LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
[131] *Lucíola*, p.313.
[132] Idem, p.313.

simplicidade e a graça natural com que se exprimia"[133], o que reforça a caracterização de Lúcia como uma mulher que não age afetadamente.

Paulo vai até sua casa em busca de prazer, e os sinais que encontra na habitação apontam todos para a confirmação das palavras e da experiência de Sá, pois se trata de uma casa elegante e sem a presença de uma figura masculina. No entanto, todos os sinais que encontra em Lúcia apontam para a pureza, castidade e ingenuidade, frustrando os projetos que o levam até lá. Essas duas visões e interesses estabelecem uma situação de tensão no capítulo. Paulo quer realizar seu desejo, no entanto, o modo como Lúcia age é dotado de tanto pudor que serve como uma barreira, o que condiz, novamente, com determinado aspecto de santidade que envolve a moça. Observe o modo como o narrador escreve sobre o pudor:

> Tal é a força mística do pudor, que o homem o mais ousado, desde que tem no coração o instinto da delicadeza, não se anima a amarrotar bruscamente esse véu sutil que resguarda a fraqueza da mulher. Se a resistência irrita-lhe o desejo, o enleio casto, a leve rubescência que veste a beleza como de um santo esplendor, influem mágico respeito.[134]

Essa força "mística", que faz a ligação entre o pudor da mulher e a esfera do divino, é um véu que a protege dos desejos dos homens. Os sinais da pudicícia na fisionomia vestem a mulher de uma beleza, "como de um santo esplendor". O arquétipo, novamente, que nos vem à mente, é o da Virgem Maria. A tensão inicial do encontro na casa da cidade é decorrente desse embate entre o desejo de Paulo e esse "mágico" mecanismo de defesa. O quadro a seguir demonstra essas tensões em choque, a partir de citações do texto:

Desejo de Paulo	Pudor de Lúcia
"Uma ocasião, sentados no sofá, como estávamos, a gola do seu roupão abriu-se com um movimento involuntário, deixando ver o contorno de um seio branco e puro, que o meu olhar ávido devorou com ardente voluptuosidade." (*Lucíola*, p.319-20)	"Acompanhando a direção desse olhar, ela enrubesceu como uma menina e fechou o roupão; mas doce e brandamente, sem nenhuma afetação pretensiosa." (p.320)

[133] Idem, p.319.
[134] Idem, p.320.

"se quisesse fingir um amor degradante, acharia força para mentir; mas tinha apenas sede de prazer" (p.320)	"receava seriamente que uma frase minha lhe doesse tanto mais, quanto ela não tinha nem o direito de indignar-se, nem o consolo que deve dar a consciência de uma virtude rígida" (p.320)
"Quando me lembrava das palavras que lhe tinha ouvido na Glória, do modo por que Sá a tratara e de outras circunstâncias, como do seu isolamento a par do luxo que ostentava, tudo me parecia claro;" (p.320)	"mas se me voltava para aquela fisionomia doce e calma, perfumada com uns longes de melancolia; se encontrava o seu olhar límpido e sereno; se via o gesto quase infantil, o sorriso meigo e a atitude singela e modesta, o meu pensamento impregnado de desejos lascivos se depurava de repente, como o ar se depura com as brisas do mar que lavam as exalações da terra." (p.320)

Pelos fragmentos acima destacados, é possível perceber como o modo de agir da moça impõe um freio à libido de Paulo. O narrador frisa que o gesto de Lúcia, especialmente ao fechar seu roupão, é sem "afetação", e que, portanto, ela não possui a intenção de provocá-lo ou de encenar uma falsa virtude. A imagem do mar que depura as "exalações da terra" também é forte nesse sentido, sugerindo que a aura de santidade que a envolve é capaz de penetrar nos pensamentos impregnados de lascívia de Paulo e limpá-los. A força do pudor que a cortesã, em seu espaço privado e em sua intimidade, possui é capaz de conter a ação e afeta até a interioridade, e essa força está impressa em sua imagem. O espaço que permite esse desabrochar da alma pura é o ambiente privado, no aconchego de sua casa e longe dos olhares de Sá e de outros. Mas, não podemos nos enganar, a casa é figurada, assim como a cortesã, de maneira ambígua. Pois é elegante, sem muitas riquezas, mas, ao mesmo tempo, deixa ver o "luxo que ostentava"[135].

As informações que o narrador-personagem recolhe na caracterização da casa indicam, de forma objetiva, que a mulher que foi visitar era uma prostituta. Por viver isolada, Lúcia identifica-se como uma cortesã de alta classe, que desempenha sua profissão para os homens ricos da sociedade. Conforme Valdeci Rezende Borges, era possível identificar uma meretriz de luxo, pois elas estariam "vivendo isoladas em casas

[135] Idem, p.320.

suntuosas, usando sedas, plumas, joias de valor, frequentando teatros e lugares públicos em vistosos carros"[136]. O narrador mesmo nota esse sinal e recorda-se da apresentação de Sá na Glória, sua indicação de que ela seria uma "mulher bonita" e, ao mesmo tempo, o modo de falar da moça na ocasião da festa, que a associa ao universo da prostituição no século XIX.

O contraste é nítido entre as maneiras de se portar e de falar da moça no espaço público e na sua casa. Em ambos os locais, no entanto, sua fisionomia exala pureza. Conforme apontamos anteriormente, através do exercício da fisiologia seria possível desvendar, a partir dos traços exteriores, o *tipo* e o *caráter* de determinada pessoa. Relembremos também que a fisiognomia, entendida aqui do modo como aponta Lavater, seria não apenas a análise do rosto, mas também dos gestos e sinais exteriores como um todo. No caso de Lúcia, todos esses sinais não condizem com a profissão de cortesã, devido à "idiossincrasia moral"[137] da personagem, pois a fisionomia é "doce e calma", o "olhar límpido e sereno", o "gesto quase infantil", o "sorriso meigo" e a "atitude singela".

A conversa íntima e os gestos de Lúcia, nesse momento, são descritos contrariamente aos sinais encontrados no espaço público em que o personagem a viu: a festa da Glória. Na Glória, as palavras de Sá, a falta de companhia masculina e o modo de falar de Lúcia indicam qual é a sua profissão. Em sua casa, sinais como o isolamento e o luxo também indicam sua condição, contudo, o pudor deixa ver o uso de um vocabulário oposto ao utilizado na festa. Lá, sua fala é codificada e, conforme apontamos através das citações de Gilda de Mello e Souza e Foucault, esse modo de se portar pelas palavras revela o grupo social a que pertence e qual é o lugar da cortesã na ordem familiar. No entanto, o pudor com que se apresenta a Paulo, nos gestos e na conversa que trocam, deixa-nos ver uma atitude contrária à que adotou com as palavras na Glória e possui essa força que o narrador não consegue romper.

A casa de Lúcia, no decorrer do capítulo, afigura-se como um ambiente ambíguo. Espaço que permite à sua moradora revelar-se enquanto Maria da Glória e, ao mesmo tempo, sugere seu *status* e condição na vida pública. Local que abriga tanto a dona de casa, que recebe o visitante e estabelece uma conversa íntima; como revela, por

[136] BORGES, Valdeci Rezende. "Corpo e sensibilidade em *Lucíola*, de José de Alencar". *OPSIS*, vol 7, nº 8, jan-jun, 2007. UFG, Goiás, p.88.
[137] Lembremos que o termo é utilizado por Alencar em sua polêmica com Joaquim Nabuco, ao tratar da obra *Lucíola*.

seus sinais, sobretudo pelo luxo e pelo isolamento, a cortesã. Com as portas abertas ao público é, ao mesmo tempo, o bordel e a casa, local de negócios e de intimidade. Mas, se os demais frequentadores eram recebidos por uma cortesã, o narrador é recepcionado por uma casta senhora.

Em sua casa, nesse momento, há uma longa conversa, o que contraria as expectativas de Paulo, mas se compatibiliza ao ambiente privado da casa e às prováveis intenções de Lúcia. O grande foco, nesse momento, não por menos, é centrado nos diálogos, que abrem o caminho para certa ligação afetiva e possibilitam o estabelecimento de um contato pessoal entre os dois. A conversa, apenas um fragmento dela, de acordo com o narrador, principia em assuntos gerais e logo recai sobre temas como o passado e, principalmente, a família. É a partir desse diálogo que ficamos sabendo da viagem de Lúcia à Europa e que, na volta, passou por Pernambuco, terra natal do narrador. O que é de nosso maior interesse, no entanto, diz respeito a uma imagem que, longe de mero acaso, se projeta, inclusive, ao final do romance.

Em sua fala, a cortesã revela, através da imagem mencionada, um modelo de vida que almeja, ao relatar que, em sua passagem pelo Recife, invejou uma casinha modesta, um retiro no campo onde duas moças viviam isoladas do mundo, colhendo flores e frutas. Ao final do romance, ela adotará, com sua irmã Ana, um estilo de vida muito parecido com o descrito:

> - Era uma casinha muito alva que aparecia no fundo de uma rua de arvoredo sombrio; mas tudo tão gracioso, tão bem arranjado que parecia uma pintura. Duas senhoras, uma já de idade, que me pareceu a mãe, e outra ainda mocinha e muito bonita, passeavam pela quinta colhendo flores e frutas. Mandei parar o carro, e fiquei olhando com inveja para a casa e as duas senhoras, pensando na vida tranquila e sossegada que se devia viver naquele retiro.[138]

Ao tratar de convenções literárias, o modelo descrito nos recorda o romance *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre, que conta a história de duas famílias que vivem isoladas em duas casinhas campestres e, nesse lugar afastado da civilização, são felizes, gozando da suposta tranquilidade que proporciona morar em contato com a natureza. A importância desse romance para a obra em análise é fácil de ser constatada, pois se trata de um dos livros que Lúcia escolhe para ler na casa de Paulo, no capítulo XVII. A escolha desse romance e a decisão final de ida ao campo estão representadas

[138] *Lucíola*, p.321-2.

nesse gosto que ela relata. Nesse momento, aprofunda-se a cisão entre as duas faces da cortesã, pois a imagem que ela almeja não condiz com sua vida atribulada na corte, mas sim com uma vida "tranquila e sossegada", e essa tranquilidade condiz com a "serenidade" que podemos observar através de sua fisionomia, o seu caráter oculto.

A conversa naturalmente se volta ao assunto da família e o recorte efetuado pelo narrador se encerra precisamente quando figura a moça como solitária, sem pai e sem mãe. Esse alijamento forçado dos laços familiares, a sua solidão e isolamento, figuram Lúcia na chave do personagem típico do romance moderno, no caso heroína, o do individualista, que, ao iniciar a sua aventura, rompe com os laços familiares e/ou comunitários[139]. No entanto, longe de ser uma condição almejada por ela, essa ausência de vínculos a leva a invejar aqueles que os possuem, assim como o amor desinteressado e que não envolva dinheiro para ser concretizado, de acordo com a personagem: "Perdi [a minha mãe] muito cedo e fiquei só no mundo; por isso invejo a felicidade daqueles que têm uma família. Há de ser tão bom a gente sentir-se amada sem interesse!"[140].

A perda de sua família, que será relatada em detalhes na transição da cidade ao campo (capítulo XIX), já evidencia a "queda" da moça que, da condição familiar e patriarcal, é incorporada, por meio de um estupro, ao universo comercial e competitivo de uma cidade que almeja modernizar-se, onde cada indivíduo é responsável por assegurar sua subsistência e fazer o seu próprio destino. Adiantando-nos na sequência da história, ao final, quando Lúcia relata ao narrador o modo como perdeu sua família e, consequentemente, entrou para o mundo da prostituição, ela relata o processo de como, tendo que cuidar de seus parentes enfermos, conseguiu dinheiro através da venda de sua virgindade ao banqueiro Couto. O dinheiro foi suficiente para reestabelecer a saúde do pai, que, quando descobriu a origem das moedas de ouro, expulsou a filha de casa. Logo a seguir, quase todos os seus familiares morrem, restando apenas Ana, sua irmã caçula.

Essa história nos mostra, além da abnegação, motivo que é parte do processo de expiação da heroína aos olhos de Paulo, a transgressão da ordem familiar, afinal ela toma a decisão solitária de sacrificar-se e, nessa decisão, contraria o que seria aceito

---

[139] O gênero do romance moderno, em suas origens, em geral, é associado a essa tendência de personagens que se afastam da casa dos pais para viverem suas próprias histórias. Marthe Robert, que faz uma leitura da literatura aliada à psicanálise, ao falar do caso de *Dom Quixote* e *Robinson Crusoé* como formadores do romance moderno, vê, no herói de Defoe, até mesmo um parricídio inconsciente. ROBERT, Marthe. "O outro lado". In: *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

[140] *Lucíola*, p.322.

tanto pelo pai como pelas normas morais vigentes, entrando, assim, no universo que existe à margem da família e, dentre os sintomas que evidenciam essa condição, está a sua solitária existência na casa luxuosa em que se encontra. Na leitura que Regina Lúcia Pontieri[141] faz da singularidade de Aurélia, em *Senhora*, observação análoga é estabelecida, mas ressaltando o perigo, para a ordem patriarcal, da mulher que toma consciência de si e de sua individualidade e se emancipa. O caráter didático-moralizante do romance residiria em apontar, para o público feminino, os perigos da emancipação da mulher em relação ao poder do patriarcado. Se retomarmos as críticas de Nabuco a Alencar, na polêmica que travaram ao final da vida do romancista, a questão é posta de maneira a contestar o exemplo didático, no romance analisado nesta dissertação, da mulher que, em posse de sua liberdade sexual e do exercício de sua autonomia frente ao poder constituído pela família, Estado e religião, seria um problema social:

> Se a sociedade esquecesse a origem de uma dessas mulheres, anistiaria todas as outras, que viriam continuar no casamento a sua profissão, além de que muitas raparigas haviam de querer, antes de pertencer a um homem só, ter a *experiência da vida livre*. Essa é a moral social; é o instinto de conservação, tão poderoso nos grandes organismos, a família, o Estado, a religião, a raça, como no indivíduo.[142]

Maria da Glória, no entanto, não desfruta essa liberdade e autonomia, pois almeja reestabelecer o vínculo que foi perdido no passado e, ao mesmo tempo, recompor a sua família, voltar ao lar materno, presente na imagem do retiro ao qual Lúcia alude em sua conversa com o narrador, ou tornar-se mãe e afastar-se da vida na cidade. Essas concepções estão em peso na singular imagem descrita na conversa, que, como dissemos, adiantam na história esses temas. A solidão (e a ausência de um marido, ou da figura de um irmão, ou de um pai em sua casa) é, justamente, a maior dissonância entre o caráter da moça e o espaço que a abriga, mas, na contrapartida, representa com precisão o seu papel na sociedade.

A fala da cortesã sobre o amor de uma família revela o que o personagem Paulo, que vive o momento, não compreende. Não compreende porque não sabe da história da cortesã e ainda não conhece os motivos que causaram o contraste entre sua

---

[141] PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
[142] NABUCO *apud* COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1978, p.137. Grifo nosso.

“alma psicológica” e “social”[143]. O amor que ela almeja não coincide com as suas condições profissional e social. Essa dicotomia entre ser interior e aparência também é entendida como a diferença entre corpo e alma e é, nesses termos, que o escritor trabalha a excentricidade da moça. Na leitura de Dante Moreira Leite[144], a cisão entre corpo e alma também se manifesta por meio da não conciliação entre o amor puro e a sensualidade física, impedindo a unificação desses dois sentimentos. Sendo assim, as mulheres estariam divididas em duas grandes categorias: amantes e esposas.

A partir desse apontamento, o que se aprofunda na análise é a percepção do rompimento que a narrativa causa com relação ao pensamento tipificado da época, pensamento que estabelece certa incomunicabilidade entre vício e virtude, pois isso acarretaria a impossibilidade de um personagem literário dotado de um caráter puro e impuro, ao mesmo tempo, o que nos ajuda a compreender melhor as críticas de Nabuco e a perplexidade de parte da crítica frente ao romance. Para Dante M. Leite, essa incomunicabilidade é, justamente, o aspecto de *Lucíola* que garante a sua modernidade e rompimento com um modelo estritamente convencional[145]. A conversa toda que Paulo e Lúcia têm, na casa da moça, é baseada nessa desigualdade entre a imagem que ele possui dela e a alma pura de Maria da Glória. Enquanto ela conversa com ele de modo a tentar estabelecer algum vínculo afetivo, no qual, naturalmente, evita-se tocar no assunto da prostituição, revelando a parcela oculta de sua alma, ele possui o interesse sexual que não consegue expressar pela barreira do pudor que não compreende, pois não haveria, em sua perspectiva de mundo, um motivo para esse impedimento.

Paulo vai embora da casa de Lúcia, perplexo diante da intimidade e da conversa que não esperava e, em certa medida, não desejava. A fim de romper com essa força do pudor e da vontade de Lúcia, à qual o narrador se submete, é necessária a intervenção de Sá. Em um jantar no hotel Europa, Paulo pergunta novamente se a moça é uma meretriz e o amigo, novamente, confirma sua condição de cortesã. Relatando disfarçadamente seu encontro com ela, o narrador comenta: “Não é sem razão que te

---

[143] O termo, como já apontado anteriormente, no capítulo da festa da Glória, foi utilizado por José de Alencar para explicar a incongruência do tipo de Lúcia no referido debate com Joaquim Nabuco. Opus cit, p.152.

[144] LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 5ªed. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

[145] Nas palavras do crítico: “Se descermos um pouco em nossa análise, veremos que José de Alencar teve uma intuição surpreendente da formação da personalidade e, apesar das aparências de convencionalismo, nos deu um romance estranhamente moderno, o que não falta certa perplexidade diante de situações humanas fundamentais. Essas são algumas das razões para a desorientação da crítica, que parece ter procurado, inutilmente, uma fórmula para classificar Lúcia” (Opus cit, p.230)

pergunto isto; encontrei-a a dias, e a sua conversa, os seus modos, pareceram-me tão sérios!"[146].

Sobre a conversa e os modos já tivemos oportunidade de abordar, mas o qualificativo de "sérios" abre novos horizontes para a análise. De acordo com Franco Moretti, a seriedade, no século XIX, é o modo pelo qual a literatura passa a representar os valores da classe média burguesa e seu estilo de vida. Esse caráter sério seria, na leitura do crítico, uma distinção de estilo que a burguesia teria encontrado para si, diferenciando-se tanto do caráter trágico da aristocracia, quanto do "imaginário ruidoso e carnavalesco do trabalho braçal"[147]. Uma característica desse novo *ethos* introduzido pela classe burguesa na literatura seria, entre outros, o tratamento ficcional despendido aos acontecimentos típicos do cotidiano. Na leitura de Moretti, no século XIX, o cotidiano teria sido trazido à tona pelas maiores narrativas como modo de compor cenários da vida e rotina burguesas.

A partir do texto "Introdução à análise estrutural da narrativa", de Barthes, o crítico italiano explora os conceitos de funções de "preenchimento" (também chamadas de catálises) e de "bifurcações" (também chamadas de cardinais)[148] para argumentar que, em grande parte dos romances do século, há um aumento considerável dos preenchimentos em detrimento das bifurcações nas narrativas do gênero, nas quais os fatos extraordinários ficam relegados a um segundo plano. Esse aumento, na leitura que o crítico faz de Defoe e Jane Austen, seria uma evidência textual do interesse crescente do público leitor e dos autores por eventos construídos com base em cenas do cotidiano dos personagens.

Em *Lucíola*, o primeiro encontro na casa da cortesã é um preenchimento, no sentido de que nada realmente acontece ali, apenas uma cena bem prosaica, uma simples conversa entre a moradora e seu visitante. A função cardinal do capítulo seria dividida da seguinte maneira: Paulo visita Lúcia e vai embora de sua casa. Durante sua

---

[146] *Lucíola*, p.323.

[147] MORETTI, Franco. "O século sério". In: *O Romance:* a cultura do romance. Vol I. São Paulo: Cosac e Naify, 2006, p.828.

[148] Nas palavras do autor de "O século sério": "A bifurcação é um 'possível' desdobramento da trama; o preenchimento não, é aquilo que acontece *entre* uma mudança e outra" (op. cit, p.826). Em outras palavras, quando há uma ação que ocasiona algum tipo de mudança de estado, pode-se chamar essa ação de bifurcação; o preenchimento é tudo aquilo que se encontra entre as bifurcações. Tendo em vista essa definição, o autor argumenta que, antes do romance moderno, os preenchimentos eram um empecilho à narração, pois o visado era a ação. Nos romances modernos há uma valorização do preenchimento pelos escritores, pois esse enraíza a ação no cotidiano.

estadia na casa da moça, o que há, com relação à ação, é uma ausência, pois o próximo evento lógico seria o sexo. Essa ausência de ação é que configura a tensão presente no capítulo, mas é muito mais significativa no sentido de caracterização da personagem. Ao tratar do texto do crítico francês, Moretti faz um recorte bem preciso do conceito de *função*, mas não trata da noção de *índice* e, no entanto, é precisamente essa noção que nos permite compreender certa nuance do romance.

Em "Introdução à análise estrutural da narrativa"[149], Barthes faz uma distinção entre textos de estrutura predominantemente funcional ou indicial. O índice diz respeito à funcionalidade do ser, enquanto as funções, à do fazer. Os momentos em que predomina a funcionalidade do índice são os responsáveis pela criação de atividades de decifração, como por exemplo, a caracterização de um personagem e a criação de determinada atmosfera para um ambiente. Essa característica seria responsável, dessa forma, por tentar enraizar mais a história no real. O exemplo de gênero mais indicial, dado por Barthes, seria o gênero do romance psicológico, no qual as operações da criação de atmosfera e o acompanhamento dos pensamentos do personagem, por exemplo, seriam responsáveis pela criação de um maior efeito de real.

O efeito de realidade e o desvendamento da psicologia da protagonista são partes fundamentais do romance *Lucíola.* Como sabemos, o romance é composto por uma série de cartas em tom confessional a uma senhora, de alcunha G.M. O crítico inglês Ian Watt, em seu famoso estudo *A ascensão do romance*[150], vê no romance epistolar um modelo de texto típico de um universo urbano,[151] pois a proximidade física e o distanciamento emocional entre os habitantes seriam propícios ao surgimento de um gênero em que despontaria o interesse pelas tramas situadas no interior de outras casas. Segundo Watt, o romance epistolar (no caso, o de confidência) nos permite adentrar os espaços privados e conhecer, como espécie de cúmplices, o que acontece na intimidade das casas ao nosso redor, mas, mais ainda, nos possibilita conhecer e desvendar a psicologia das pessoas envolvidas. Nas palavras do crítico, no romance houve uma "transição da orientação objetiva, social e pública do mundo clássico para a orientação

[149]BARTHES, Roland. "Introdução à análise estrutural da narrativa". In: BARTHES, R., et all. *Análise estrutural da narrativa*. 4ªed. Editora Vozes Limitada: 1976

[150] WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

[151] O capítulo em questão analisa o gênero epistolar e o romance Pamela de Richardson. O capítulo que o aborda: "A experiência privada e o romance".

subjetiva, individualista e privada da vida e da literatura"[152]. Essa mudança de interesse e o processo de ficcionalização do ambiente privado são propícios ao surgimento desse modelo de romance.

No perfil de *Lucíola*, trata-se da confissão de um homem experiente sobre sua vida pregressa com uma cortesã. O relato de suas aventuras e desventuras a G.M. é um recurso de gênero que permite, de forma verossímil, explorar, por meio das construções indiciais que realiza, a psicologia em conflito de Lúcia, e compor um quadro enigmático de mulher que se estrutura a partir das impressões de um narrador em primeira pessoa. A partir dos contrastes entre as esferas pública e privada, e dos diálogos íntimos e públicos da cortesã e seu amante, é possível ampliar a complexidade na caracterização da cortesã e o modo como ela se afigura ao narrador-personagem. Dessa forma, a opção por um romance de confidência através de cartas, e os conflitos entre os espaços íntimos e coletivos servem para garantir certa verossimilhança, no que diz respeito às exigências do gênero e seu efeito de realidade.

No capítulo que estamos analisando, os modos sérios, a conversa e toda a postura da meretriz contribuem para compor a caracterização da moça e acrescentar elementos para o desvendamento de sua psicologia ambígua. A seriedade da protagonista e seus modos de se portar também dizem respeito a esse índice. Ao receber Paulo, Lúcia estabelece um vínculo que não o da vida que leva, ou seja, de exceção e à margem da ordem familiar, mas o recebe como uma visita social e se porta como uma dona de casa, situando-se, assim, no campo pertencente ao domínio da vida grave burguesa que, como fica claro no decorrer do romance, é o que almeja. A recusa sexual implícita em sua conversa e pequenos gestos impõe essa seriedade.

Ora, a seriedade, como os amigos de infância demonstram na conversa no Hotel da Europa, não condiz com o que se esperaria de uma profissional do sexo. Sá, ao ouvir sobre os modos sérios da meretriz, é mais enfático ao apontar para a maneira como se deve tratar uma "mulher bonita", mantendo-a "presa" a seu estado material mais baixo:

> - Naturalmente a trataste por senhora como da primeira vez; e lhe fizeste duas ou três barretadas. Essas borboletas são como as outras, Paulo; quando lhe dão asas voam, e é bem difícil então apanhá-las. O verdadeiro, acredita-me, é deixá-las arrastarem-se pelo chão no estado de larvas. A Lúcia

[152] Idem, p.154.

> é a mais alegre companheira que pode haver para uma noite, ou mesmo alguns dias de extravagância.[153]

A construção desse capítulo, com sua força centrada no diálogo e no estabelecimento dessa tensão entre o desejo e o pudor, será contrastada com o segundo encontro. Se, aqui, prevaleceu a contenção pelo pudor, a intimidade, o evento cotidiano e a seriedade, o segundo momento será centrado na expansão pelo desejo.

Tendo por base a confirmação feita por Sá e um sentimento de parecer "ridículo" aos seus próprios olhos[154], o rapaz volta à casa da cortesã com outra disposição e outra atitude.

Segundo encontro

O segundo encontro se dá logo no dia seguinte ao primeiro. No entanto, agora, a visão do personagem está afetada pelas palavras incisivas de Sá. A estruturação do capítulo se dá em dois momentos: o primeiro, ambientado na sala de estar, tem uma estrutura dramática; o segundo, transcorrido na alcova, uma estrutura descritiva, em que ocorre uma alteração notável no estilo da escrita.

Ao chegar à casa de Lúcia, Paulo a encontra ao piano, um indício do ambiente em que se transcorre a ação, revelando algumas particularidades sobre a habitação e as condições financeiras de sua moradora. Na sequência, há um diálogo sobre o instrumento e logo o assunto recai sobre a roupa que a moça veste. O piano é um produto importado e, dentre as mercadorias que vieram efetivar o processo de europeização dos costumes do país, possui papel de destaque na mudança do gosto musical da burguesia brasileira. Na casa da cortesã, surge como meio de entretenimento, mas, sobretudo, como símbolo de *status*, pois, na época, era um instrumento musical de certo apreço da elite, dado o fato de ser um produto importado e extremamente caro[155].

---

[153] *Lucíola*, p.323.
[154] Idem, p.323.
[155] Os viajantes Spix e Martius, por volta de 1817, já relatam, em sua passagem pelo Rio de Janeiro, que a preferência dos brasileiros, no que diz respeito a instrumentos musicais, se dava pelo violão e que apenas algumas casas abastadas possuíam o piano. "O violão, tanto como no sul da Europa, é o instrumento favorito; o piano é um dos móveis mais raros e só se encontra nas casas abastadas". MARTIUS, Carl Friedrich von; SPIX, Johann Baptist von. *Viagem pelo Brasil*: 1817-1820. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1981. Alencastro, seguindo a trilha dos documentos de importação, relata o aumento considerável da venda de pianos em meados do século

Revela ostentação da cortesã, pois, além de tudo, ela não sabe tocá-lo: "Não sei tocar, não! Estava brincando; não tinha que fazer"[156].

Se o piano revela alguma coisa de artificioso, de ostentação e *status*, o diálogo em torno da roupa, no entanto, é mais significativo para compor a psicologia da moça e para explicitar os modos como ela é vista pelo narrador no decorrer da trama. Segundo Gilda de Mello e Souza[157], as roupas, nos romances de Alencar, representam estados psicológicos das personagens. Nesse diálogo, no entanto, a vestimenta representa uma tentativa da cortesã de interferir no olhar de Paulo, pois o vestido que usa na ocasião é o mesmo de quando ele a viu pela primeira vez, na Rua das Mangueiras. Num primeiro momento, entretanto, o rapaz não se recorda do vestido. Quando, instado por ela, ele finalmente se lembra do dia em que a conheceu, afirma: "Estou vendo-a como a vi da primeira vez!"[158]. Contudo, ela rebate que ele jamais a verá novamente como daquela vez, pois "falta o que o senhor pensava e não tornará a pensar"[159].

O que falta ao olhar de Paulo é justamente a percepção da pureza da alma da moça, pois essa visão ingênua e exaltada já foi perdida pela interferência de Sá, que verbaliza a percepção compartilhada pela opinião pública. Nesse segundo encontro, ela admite que fingiu não o reconhecer no dia anterior, quando o recebeu pela primeira vez em sua casa, pois "queria ver uma coisa"[160]; na sequência, revela que "queria ver se ainda se lembrava do nosso primeiro encontro", e inicia uma conversa em que faz com que o rapaz se recorde do vestido que ela usava na ocasião em que se avistaram, na rua das Mangueiras. Tudo nos leva a crer que, nas intenções da personagem, estava sondar quem exatamente o narrador estaria buscando em sua casa: Maria da Glória ou Lúcia. Por ter aludido ao encontro nas Mangueiras ao se apresentar, ele estaria vinculando-se àquela primeira impressão, mas, mesmo assim, já com a visão afetada pelo peso social da profissão exercida por ela.

---

como modo de atentar para a sua crescente valorização como produto, espécie de mercadoria-fetiche da classe de posses, que queria incorporar os costumes europeus dentro de suas casas. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida privada e Ordem Privada no Império". In: *História da Vida Privada no Brasil 2*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

[156] *Lucíola*, p.324.

[157] SOUZA, Gilda de Mello e. Macedo, Alencar, Machado e as roupas. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas cidade; Editora 34, 2005.

[158] *Lucíola*, p.325.

[159] Idem, p.325.

[160] Idem, p.324.

A observação da cortesã é confirmada pelas atitudes do personagem, pois enquanto ela quer que ele se lembre da pureza que viu, ele, em contrapartida, investe contra ela, tentando romper a barreira do pudor e forçar algum tipo de contato corporal; inclusive quando ela revela suas intenções: "Queria ver se ainda se lembrava do nosso primeiro encontro, respondeu ela furtando o corpo ao meu abraço"[161]. Conforme a cena prossegue, aumentam as investidas do narrador que, por fim, puxa-a para si:

> Passei-lhe o braço pela cintura e apertei-a ao peito; eu estava sentado, ela em pé; meus lábios encontraram naturalmente o seu colo e se embeberam sequiosos na covinha que formavam nascendo os dois seios modestamente ocultos pela cambraia. Com meu primeiro movimento, Lúcia cobriu-se de ardente rubor; e deixou-se ir sem a menor resistência, com um modo de tímida resignação.[162]

Apesar da submissão, a moça não consegue conter duas lágrimas que deixam o narrador perplexo:

> Quando porém os meus lábios se colaram na tez de cetim e meu peito estreitou as formas encantadoras que debuxavam a seda, pareceu-me que o sangue lhe refluía ao coração. As palpitações eram bruscas e precípites. Estava lívida e mais branca do que o alvo colarinho do seu roupão. Duas lágrimas em fio, duas lágrimas longas e sentidas, como dizem que chora a corça expirando, pareciam cristalizadas sobre a face, de tão lentas que rolavam.[163]

As lágrimas de Lúcia são, por assim dizer, um "balde de água fria" nas intenções e nas investidas de Paulo. As lágrimas são a cristalização dos sentimentos, estão entre o anímico e o sensorial; nas palavras do narrador, a lágrima é produzida pelo "coração, quando fortemente confrangido por violenta emoção, que espreme esse soro do sangue que gela e coalha"[164]. O que o narrador lê, nessa atitude, não é a decepção, mas o desagrado que, supostamente, ela teria por sua pessoa. Em uma atitude que nos lembra cenas de teatro e novela, Paulo afirma: "fui debruçar-me na janela"[165]. Quando ela tenta confortá-lo, recebe o desabafo e o ultimato: "se te desagrado por qualquer motivo, dize francamente, que eu tomo o meu chapéu e não te aborrecerei mais"[166]. Quando o personagem parece se cansar do suposto jogo da cortesã, ele se refere a toda

[161] Idem, p.324.
[162] Idem, p.326.
[163] Idem, p.326.
[164] Idem, p.326.
[165] Idem, p.326.
[166] Idem, p.326.

aquela experiência como uma "comédia de amor"[167]. A leitura mais imediata que podemos realizar das palavras de Paulo é que a cortesã estaria representando um papel, mas, também, oculta-se em sua fala a própria estruturação do primeiro movimento do capítulo, com sua força residindo na atuação dos atores Paulo e Lúcia.

A construção dessa cena é feita através do diálogo dos dois amantes e da descrição de suas atitudes. Por basear-se no confronto entre os protagonistas, o autor traz para a narrativa a técnica desenvolvida por sua experiência de dramaturgo, utilizando as falas e os gestos das personagens para delinear sua psicologia e o conflito entre elas; esse é um exemplo de uso da função estrutural de *índice* que abordamos anteriormente, ao tratarmos do texto de Barthes. Se na festa da Glória prevaleceu certa experiência do autor no gênero da crônica, na construção dessa cena, o que prevalece é a experiência de Alencar no teatro. Segundo observa Antonio Candido, José de Alencar, "de 1857 (...) a 1860, ocupa-se com o teatro, voltando ao romance apenas em 1862, com *Lucíola*, onde se nota a marca da experiência teatral na firmeza do diálogo, o senso das situações reais e o gosto pelo conflito psicológico"[168].

A cena, em si, concentra as qualidades apontadas por Candido e, ao mesmo tempo, reforça as palavras de Alencar, ao se referir ao estilo do "dramaturgo", na carta sob o pseudônimo de Elisa do Vale, e sua influência sobre o gênero do romance no desvendamento da psicologia das personagens. Na carta, argumenta que há dois modelos aos quais o romancista pode recorrer ao escrever sobre a alma: o de Balzac, com elementos analíticos, e o de Shakespeare, com construção dramática, voltado aos diálogos e ações. Nas palavras do escritor:

> Há duas maneiras de estudar a alma: uma dramática, à semelhança de Shakespeare; outra filosófica, usada por Balzac. O romancista dispõe de ambas; mas deve, sempre que possa, dar preferência à primeira, e fazer que seus personagens se desenhem a si mesmos no correr da ação.[169]

---

[167] Idem, p.326.

[168] CANDIDO, Antonio. "Os três Alencares". In: *Formação da literatura brasileira*. 10ªed. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2006, p.536.

[169] A nota encontra-se no livro: ALENCAR, José de. "Senhora". *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, pp. 1212. Outro aspecto interessante na referida carta diz respeito à percepção de Alencar com relação ao gênero romance enquanto um texto que incorpora três tipos de abordagens; nas palavras do autor: "A grande superioridade dessa forma literária penso eu que provém de sua natureza complexa; ela abrange e resume em si o drama, a narrativa e a descrição. Da justa combinação dos três elementos nasce o grande atrativo do romance" idem, p.1212.

Em *Lucíola*, na cena em questão, o gênero comédia é não apenas referido pelo personagem narrador (que afirma estar desempenhando o papel de uma comédia que, se por um lado pode divertir jovens de dezoito e senhores de cinquenta anos, por outro, o desagrada), como se faz sentir pela vivacidade dos diálogos e, sobretudo, pelo seu caráter de representação de eventos cotidianos[170]. Além do diálogo, as atitudes de ambos são bem expressivas para demonstrar seus sentimentos, não sendo necessária a interferência do narrador para explicá-los, o que, mais uma vez, indica uma cena mais centrada na atuação dos caracteres do que no estilo analítico. Prova disso, é a volúpia com que Paulo abraça a moça, o modo como sente o contorno dos seios e a forma como ele a repele quando percebe duas lágrimas que rolam por seu rosto. Do mesmo modo, os diálogos, tanto na visita anterior quanto nessa, já revelam, sem que seja preciso explicações, muito sobre Lúcia, pois já indicam seus anseios, seus sentimentos sobre a família e o desejo de ser amada.

A comédia, para Alencar, é um gênero que apresenta a moralidade através da representação de cenas "realistas", ao modo do teatro francês, com cenas do cotidiano dos personagens da peça. Ao tratar sobre o tema, Eduardo Vieira Martins[171] aponta para a concepção da época sobre o gênero como a representação de "costumes sociais por meio de personagens que agem naturalmente, como se tivessem sido flagradas em meio a seus afazeres domésticos cotidianos"[172]. De acordo com o estudo de João Roberto Faria sobre o teatro de Alencar, o foco sobre o cotidiano se deveu à tentativa de trazer a escola dita "realista" ao teatro nacional e se opor, assim, ao teatro romântico, cuja marca era o exagero dramático. Nas palavras de Faria, "o caminho era, evidentemente, a substituição da estética exageradamente teatral do Romantismo por um modo mais sensato e equilibrado de propor a ação dramática, obtendo-se assim o máximo de fidelidade à realidade cotidiana"[173]. No campo do teatro, o que se acresce, seria um

[170] No teatro do século XIX, a comédia se associava à representação dos costumes, e não ao riso. No prefácio de *Leonor de Mendonça*, ao falar da comédia, Gonçalves Dias afirma que, "não é da sua essência fazer rir. Descreva ela fielmente os costumes, e a arte ficará satisfeita". DIAS, Gonçalves. "Leonor de Mendonça". In: *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1998, p. 907.
[171] MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea*: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.
[172] Idem, p.208.
[173] FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p.21

maior efeito de realidade da cena, causando a impressão de que são "criaturas reais, habitando uma das casas do Rio de Janeiro"[174].

O que a fala de Paulo evidencia, tomada por certa exaltação pejorativa (segundo o narrador ambos desempenham uma cena "soberanamente ridícula"), é que aquela representação, aquela cena prosaica, estranhamente cotidiana e imersa em um tom doméstico e íntimo, não condizia com o papel social de cada um deles e não correspondia ao que viera buscar na casa da moça. O jeito que encontra para finalizar o tom afetivo e sentimental é reclamar que cada um assuma, de forma direta e sem disfarces, os respectivos papéis que ocupam na sociedade: o de cortesã e o de cliente. Dessa forma, encerra o tom de intimidade e veta à moça as possibilidades de um amor sem interesse e sem sensualidade.

Ao se referir à conversa de ambos como uma "comédia" e qualificá-la de "soberanamente ridícula", a cena muda de tom e, assim como o tom, todos os outros elementos se transformam, a cortesã, o cenário e o estilo da escrita. A última fala da moça encerra dramaticamente a encenação: "Decerto!"[175]. Nesse momento, Lúcia dá uma risada "estridente", que rompe com a seriedade anterior, e seu olhar, de modo um tanto tenebroso, se altera, e, nas "sombras" das recordações de Paulo, torna-se "vivo e cintilante" e "luziu como as chispas do brilhante ferido pelas réstias da luz"[176]. Ela o encara com este novo olhar que emana "o mais agro desprezo que pode estilar um coração de mulher"[177]. Nesse momento, o drama cede à descrição; a cortesã, ao dirigir-se a uma porta lateral, assumindo seu papel social, a contragosto, faz correr uma cortina de seda revelando a alcova, decorada segundo o mesmo princípio manifestado nos outros aposentos da casa: elegante, mas primorosamente ornada.

No romance *Senhora*, na leitura de Regina Lúcia Pontieri, a alcova representa o núcleo da história, no sentido de que é o local em torno do qual gravita a narrativa[178];

---

[174] ALENCAR, José de *apud* FARIA, João Roberto. Opus cit, p.21.
[175] *Lucíola*, p.327.
[176] Idem, p.327.
[177] Idem, p.327.
[178] Pontieri, ao tratar do movimento do romance, o compara ao movimento elíptico dos planetas. Nesse símile, a ala íntima ocupa o último espaço a ser desvelado para o olhar do leitor que, dessa forma, fica sabendo a verdade sobre o casamento de Aurélia e Seixas: "a casa é o reduto do terceiro espaço, que constitui o ponto de fuga do movimento. A ala íntima funciona para a plateia como bastidores indevassáveis; mas poderá também aparecer como palco aos olhos móveis do leitor, que a adentra graças à mobilidade do foco narrativo. Entretanto, nesse labirinto feito de gabinetes, escritórios e toucadores, todos os caminhos levam à morada do monstro: a câmara nupcial. Durante o primeiro bloco narrativo, que finda no primeiro encontro do casal no quarto conjugal, o movimento elíptico vai

em nosso romance, esse ambiente conota, nesses dois primeiros encontros, o mesmo princípio. No espaço da casa de Aurélia e Seixas, o local espera que o casamento seja consumado e, ao mesmo tempo, revela a hipocrisia do casamento por conveniência. Entre Lúcia e Paulo, a alcova também está lá, presente desde o primeiro encontro, apenas esperando para ser aberta e selar o negócio. Se para o casal do último romance urbano de Alencar, esse espaço, ao final do romance, sela o fim do acordo comercial e o começo da vida conjugal; para a prostituta e seu cliente o contrário acontece: a entrada nela assinala o momento em que Lúcia se despe e o acordo comercial é estabelecido. Em *Senhora*, as cortinas se fecham e o romance é encerrado; em *Lucíola*, as cortinas se abrem e o conflito ganha novos tons.

O novo ambiente gera novas atitudes e, a partir desse momento, tudo no cenário e na cortesã muda de um modo muito acentuado. Se confrontarmos a escrita precedente, empregada na apresentação da sala de estar, e a que é utilizada agora, nos deparamos com uma mudança clara de estilo. Ao entrar na alcova, a primeira coisa a ser descrita é o ambiente que, diferentemente do cenário anterior, é realçado e poetizado por meio de metáforas que operam uma transmutação dos elementos descritos para elevá-los a um campo distante do uso prosaico. A pena do escritor compara o local reservado ao sexo, ainda que venal, a um santuário dedicado à "volúpia", especialmente ao metaforizar a cama como uma "ara" e Lúcia como uma "deusa" caminhando por seu "templo".

O recinto será descrito, primeiramente, a partir do percurso da incidência da luz nos móveis, cortinas e cama. A luz é o meio que revela o espaço, ao seguirmos seu percurso:

> 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.[179]

Do mesmo modo, o segundo movimento centra-se no ar, especialmente no odor, na atmosfera produzida por ele, e os elementos tomam concretude unicamente

---

conduzindo o leitor bastidores a dentro até parecer que seu núcleo – o último reduto da privacidade – será finalmente desvelado. Mas ao invés do desnudamento da mulher no ato de amor... o desvelamento da verdade: o casamento conspurcado" PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p.118.

[179] *Lucíola*, p.327.

para realçar o aroma presente no ar, a sala mescla-se à presença de Lúcia através do olfato:

> Não se respiravam nessas aras sagradas à volúpia, outros perfumes senão o aroma que exalavam as flores naturais dos vasos de porcelana colocados sobre o mármore dos consolos, e as ondas de suave fragrância que deixava na sua passagem a deusa do templo.[180]

Se o restante da casa foi descrita apenas com algumas ligeiras pinceladas, a descrição da alcova merece um destaque poético, dado pelo uso de palavras e expressões que não estão diretamente vinculadas ao uso cotidiano. O fato de todo o ambiente ser descrito por dois elementos etéreos, a luz e a fragrância, já sugere uma atmosfera imaterial, enquanto a figuração de Lúcia como uma "deusa" contribui para dotá-la de uma aura vaga e um tanto indefinida.

Há o salto para outra esfera que não a cotidiana. Regina L. Pontieri, ao analisar os parágrafos iniciais do romance *Senhora*, percebe o percurso descendente na caracterização do tempo, da personagem e do espaço. Ao metaforizar Aurélia como estrela-rainha-deusa-musa, o narrador, lentamente, a incorpora ao universo terrestre quando a qualifica de "rica". Da esfera das qualificações inalcançáveis e adjetivos grandiloquentes, a pena do artista nos traga rapidamente para uma cena na vida cotidiana da heroína, que trata de negócios em seu escritório. Da esfera dos salões e pertencente ao domínio público, Aurélia inicia o romance em seu escritório, na esfera da vida privada.

Em nossa passagem, a vida privada da cortesã é subitamente abandonada quando a cortina é aberta e surge, atrás do palco da comédia, uma nova realidade em que a dona de casa serena e calma desaparece e dá lugar a outra mulher. Se a moça que recebeu Paulo se movimentava em uma sala elegante, a bacante que abre a cortina da alcova caminha em um templo em sua homenagem. Se, por um lado, o véu das palavras escritas do narrador oculta o corpo nu; por outro, a materialização das imagens, antes sugeridas de forma vaga pelo ambiente, ganham peso na descrição e Lúcia aparece, a partir de metáforas ou relações por vezes quase naturalistas, aos nossos olhos. A descrição do ato sexual é composta especialmente de quatro partes que são demarcadas por orações curtas.

[180] Idem, p.327.

1. “Era outra mulher”[181]. Dando início à cena, essa frase indica o contraste entre a cortesã e a moça que o narrador conheceu na Rua das Mangueiras e com quem esteve, não apenas na sua primeira visita à sua casa, mas até o momento que precedeu a transformação, já nesse segundo dia que voltava ali. Os contrastes são evidentes e o narrador passa a compará-la antes e depois de sua súbita transformação. “O rosto cândido e diáfano”[182] se transforma e assume “uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava”; “os lábios”, que antes eram “finos e delicados”, agora “pareciam túmidos dos desejos que incubavam”; “à suave fluidez do gesto meigo sucedeu a veemência e a energia dos movimentos”; seu “talhe” perde a “ligeira flexão” e passa a arquear-se, “enfunando a rija carnação de um colo soberbo, e traindo as ondulações felinas num espreguiçamento voluptuoso”. Atenção especial também é dada aos elementos ameaçadores, como o “abismo de sensualidade nas asas transparentes da narina” e “os fogos surdos que incendiavam a pupila negra”[183]. O narrador nota, também, certos espasmos de que trataremos adiante.

2. “Era uma transfiguração completa”. A seguir, essa sentença inicia um novo movimento, em que a cortesã, de objeto passivo de admiração, torna-se sujeito da ação e tira suas roupas perante um Paulo encantado pela cena. A veemência com que se despe se opõe à serenidade que antes exalava dela. A “mão ágil e sôfrega desfazia ou antes despedaçava os frágeis laços que prendiam-lhe as vestes”; se o vestido oferecia resistência, seu talhe “dobrava-se a 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”; por fim, o “penteador de veludo voou pelos ares”. Da confusão de tecidos que são metaforizados como uma “nuvem de rendas e cambraias”, a personagem surge, assim como o ambiente em sua descrição inicial, de forma vaga, “nadando em ondas de luz”, nua perante o narrador, como uma “formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto”[184].

3. “Saí alucinado!”. A frase marca o momento em que se inicia o ato sexual. O prazer e a dor se mesclam nessa cena. A imagem síntese da relação é uma comparação: “como se eu me revolvera no meio de um sono opiado, sobre um leito de espinhos”. As

[181] Idem, p.327.
[182] *Lucíola*, p.327.
[183] Idem, p.328. Todas as demais citações do parágrafo.
[184] Idem, p.328. Todas as citações do parágrafo.

carícias de Lúcia "vinham impregnadas de uma irritabilidade que cauterizava"[185]; o modo como ela o encara é ardente, pois "seu olhar queimava" e, mais uma vez, o narrador sente sua existência ameaçada, pois a avidez da moça lhe faz crer que ela "ia estrangular-me nos seus braços, ou asfixiar-me com seus beijos"[186].

4. "De repente surgiu lívida, e estendeu-me a mão aberta"[187]. Com essa frase, o narrador indica, de forma abrupta, como a cortesã quebrou a aura mágica instaurada por sua nudez e pelo sexo, e exigiu seu pagamento, consumando a representação do papel social que ele havia cobrado dela. Somos mais uma vez lançados em outro local, ao universo correspondente ao escritório, privilegiado por tratar de assuntos da vida pública e do dinheiro. A alcova, espaço burguês dedicado à privacidade feminina[188], para a cortesã é um local aberto às transações comerciais através de seu corpo-mercadoria. O salão das casas burguesas abastadas é o local de transição entre o público e o privado, ao passo que o quarto é revestido de uma santidade que o torna impenetrável para esse mesmo público.

Antes da interrupção do sexo, os gestos violentos realçam a energia da cena e a enorme tensão sexual que a cortesã deflagra ao tirar sua roupa e convidá-lo para compartilhar de sua cama e, no entanto, ela não finaliza o ato sexual, pois interrompe o ato ao cobrar seu pagamento. A figura de Lúcia aparece mesclada ao ambiente, agora, não apenas à fragrância, mas vinda ao narrador "nadando em ondas de luz"[189]. Os sons, nessas descrições, não possuem grande destaque, e o diálogo só é retomado após o sexo. O tato, no entanto, ocupa os momentos mais importantes, sempre com a conotação de fogo e dor, as carícias que cauterizavam, a sensação dolorosa de dormir sobre "um leito de espinhos"[190].

Conforme a observação de *Mulheres de papel*, o ambiente da alcova em *Lucíola* concentra ambiguidades por retratar a cena através da alvura dos lençóis e da cortina de seda, o que, em certa medida, indica uma pureza que não se adequa à intensidade do ato sexual, que seria mais condizente com a cor escarlate, que, como veremos adiante, predomina no salão destinado por Sá às orgias realizadas na sua

---

[185] Idem, p.328. Todas as citações do parágrafo, até aqui.
[186] Idem, p.329. Todas as demais citações do parágrafo.
[187] Idem, p.329.
[188] De acordo com: D'INCAO, M. A. "Mulher e família burguesa". In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009.
[189] *Lucíola*, p.327.
[190] Idem, p.328.

chácara. Segundo Luiz Felipe Ribeiro, "aqui é uma escrita sensual ou sensualizada que tenta tornar presente a atmosfera em que mergulhavam as personagens. Mas, curiosamente, mesmo sendo uma alcova para o pecado, tudo aí exala brancura, pureza e a própria Lúcia é vista como uma divindade"[191].

Gabriela Viacava de Moraes, em contrapartida, observa, nas atitudes violentas da prostituta, o arquétipo do divino demoníaco, tal como teorizado por Northrop Frye, para quem há dois princípios básicos que norteiam a construção de mitos, o apocalíptico e o demoníaco. O primeiro representa o lugar ideal, lugar de felicidade e graça, "como convencionalizado no ocidente pelo Paraíso bíblico"[192], e o outro se liga ao "Inferno existencial"[193] através da desordem, é um espaço da "angústia e sofrimento"[194]. Na sua interpretação de *Lucíola*, Moraes considera que o aspecto demoníaco está vinculado às cenas de "luxúria e depravação"[195]. Na cena que analisamos, o arquétipo infernal é simbolizado no texto através dos "elementos grandiosos e ameaçadores da natureza"[196], tal como a serpente[197] e o abismo, e nas atitudes violentas da cortesã e que são imprimidos na caracterização da personagem nesse momento.

De fato, há uma aparente dissonância entre a descrição do ambiente e as atitudes de Lúcia nesse momento. Entretanto, tanto a caracterização da moça quanto do espaço conotam erotismo e sensualidade, assim, apesar da brancura das cortinas, elas são descritas como "deslumbrantes", e se o leito, por um lado, é gracioso, também não deixa de ser uma espécie de "ara" dedicada à volúpia, sendo que a ara, como se sabe, era uma espécie de altar destinado ao sacrifício, ou seja, àquilo que realiza a

---

[191] RIBEIRO, Luis Filipe. "A virgindade da Alma". In: *Mulheres de papel*: um estudo do imaginário em Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996, p.101.

[192] MORAES, Gabriela Viacava de. *Que diabo de gênio o dessa rapariga?* A construção do feminino em Lucíola, de José de Alencar. 2012. 99f. Dissertação (Mestrado em Letras) – DLCV, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p.53.

[193] Idem, p.53.

[194] Idem, p.53.

[195] Idem, p.53.

[196] Idem, p.56.

[197] Imagem recorrente na ficção do autor, a serpente representa um perigo e o aspecto demoníaco (conforme ressaltado por Viacava), mas, também, a sedução. No romance *O sertanejo*, Rosinha (inimiga da fazenda Oiticica) tenta seduzir Arnaldo e, ao beijá-lo, o sertanejo "estremecera, como se visse erguer-se diante dele uma serpente, a cuspir-lhe no rosto sua baba impura" ALENCAR, José de. *O sertanejo*. 4ªed. São Paulo: Ática, 1987, p.175. Em *Til* há a passagem enigmática em que Berta encontra uma cascavel que a seduz através do olhar. A cena é descrita através do horror inicial que a serpente causa na moça, até o consequente domínio da cobra pela heroína.

sacralização, a passagem ao divino do que antes pertencia à esfera do profano[198]. A imagem do leito, enquanto essa espécie de altar, não só transfere a experiência da esfera humana para outra, do sagrado, como já introduz o sentido de morte presente no erotismo, de que trataremos adiante.

Além disso, a passagem nos deixa perceber uma mudança que, além do espaço e personagem, também se manifesta no estilo. Se na sala quase não há elementos descritivos; na alcova, os móveis ganham maior realce no texto e compõem uma atmosfera dada, em um primeiro momento, como etérea. Não estamos mais no âmbito de uma representação em tom cotidiano da "comédia", somos lançados a um local diferente, com palavras rebuscadas e mais distantes do uso comum e cotidiano ("luz golfava em cascatas", "lustro dos móveis", "alvura deslumbrante") e imagens sacras ("aras sagradas à volúpia", "deusa do templo").

Se na sala o narrador opta por estruturar uma cena em que o foco está centrado nos diálogos e no desvendamento da psicologia de Lúcia; nesse momento, o que é realçado é a energia erótica com que a cortesã se apresenta aos olhos de Paulo. O contraste entre a personagem pura e a cortesã é bem pautado pela série de oposições que o narrador nos relata. Os diálogos estão ausentes nessa cena, diferentemente do momento anterior, em que há a tentativa de estabelecer certo grau de intimidade, pois não é a conversa o foco central, mas a atenção ao corpo e à atmosfera que envolve o seu desnudamento. Ao assumir, mesmo que a contragosto, o papel da cortesã, ao abrir a cortina secreta de seu quarto, é o sexo que interessa. Na sala, o que nos é apresentado é a alma psicológica; no quarto, essa alma cede ao estado corporal e a individualidade de Lúcia fica no outro recinto. A "mulher bonita" deixa a "senhora" do lado de fora.

O corpo da cortesã ganha destaque na cena, mas sempre a partir de metáforas que não o descrevem de forma direta. As imagens ameaçadoras indicam uma beleza inigualável. Nas palavras do narrador: "a radiante beleza", "no esplendor de sua completa nudez" e "a mais formosa bacante". Posteriormente, durante a orgia na chácara de Sá, quando Paulo descreve a cena que presenciou na alcova, todos os convivas ficam estupefatos e um deles até diz que a cena é "sublime", como um

[198] "O dispositivo que realiza e regula a separação [entre o profano e o sagrado] é o sacrifício: através de uma série de rituais minuciosos (...) ele estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina" AGAMBEN, Giorgio. "Elogio da Profanação". In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 65-6.

"quadro" que não viu[199]. Essa beleza, descrita por meio de gestos violentos e comparações com imagens de perigo, está em perfeita consonância com a mentalidade romântica. O próprio conceito de sublime em voga no período carrega essa noção do terror e do perigo, de acordo com as teorias de Edmund Burke[200]. Mas, mais que uma manifestação do sublime, a beleza de Lúcia tem algo de um perigo oculto[201].

De acordo com Mario Praz, em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, no capítulo referente à beleza da Medusa, os românticos tenderam a idolatrar esse tipo de beleza que mesclava elementos de horror ou terríveis, como o caso de serpentes. Segundo Praz, "Para os românticos, a beleza recebe realce mesmo daquelas coisas que parecem contradizê-la: coisas horrendas; é beleza tanto mais apreciada quanto mais triste e dolente"[202]. Nesse sentido, parece apropriada a leitura de que, além de reforçar a aura de perigo, a cena também é composta de uma maneira a exaltar a beleza radiante de Lúcia.

Princípio semelhante ocorre em nossa passagem, na qual o perigo aparece metaforizado em cada curva da cortesã, cujos beijos e abraços veementes parecem ao narrador que vão sufocá-lo. No entanto, o perigo não é uma ameaça física e real, mas representa o poder do erotismo e sua estreita relação com a morte. Outro aspecto presente no trecho é justamente este: a morte de Lúcia. Além da imagem da ara, de que tratamos acima, pouco depois de encerrarem o ato sexual, o fogo de vida que radiava da moça é gradativamente extinto, e o narrador vê o corpo da cortesã sobre outro prisma: "vendo então este corpo inerte e pasmo, com os olhos vítreos e as mãos crispadas, tive

---

[199] A fala é proferida por Rochinha no episódio da chácara de Sá, a orgia vermelha. *Lucíola*, p.349.

[200] Nas palavras de Burke: "Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz". BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas, SP: Papirus: Editora da UNICAMP, 1993, p.43.

[201] O conceito do belo que é, ao mesmo tempo, horrível, não era estranho a Alencar. Em uma de suas cartas sobre a *Confederação dos Tamoios*, refere-se ao "belo horrível" que faltou ao poema de Gonçalves de Magalhães. Nas palavras do autor, "a beleza terrível e fascinadora do relâmpago, que num momento brilha, se abrasa, nos deslumbra, e se apaga, deixando o céu negro e o horizonte escuro, - é a mesma beleza terrível do pensamento trágico, que penetra em nosso espírito, nos faz estremecer e arrepiarem-se os cabelos, e passa rapidamente, deixando-nos a emoção". Em sua definição, o belo que carrega, a um mesmo tempo, o horrível causa fascínio pelo perigo e pela condição passageira. ALENCAR, José de. "Cartas sobre a Confederação dos Tamoios". In: *Obra completa*. V. 4. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, p.874.

[202] PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996, p. 45.

dó e como um pressentimento de que a vida o abandonaria em breve"[203]. A Medusa, segundo Mario Praz, também possui, em sua simbologia, a imagem da morte que acompanha sua figura e estaria presente na literatura, como síntese dessa ideia, na imagem poética de Margarida, no capítulo da "Noite de Valpúrgis", da tragédia do *Fausto I* de Goethe[204]; os olhos vítreos seriam, inclusive, uma expressão poética para essa figura que associa o amor e a morte[205]. O aspecto fundamental dessa relação se encontra, conforme sugerimos acima, no caráter erótico da cena.

Ao tratar do erotismo, Georges Bataille[206] define-o em sua relação íntima com a violência e a morte. Segundo o crítico, o mesmo princípio que regula os comportamentos de morte, como o instinto do assassino, também interfere, nas sociedades, no instinto sexual. O que caracterizaria o erotismo, assim como os sacrifícios religiosos, seria a transgressão de determinada proibição imposta às manifestações da sexualidade e de impulsos de morte nas sociedades. As proibições estariam, em sua essência, associadas ao universo regrado do trabalho, que requer racionalidade e contenção de impulsos de agressividade e violência. Sendo assim, para o crítico, "o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação"[207]. Em nosso romance, a cena do primeiro encontro, na sala, conforme apontamos anteriormente, é estruturada em torno da proibição[208]; o limite é expresso muito firmemente no pudor que Lúcia apresenta, opondo uma barreira à libido de Paulo. Ao adentrar no universo da alcova, somos transportados ao local de uma violência-transgressora, que se exprime, essencialmente, na exposição do corpo, nas atitudes da cortesã e nas metáforas de perigo.

---

[203] *Lucíola*, p.25.

[204] Na tragédia *Fausto*, a personagem Margarida aparece a Fausto como uma fantasmagoria presente entre muitas figuras na orgia do monte de Blocksberg, conhecido o capítulo como "A Noite de Valpúrgis", após ser aprisionada acusada de infanticídio e condenada à morte pelas autoridades.

[205] Nas palavras de Mario Praz: "Essa cabeça de mulher condenada pelos olhos vítreos, essa horrível e fascinante Medusa, será objeto de amor tenebroso dos românticos e decadentes por todo o século" (Opus cit, p.44).

[206] BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3ªed. Lisboa: Antígona, 1988. A argumentação de Bataille acerca do erotismo e sua relação com a morte é bem extensa e, para explicá-la, sairíamos demais do tema proposta por nossa dissertação. Optamos, por conta disso, a explicar de forma muito simplificada um aspecto dessa relação que, em nosso contexto, ajuda-nos a entender a relevância dessa definição para a cena em questão.

[207] Idem, p.15.

[208] Embora não utilize o termo, as considerações de Bataille estão muito associadas aos universos dionisíacos e apolíneos. Enquanto a sala seria, essencialmente, local que abriga cenas apolíneas, o quarto contém um princípio erótico que se afasta desse princípio.

Os indicativos desse erotismo estão presentes em peso na cena: a nudez, a transformação da aparência e do comportamento da cortesã, a violência nos gestos, a veemência do sexo, as metáforas com elementos obscuros e violentos, a dor e o prazer, o fogo nos olhos, a vida e a morte, a animalidade. O espaço da alcova dá lugar a essa mudança abrupta em todos os sentidos. Da serena individualidade de Maria da Glória, que representa, essencialmente, o estado de razão e sobriedade, somos tragados por esse universo de uma beleza violenta e radiante, semelhante ao estado bruto da natureza que, se por um lado os vestidos cobrem, por outro, o simples desnudamento torna intensamente perceptível.

O ambiente acompanha e conduz essa súbita mudança, pois somos alçados a um local que, dado o caráter transgressor típico da experiência erótica, distancia-se da situação cotidiana e apolínea que presenciávamos anteriormente e, por conta disso, é sacralizado, transformado em uma experiência que está além das relações ordinárias. A própria representação da alcova enquanto um "templo", da cama enquanto uma "ara" e de Lúcia enquanto uma "deusa" reforçam o aspecto sagrado que se opõe ao universo profano, que é essencialmente o universo do trabalho. Nas palavras de Bataille, "dum modo fundamental, é *sagrado* o que é objeto de uma proibição"[209].

A adoção de um estilo diferente daquele da comédia garante a criação dessa nova atmosfera que está além do cotidiano e pautado pelas proibições do universo regido pela religião cristã e pela lógica da seriedade do trabalho. Por excelência, conforme aprofunda Bataille, a prostituição é uma condição de exceção dentro do universo do trabalho, pois é aceita e, inclusive, incorporada enquanto prática nesse universo por parte dos homens casados – o que, por si só, revela o desnivelamento entre os gêneros –, pois, segundo o autor, garante a transgressão das leis do casamento.

Outro exemplo disso é que, ao mesmo tempo em que se refina o apuramento estético, também há na descrição elementos que beiram o naturalismo, e se correspondem com o vocabulário médico:

> Às vezes um tremor espasmódico percorria-lhe todo o corpo, e as espáduas se conchegavam como se um frio de gelo a invadira de súbito; mas breve sucedia a reação, e o sangue abrasando-lhe as veias, dava à branca epiderme reflexos de nácar e às formas uma exuberância de seiva e de vida, que realçavam a radiante beleza[210].

[209] Opus cit, p.59.
[210] *Lucíola*, p.328

Na sequência, quando Paulo vai pegar em sua carteira o dinheiro, o narrador anota: "ela reteve-me com a força sobre-humana que lhe davam as contrações nervosas"[211].

Em sua dissertação de mestrado, Gabriela Viacava de Moraes relaciona esse vocabulário à histeria que, de acordo com a medicina da época, seria um risco para a mulher, devido à sua condição corporal, tal como era compreendida pelos médicos do século XIX. As convulsões de Lúcia, segundo Moraes, seriam parte de um processo que afirmaria a autonomia do corpo perante a alma. Esse processo acarretaria uma espécie de retorno à animalidade primitiva que, conforme abordamos anteriormente, se associa a esse universo da transgressão. As reações espasmódicas e "contrações nervosas" que a moça tem, além disso, realçam a condição visceral da cena, a partir de um enquadramento racional e científico: sua face e suas formas não são mais comparadas a nuvens, à lua e ao céu, mas trazidas à cena por um vocabulário técnico que, em meio à beleza e ao terror da cena, por vezes, parece estranho.

O frio do corpo, presente no excerto, é extinto pelo sangue que abrasa as veias. Essa reação do sangue, descrita pelo narrador, é fruto da energia abrasadora do erotismo e sua relação com a energia vital que dele emana. A força sobre-humana de Lúcia reforça a transfiguração da moça em uma bacante. O êxtase dionisíaco, como foi representado na obra de Eurípedes, conduz não apenas a um estado de violência e animalidade primordiais, mas proporciona uma força que, na cena, é incorporada pelo narrador e "explicada" a partir de um vocabulário fisiológico[212].

A alcova da prostituta é retratada em oposição ao quarto conjugal. O privado é convertido em espaço público, de negócio. O templo do amor conjugal e cristão, destinado primordialmente à procriação, é substituído pelo da volúpia. O local por excelência da interioridade e privacidade é compartilhado pelo cliente e conspurcado pelo dinheiro. A sua descrição minuciosa, mais detalhada que todo o restante da casa, parece evidenciar que, naquele lugar, o que interessa não é uma abertura mais ampla à

---

[211] Idem, p.329.

[212] A descrição do Mensageiro sobre a morte de Penteu pelas mãos de sua mãe, Agave, revela a brutalidade e a força descomunal que o êxtase dionisíaco proporciona às bacantes: "Ela espuma e espirala, contorcendo,/ pupilas, ignorando o que ignorar/ não deveria: Dionísia não o ouvia [aos apelos de Penteu]./ Agarra-o firme pelo braço esquerdo/ e, impondo os pés no flanco do infeliz,/ sem mais esforços, seu úmero arrancou -/ facilidade às mãos o deus lhe dera" VIEIRA, Trajano. *As bacantes de Eurípedes*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.108.

interioridade, mas o que podemos vislumbrar de sua parcela mais exterior, mais carnal e menos individualizante, no sentido de que, ali, o diálogo se interrompe. Mas, ao mesmo tempo, a alcova é caracterizada como uma espécie de local sagrado, cujo acesso é permeado por algum tipo de rito de iniciação, dada sua atmosfera de erotismo.

Outro fator relevante nas atitudes de Lúcia é o modo com que o riso passa a ter primazia sobre o caráter sério demonstrado anteriormente. Na sala de estar, conforme apontamos, a seriedade faz com que a moça pertença, de algum modo, ao universo da vida burguesa, com suas roupas graves e moral rígida. Ao entrar na alcova, essa seriedade é de imediato quebrada pelo "riso estridente". Se ao conversar seriamente ela participava do universo social da burguesia, nessa cena, o cenário muda, pois a cortesã, pela primeira vez no romance, se mostra em sua parcela mais devassa, como uma mulher que se aproxima da *femme fatale*, mulher de uma beleza perigosa, que pode arrastar os homens à ruína,[213], e de cuja nudez emanam, ao mesmo tempo, um perigo oculto nas formas e uma beleza divina. Os momentos de contraste nas atitudes de Lúcia, ao longo do romance, são vários, mas, na casa da cidade, esse contraste é evidenciado com imagens muito fortes, e as atitudes da moça, ao mudar de ambiente, reforçam a alteração que o cenário ocasiona em seu comportamento.

Na sequência precisamos verificar como essas questões ganham ambientação no clímax da aventura erótica de Paulo e Lúcia, a cena da orgia na chácara do personagem Sá.

[213] Mario Praz, em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* no capítulo "A bela dama sem misericórdia", ao realizar uma leitura sobre os tipos de mulher fatal, aponta para o tipo de Matilda, cuja beleza leva os homens à total ruína, de suas condições sociais e posição na sociedade. Ao final do romance, a personagem se revela, inclusive, um instrumento de Satanás. Próximo a esse princípio, temos a *Manon Lescaut*, do Abade Prévost, cuja beleza leva o Chevalier des Grieux à completa ruína. Posteriormente, na sala vermelha, Lúcia é até mesmo comparada a Lúcifer, o que a aproxima ainda mais da figura satânica da *femme fatale*.

4. A Chácara de Sá

A festa na chácara de Sá é um episódio importante no romance *Lucíola*, sendo que grande parte dessa importância reside na caracterização de seu espaço. Ocupando três capítulos (VI a VIII), a festa é a maior cena do romance, e marca um momento de virada na relação entre os dois amantes. Após a segunda visita de Paulo à casa de Lúcia, a relação entre eles torna-se profissional, com papéis sociais bem delimitados. No episódio da chácara, apesar de certa relutância inicial, Lúcia revela ao rapaz a prostituta sem pudor, e o cenário, como um todo, contribui para evidenciar que não há engano quanto à função mundana da moça, que, num mesmo instante, mostra a Paulo sua face mais devassa e seu arrependimento em relação ao espetáculo que acabara de oferecer ao olhar dos presentes.

O episódio começa com a seguinte apresentação:

> Sá habitava, num dos arrabaldes da corte, uma chácara, que caprichara em preparar.
>
> Com trinta anos de idade, um caráter fleumático e uma imaginação ardente, o meu amigo tinha errado a sua vocação; a natureza o destinara para milionário, tal era o seu desprezo pelo dinheiro, quando se tratava de realizar um de seus mil sonhos dourados. Gozando do conforto e mesmo da elegância que lhe permitia uma folgada abastança, as flores que ia colhendo pelo caminho estavam longe de satisfazer-lhe as fantasias orientais; por isso impunha a si mesmo o sacrifício de acumular algumas pequenas reservas, fruto das economias de muitos dias, para consumi-las em poucas horas, com um desapego selvagem.
>
> A alma obcecada pelo trabalho, irritada pelas migalhas de prazer que babujava aqui e ali, tinha de tempos a tempos necessidade de um banho russiano. Nesses dias Sá dava férias às ocupações graves, convidava alguns amigos, e oferecia à imaginação um pasto régio. Era o reinado efêmero da devassidão, naquela existência alegre, mas calma de ordinário.
>
> A sua casa de moço solteiro estava para isso admiravelmente situada entre jardins, no centro de uma chácara ensombrada por casuarinas e laranjeiras. Se algum eco indiscreto dos estouros báquicos ou das canções eróticas escapava pelas frestas das persianas verdes, confundia-se com o farfalhar do vento na espessa folhagem; e não ia perturbar, nem o plácido sono dos vizinhos, nem os castos pensamentos de alguma virgem que por ali velasse a horas mortas.[214]

[214] ALENCAR, José de. "Lucíola". In: *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p.337-8. Todas as citações do romance serão feitas a partir dessa edição.

Através de uma moldura introdutiva geral, o narrador nos situa nos "arrabaldes da corte", em uma chácara preparada especialmente por seu amigo. O capítulo que inicia a sequência da orgia se abre pela descrição geral do ambiente, situando alguns aspectos relevantes sobre o espaço. Como podemos perceber pelo fragmento acima, o caráter de Sá está intimamente associado ao espaço, iluminado pela casa caprichosamente preparada para atender as suas fantasias mais profundas. O caráter de Sá é "fleumático", o que, na teoria dos quatro temperamentos, o representa como um tipo aquoso. A fleuma representa a estação do inverno, nas considerações hipocráticas[215], no entanto, este frio do elemento é contrabalanceado por uma imaginação ardente, que o faz despender suas economias, de alguns dias, em um "banho russiano" de devassidão. Essa pequena introdução do caráter de Sá já aponta para uma existência dupla, que coexiste na chácara.

Conforme podemos perceber, todos os elementos do entorno da casa são dispostos de maneira a impedir a propagação do som, o que garante o seu isolamento do mundo exterior, espaço da vida séria, e contribui para a criação da atmosfera dionisíaca requerida pela cena. A casuarina é uma árvore de folhagem densa que, conforme observa o narrador, é perfeita para abafar os sons impróprios para ouvidos de virgens e inocentes. A laranjeira é uma árvore geralmente associada à pureza. No capítulo III do romance, uma fala de Lúcia remete à imagem de pureza da árvore, pois ela recusa o perfume da flor da laranjeira, alegando que ele seria "muito puro para mim"[216]. Essa pureza da árvore, como uma espécie de ironia, serve para abafar os sons da orgia e para disfarçar a verdadeira natureza do lugar.

---

[215] Em "Da natureza do homem", pertencente ao *Corpus hippocraticum*, pode-se ler: "No inverno, o fleuma aumenta no corpo do homem. Pois, no inverno, este humor, dentre os que estão no corpo, é o que está mais de acordo com a natureza, pois é o mais frio". CAIRUS, Henrique F. "Da natureza do homem". In: *Textos hipocráticos*: o doente, o médico e a doença. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005, p.45. Aqui cabe uma ressalva: apesar de o estudo dos humores de Hipócrates, em geral, estar estreitamente relacionado à teoria dos temperamentos, no *Corpus hippocraticum*, não encontramos referência aos humores fleumático, melancólico, sanguíneo e colérico. A teoria dos temperamentos relacionados aos elementos da água, fogo, terra e ar foi sugerida, inicialmente, por Empédocles (anterior a Hipócrates), mas quem teria estabelecido a relação teria sido Aristóteles e, na sequência, o médico romano Galeno, que relacionou a predominância de determinado humor como elemento de composição de determinado temperamento e, ao mesmo tempo, associou a teoria com a fisiognomia de seu século. Para informações mais detalhadas, acessar: Martins, L. Al-C.P.; Silva, P.J.C. & Mutareli, S.R.K. "A teoria dos temperamentos: do *corpus hippocraticum* ao século XIX". *Memorandum*, Ano 14, pp.09-24, Belo Horizonte, MG: UFMG; Ribeirão Preto, SP: USP, Abril de 2008. (Disponível em: www.fafich.ufmg.br).

[216] *Lucíola*, p.319.

A atmosfera criada, nesse momento, pelo narrador, começa a antecipar que o que se seguirá no interior da chácara não é assunto para olhares curiosos nem para ouvidos puros. No entanto, aponta, assim como o restante das outras ambientações, para uma ambiguidade que já se encontra inerente na caracterização do habitante. A chácara possui duas existências que, assim como Sá, são complementares. O personagem possui um caráter que é, ao mesmo tempo, grave e sério, pois obcecado por seu trabalho, mas que precisa, de tempos em tempos, de uma descarga de prazer para sua imaginação. A contradição no caráter do Sá é colocada em evidência pelo narrador no oxímoro "um caráter fleumático e uma imaginação ardente", pois a característica do fleumático, de acordo com a teoria dos humores, é a frieza, que acarreta a passividade, a morosidade[217]. Em sua caracterização, encontram-se superpostas duas características antagônicas: frieza *versus* ardência, que são articuladas em outras duas: universo do trabalho *versus* universo da festa.

O espaço da chácara é estruturado a partir desses princípios em conflito, pois há dois universos contrastantes que ele abriga. O universo da imaginação, da "fantasia oriental" de seu proprietário, é a sala de cor quente, o vermelho, local isolado do restante, que é composto cuidadosamente como forma de intensificar as sensações, conforme argumentaremos; e o ambiente sério, que é o restante da chácara, que é "calma de ordinário", pois Sá, quando não está realizando um de seus sonhos de volúpia, é uma alma "obcecada pelo trabalho". O ambiente da casa é construído segundo um princípio análogo ao que rege a personalidade do seu proprietário, e, se por um lado revela a devassidão da imaginação e das sensações, por outro, é comumente dedicado às atividades da vida séria.

A despeito de se situar numa localidade geográfica e temporal precisa, a localização da chácara oscila entre um espaço fantasioso e real. Se, por um lado, a caracterização do cenário se dá em uma moldura genérica, "um arrabalde" qualquer da corte, em contrapartida, o narrador o situa em uma localidade real. O Paulo escritor não

[217] O livro de fisiognomia, *Os temperamentos*: A face revela o homem II, aponta para os traços fisiognômicos presentes nas pessoas de caráter predominantemente fleumático, como o idoso, cuja idade apresenta, por característica, a morosidade. De acordo com o livro, é possível reconhecer um fleumático, pois a pessoa "contempla tudo calmamente, divertindo-se com a pressa e a movimentação de outros, sem com isso sentir-se ela mesma motivada a uma atividade". GLAS, Norbert. "O fleumático". In: *Os temperamentos*: a face revela o homem II. 4ªed. São Paulo: Antroposófica, 2002, p.27. Mais adiante, em sua argumentação, o autor reforça a associação do idoso com a o fleumático a partir dessa característica, da passividade.

aponta com precisão o espaço físico, a localização exata da chácara, indicando o nome da rua ou mesmo do bairro, como na festa da Glória, mas, em contrapartida, dá a entender que ela se encontra próxima da corte, situando-a, portanto, num espaço que faz parte da realidade histórica do leitor[218].

A tentativa de criar uma ficção com certo efeito de realidade já principia, como recurso verossímil, nas cartas de confidência, conforme argumentamos no capítulo referente à casa de Lúcia. Sendo assim, no campo da ficção, a chácara de Sá não deixa de se situar no que seria um lugar que, se por um lado é imaginativo, por outro, possuiria, no jogo ficcional, uma existência real, em algum lugar nos arrabaldes da corte do século XIX. A atmosfera que se cria, nessa circunstância, seria de um local secreto que, de alguma maneira, pode muito bem estar próximo de ouvidos inocentes de virgens, mas que se camufla por entre as árvores nativas e possui o som abafado das manifestações orgíacas. A mesma manifestação que, de certo modo, acontece na escrita de Paulo, na qual a palavra escrita, tal como um véu, encobre a "realidade" nua.

A série de contrastes continua, mas, agora, o narrador passa da descrição do espaço, para a dos convidados da festa. Antes de entrarmos na sala vermelha, somos situados na sala da casa e, nesse ambiente, o narrador nos apresenta os atores da orgia: Sá, Lúcia, três mulheres e dois personagens antitéticos, Couto e Rochinha. Os dois homens, antagônicos entre si, representam, aos olhos do narrador, um contraste "grotesco" que ele não deixa de mencionar: "essa antítese viva devia oferecer ao

[218] O que se vislumbra aqui, em certa medida, é a ideia da representação de uma realidade histórica que se apresenta ao leitor, pois o espaço literário é construído tendo por base a realidade geográfica. Na festa da Glória, por exemplo, o leitor é ambientado em um espaço de uma festa situada na realidade do tempo histórico que, se por um lado possui uma forte idealização na figura de Lúcia, apresenta, também, determinada visão (autoral) da cor local e das particularidades dos habitantes da cidade do Rio de Janeiro. Em outro contexto, essas aproximações com o tempo histórico são problematizadas por Guinsburg: "o movimento romântico efetua uma descida na escala metafísica, aproximando-se, ainda que por cima, idealisticamente, do mundo das 'realidades' no espaço e no tempo, mas não apenas das secas realidades racionais do universo físico-matemático, como outrossim as da multiplicidade qualitativa, tópica, fenomenal dos tempos característicos e dos espaços ambientais – não mais sagrados – revestidos de cor local" GUINSBURG, J. "Romantismo, Historicismo e História". In: *O Romantismo*. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.16. Em outras palavras, as diversas manifestações dos tempos e espaços, em suas particularidades, são visadas no romance *Lucíola* e participam da construção de sua estrutura. Na continuação de sua argumentação, essa "descida" do universo metafísico culminaria, mais à frente, nas produções ditas "positivistas" em que o caráter científico e o fato começam a receber maior atenção em detrimento do elemento imaginativo. Como se sabe, o caráter positivista dá prioridade ao dado empírico e à racionalização desses dados, e não ao elemento da imaginação que, na visão de Comte, seria primordialmente a etapa Teológica. Dessa forma, a passagem se esbate entre duas visões em conflito: a construção de um ambiente com elementos de "realidade" (situando-o em um lugar parcialmente físico) e, por outro lado, de um lugar assumidamente imaginativo.

observador cenas grotescas"[219]. A oposição dos dois é evidente: o velho querendo parecer novo e o novo querendo parecer velho, mas, além disso, o capitalista e o nobre decadente.

Segundo o narrador, tanto Couto quanto Rochinha foram cuidadosamente selecionados pelo anfitrião, já que "Sá tinha jeito para escolher os seus convidados"[220], como forma de entreter-se a partir do contraste. Desse modo, sabemos que Sá tem um caráter analítico: assim como Paulo, já desvendou a antítese entre ambos e os colocou lado a lado, como entretenimento. A apresentação cuidadosa dos dois possui não só o objetivo de acrescentar personagens à orgia, mas também de criar a atmosfera do recinto. A cena do salão, em si, é estruturada a partir da vivacidade dos diálogos, a partir dos quais compreendemos muito do que está sendo dito pelos dois antípodas, por conta de sua pequena caracterização em estilo analítico. Como veremos adiante, esses diálogos têm a função de criar a atmosfera de libertinagem, o que seria de se esperar em uma ocasião do tipo.

No entanto, ainda não fomos tragados pelo universo da sala vermelha, ainda estamos observando a casa de uma perspectiva global, como lugar das ocupações graves. Por esse motivo, os convidados não agem ainda como seria de se esperar que o fizessem numa orgia, como o narrador mesmo percebe:

> A reunião nada tinha ainda que assustasse os bons costumes. À exceção de alguns gracejos dúbios da galanteria enrugada do Sr. Couto, conversava-se alegremente como no mais aristocrático salão. Havia mesmo um ligeiro tom de cerimônia, que, se não era bastante para acanhar, tirava contudo ao diálogo o colorido vivo e animado que lhe dá a palavra solta.[221]

O salão, segundo as considerações de Roger-Henri Guerrand em "Espaços privados", é o ambiente do universo burguês, que tenta se ligar ao universo da vida do aristocrata, um "espaço teatral que vincula a nova sociedade à antiga"[222]. Por conta disso, a conversa se assemelha à de um "aristocrático salão", mas não deixa de ser, pelo caráter e alma de seu habitante, "obcecada pelo trabalho", um ambiente burguês em que, se reina a teatralidade, também impera o "tom de cerimônia". O ambiente da sala é um

[219] *Lucíola*, p.338.
[220] Idem, p.338.
[221] Idem, p.339.
[222] GUERRAND, Roger-Henri. "Espaços privados". In: PERROT, Michelle, et al. (org.) *História da vida privada*. V. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.334

local preparatório para a entrada no salão da orgia, e serve para o narrador introduzir alguns personagens e mostrá-los em ação. Lúcia, no entanto, possui uma presença apagada nessa cena.

A cortesã só se fará notar no momento em que, já dentro do salão vermelho, escolherá Paulo como parceiro e se sentará junto dele. Antes de entrarem na sala, no entanto, o fluxo narrativo é interrompido e o narrador faz um alerta aos seus leitores, especialmente às leitoras, sobre as imagens de depravação que encontrarão a seguir, e adverte sua interlocutora de que, caso ela não conhecesse obras como as "Odes de Horácio", os "Amores de Ovídio", a descrição das festas de Baco, os mistérios de Adônis e o rito afrodísio das "virgens de Pafos", não deveria prosseguir a leitura. Pensada da perspectiva do romancista, a advertência tem o efeito de justificar a narrativa, que em nada se diferenciaria de obras consagradas da literatura clássica. O universo greco-romano, nesse momento, é constantemente citado e aludido ao longo do texto, especialmente aquela parcela mais sensualista das imagens que remetem, de algum modo, a um caráter fortemente erótico e dionisíaco, que se revela com muita força na caracterização do cenário e da atmosfera da sala.

O episódio, como já nos referimos anteriormente, contém a maior descrição de cenário de todo o livro. A descrição é esta:

> Anunciada a ceia, atravessamos o jardim para ir à sala do serviço.
>
> Não posso deixar de fazer-lhe uma breve descrição dessa parte da casa, que ocupava a ala direita do edifício, formando uma espécie de pavilhão. Era o palácio encantado do sibaritismo, que só de longe em longe e nas horas mortas da noite, abria suas portas à chave de ouro para alguns adeptos de seu culto ou para algum profano que desejasse iniciar-se nos lúbricos mistérios.
>
> Entremos, já que as portas se abrem de par em par, cerrando-se logo depois de nossa passagem. A sala não é grande, mas espaçosa; cobre as paredes um papel aveludado de sombrio escarlate, sobre o qual destacam entre espelhos duas ordens de quadros representando os mistérios de Lesbos. Deve fazer ideia da energia e aparente vitalidade com que as linhas e colorido dos contornos se debuxavam no fundo rubro, ao trêmulo da claridade deslumbrante do gás.
>
> A mesa oval, preparada para oito convivas, estava colocada no centro sobre um estrado, que tinha o espaço necessário para o serviço dos criados; o resto do soalho desaparecia sob um felpudo e macio tapete que acolchoava o rodapé e também os bordos do estrado. Os aparadores de mármore cobertos de flores, frutos e gelados, e os bufetes carregados de iguarias e vinhos, eram suspensos à parede. Não pousava o pé de um móvel na orla aveludada que cercava a mesa, e parecia abrir os braços ao homem

> ébrio de vinho ou de amor, convidando-o a espojar-se na macia alcatifa, como um jovem poldro nas cálidas areias da várzea natal.
>
> Pela volta da abóbada de estuque que formava o teto, pelas almofadas interiores das portas, e na face de alguns móveis, havia tal profusão de espelhos, que multiplicava e reproduzia ao infinito, numa confusão fantástica, os menores objetos. As imagens projetando-se ali em todos os sentidos, apresentavam-se por mil faces.
>
> Não lhe falo da ceia que nada tinha de especial. Suntuosa e delicada, como as sabem preparar aqui, sorria aos olhos e trescalava de aromas penetrantes e deliciosos, que iam prurir as fibras gástricas. Esse perfume sibárico e o aspecto brilhante das iguarias esquisitas, entre as irradiações do cristal e os reflexos áureos, rubros ou violáceos do madeira, do porto e do borgonha, é talvez o mais delicado acepipe, que um anfitrião de gosto oferece aos seus hóspedes; porque nesse bocado homérico os olhos e o olfato servem com fartura ao paladar um pouco de tudo; um primor de todos os manjares que a capacidade do estômago não permite absorver.
>
> Sentamo-nos dois a dois, porque só havia na sala quatro cadeiras. Não se espante; eram cadeiras medidas para dois corpos, espécies de pequenos sofás de palhinha, onde se estava mais do que comodamente. Esta singularidade era um símbolo da união, ou melhor, da comunhão, que o dono da casa queria que houvesse durante a ceia: não eram oito pessoas, mas quatro amigos que se divertiam em amável companhia. Acrescia que a longa separação das cadeiras, e a espessa cortina de flores, deixava a cada um plena liberdade: era ao mesmo tempo a solidão e a convivência.[223]

Dessa vez, o narrador anuncia a pausa no fluxo da narrativa e inicia a descrição da sala. Esse tipo de pausa e de descrição são definidos por Osman Lins como "ambientação franca", que introduz "na ação um hiato evidente"[224]. O narrador entra conosco na sala e é como se, através desse presente da narrativa, nós a observássemos através de seus olhos bem detalhistas e partilhássemos as suas impressões. A porta abre-se de "par em par" e em seguida cerra-se após a passagem, assemelhando-se à entrada para um novo mundo. Sendo uma das descrições mais detalhadas de todo o livro, a ideia que nos transmite é de um ambiente luxuoso e arquitetado minuciosamente para intensificar as sensações e o desejo, com o vermelho das paredes, a iluminação deslumbrante, o cheiro das comidas exóticas, o macio do veludo da parede e dos tapetes no chão, os espelhos espalhados pelos tetos, entre outros elementos.

Em "Fronteiras da narrativa", Gérard Genette faz a distinção de duas funções das descrições em uma narrativa: a primeira como ornato, visando a um efeito

[223] *Lucíola*, pp.339-41
[224] LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p.80.

decorativo, como a "escultura em um edifício clássico"[225], a segunda como símbolo, com a finalidade de revelar e "ao mesmo tempo a justificar a psicologia das personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito"[226]. A descrição da sala vermelha atende às duas funcionalidades. Há uma pausa na ação para que o personagem-narrador discorra sobre alguns pormenores da sala, listando elementos reveladores da atmosfera de uma sala projetada com o intuito de satisfazer as "fantasias orientais" de seu habitante; mas, ao mesmo tempo, a sala justifica a afirmação sobre a imaginação ardente de Sá, o que diz respeito à sua psicologia, e nos vemos, agora, imersos em seu universo particular e oculto. Além disso, também, já situa alguns dos objetos que serão referidos na atuação de Lúcia, ao subir na mesa oval.

Apesar da enorme profusão de imagens, a descrição possui certa ordenação dos elementos elencados pelo narrador. O primeiro parágrafo começa por descrever a parede e a atmosfera por ela produzida, a cor escarlate, a "claridade deslumbrante do gás" e os quadros com os mistérios de Lesbos, que são parte essencial da ação que irá se desenrolar. O segundo parágrafo preenche o ambiente com os móveis da sala e o chão: a mesa oval, o tapete que permitia ao "jovem poldro" deitar-se "ébrio de vinho ou de amor", os aparadores de mármore. O terceiro descreve o teto e os espelhos que se encontram nele e nas demais partes do aposento. O quarto parágrafo, apesar de dizer que não falará sobre a ceia, fala justamente sobre ela, especialmente dos vinhos servidos, todos estrangeiros. O quinto, por fim, fala das cadeiras e sua particularidade de proporcionar assento a duas pessoas.

A alcova de Lúcia, da qual já tratamos em capítulo anterior, é representada pelo narrador como uma espécie de templo, cuja deusa era a cortesã. A sala vermelha será tratada de modo análogo, mas agora como o espaço que abriga um culto, um mistério do qual somente os iniciados, a altas horas da noite, podem participar; o teto da sala, em forma de abóbada, se coaduna com essa afirmação, pois este formato é utilizado na arquitetura de templos, inclusive na arquitetura de igrejas da religião cristã[227]. O narrador utiliza uma metáfora de outro espaço e cultura para explicar a

---

[225] GENETTE, Gerard. "Fronteiras da narrativa". In: *Análise estrutural da narrativa*: pesquisas semiológicas. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1971, p.262.
[226] Idem, p.262.
[227] Uma rápida procura no dicionário dos símbolos nos alerta para o caráter sagrado presente no formato arquitetônico: "Segundo Leo Frobenius, toda abóbada constitui uma representação da união do deus do céu e a deusa da terra, de acordo com as figurações pré e proto-históricas". CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. 4ªed. São Paulo: Centauro, 2007, p.54.

atmosfera da sala, o "palácio encantado do sibaritismo", imagem no mínimo interessante, pois, ao mesmo tempo, revela sua parcela de ilusão imaginativa (encantado), sua luxúria e suntuosidade (palácio) e a volúpia daqueles que se encontram no local (Sibaritas, sibaritismo). A força da imagem reside, também, em seu exotismo oriental, talvez pela influência da figura de Lord Byron[228], escritor que, na caracterização de Rochinha, pelo menos, é apontado como fonte.

O exotismo na caracterização da sala condiz, também, com o aspecto da festa enquanto momento de ruptura com o cotidiano grave-burguês. Se no âmbito privado, da casa de Lúcia, o princípio que rege a estruturação do capítulo reside em diálogos cotidianos e íntimos, essa festa e seu exotismo caracterizam o afastamento do usual e comum. No capítulo "O mito da borralheira", de *O espírito das roupas*[229], Gilda de Mello e Souza aponta para a festa enquanto momento de exceção da vida grave e séria da burguesia. Através de uma seleção primorosa de fotografias de época, a autora mostra, através das elaboradas roupas feitas para ocasiões festivas, o caráter excepcional da festa, especialmente nos bailes a fantasia, nos quais os convidados se vestiam de maneiras orientais, encenando, por meio do vestuário, costumes e tipos de outros povos e culturas.

Como a cortesã é situada fora da ordem familiar, a festa é, em essência, o seu espaço, pois ela, enquanto mulher pública e à margem da sociedade, pertence a esse local de exceção, apartado da vida séria, conforme vimos por seu modo de falar e pela atmosfera produzida por sua alcova. Quando entramos pela porta com o narrador, somos lançados a outro universo, pois o da sala, grave e sério, que caracteriza a alma obcecada pelo trabalho do personagem Sá, ficou do lado de fora, na escuridão, com suas árvores e atmosfera calma e ordinária. Esse ambiente, agora, apesar de não ser grande, é espaçoso e preenchido por uma variedade de adornos, bebidas, comidas e produtos que criam a suntuosidade da cena.

---

[228] Na Introdução aos poemas selecionados pela editora Penguin, o herói byroniano é apresentado como uma figura em que estão reunidos "the exotic, dashingly handsome, dangerous and seductive" (Tradução livre: "o exótico, elegante, perigoso e sedutor"). Características essas que se associam às suas personagens literárias, entre elas a figura emblemática de Don Juan. Segundo a introdução, a imagem do herói byroniano foi uma criação conjunta do editor de suas obras e do próprio Lord Byron. Em seu autorretrato póstumo, Lord Byron prevê que seria enquadrado, dentre muitos estereótipos, naquele do grande pecador, que "sinned more than sinning" (Tradução livre: "pecou mais que o pecado"). WOLFSON, S. J. e MANNING, P. J. "Introduction". In: *Lord Byron* – Selected Poems. London: Penguin classics, 2005, p. 9 e 11 (respectivamente).

[229] SOUZA, Gilda Rocha de Mello. *O espírito das roupas:* a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Outro aspecto referente à festa é a sua relação estreita com o universo da religião pagã, daquilo que é sagrado para determinados grupos e deuses. De maneira análoga ao que vimos anteriormente, ao tratarmos da alcova de Lúcia, o recinto da sala de orgia também sofre um processo de transformação, metaforiza-se em um local de culto, ressaltando imagens da cultura greco-latina que se corporificam nos quadros dos mistérios de Lesbos, e cuja entrada para esse novo mundo garante a incorporação do sujeito ao universo do rito: "o palácio encantado do sibaritismo (...) abria suas portas à chave de ouro para alguns adeptos de seu culto ou para algum profano que desejasse iniciar-se nos lúbricos mistérios". O profano, nesse sentido, diz respeito àquele que ainda não foi iniciado nos mistérios.

A festa, nesse sentido, possui estreita relação com o sagrado, embora, na sociedade burguesa nascente, esse sentido de rito, assim como no jogo e na dança, tenha se perdido, e a busca contemple, apenas, o anseio de um retorno à "festa perdida". O termo é de Giorgio Agamben, cuja análise sobre esse movimento do sagrado na festa é bem pontuado em seu ensaio "Elogio da profanação". Nas palavras do crítico:

> No jogo, nas danças e nas festas ele [o homem moderno] procura, de maneira desesperada e obstinada, precisamente o contrário do que ali poderia encontrar: a possibilidade de voltar à festa perdida, um retorno ao sagrado e aos seus ritos, mesmo que fosse na forma das insossas cerimônias da nova religião espetacular ou de uma aula de tango em um salão do interior.[230]

A partir dessas considerações, já se percebe que, nas palavras do narrador, encontra-se a especulação de que houve um retorno a esse universo do sagrado dionisíaco ou dos mistérios e culto das religiões pagãs. No entanto, esse retorno não é possível, pois, conforme é bem demarcado, o encontro possui, por intenção, não a realização de um rito sagrado, mas a concretização da fantasia oriental de Sá e seus convidados que, como Lúcia muito bem traduz, pagaram por aquela ceia.

Ao tratar sobre a festa, Bataille aponta para seu caráter de exceção na vida da proibição, pois a transgressão proporcionada pelas festas, nas culturas não cristãs, seria permissiva[231]. A definição de sagrado e profano, para ele, é estritamente associada a

[230] AGAMBEN, Giorgio. "Elogio da Profanação". In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 67-8.
[231] De acordo com Bataille, a religião cristã operou um processo em que a transgressão foi transformada em pecado. Se nas religiões antigas havia um momento em que transgredir era considerado permissivo de acordo com a natureza do rito, na religião de Cristo a proibição impede a realização do ato, devido à sua natureza de maldade e, por conta disso, negada o máximo possível.

esse movimento. O profano é aquilo que pertence à esfera da vida humana e de sua distinção do animal através do trabalho e suas regulações. O sagrado é o universo do proibido e dos deuses, essencialmente o mundo da violência, pois a eles o vetado é permitido. Em uma definição síntese de sua ideia de festa, o autor escreve:

> O trabalho exige um comportamento em que o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva é constante. Exige um comportamento racional em que os movimentos tumultuosos que se libertam nas festas, ou, geralmente, no jogo não são admitidos. Se não conseguimos refrear esses movimentos, não somos suscetíveis de trabalhar, pois que o trabalho introduz precisamente o motivo que leva a refreá-los.[232]

Além do aspecto exótico, que se mascara de sagrado e é oposto ao universo da realidade cotidiana e do trabalho, a sala possui uma profusão de elementos que compõem a sua atmosfera. A cor escarlate das paredes aveludadas já a descreve pela perspectiva da visão e do tato que compartilhamos com o narrador. A sala é iluminada a gás, o que, segundo o narrador, causava um deslumbramento[233], ou seja, um embotamento do sentido da visão pelo excesso de claridade, uma espécie de encanto, algo que tolhe a capacidade de raciocínio direto. No entanto, notemos, a sala é iluminada, e o contraste de claro e escuro, nessa cena, não associa a escuridão às trevas e a claridade às virtudes e sobriedade, mas, através do deslumbramento provocado pela claridade, o contrário, conforme verificaremos mais detidamente adiante.

Um reforço ao efeito de deslumbramento produzido pela entrada na sala iluminada se encontra, também, nas bebidas. No fragmento, o narrador cita alguns dos vinhos que foram servidos na ceia: “porto”, “borgonha” e “madeira”. As bebidas compõem parte importante da cena. Quando os personagens entram em ação e animam a festa com seus diálogos vivos, cantos e *hurras*, o álcool está sempre presente, seja nas mãos ou até mesmo como parte da conversa. Os vinhos e champanhes traduzem, dessa forma, parte da atmosfera dionisíaca que se pretendeu estabelecer na festa, contribuindo para o embotamento dos sentidos e da razão.

Outro elemento, muito importante, na caracterização desse espaço, são os espelhos nas paredes. O espelho é um objeto que pode ser dotado de múltiplos sentidos,

---

[232] BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3ªed. Lisboa: Antígona, 1988, pp.35-6

[233] Segundo dicionário da época, deslumbrar significa ofuscar a visão pelo excesso de claridade e cegar o entendimento. Acreditamos que, em nossa cena, ambos os sentidos estão expressos. Para mais ver: BLUTEAU, Rafael e SILVA, Antonio Morais. *Diccionario da língua portugueza*. Vol I: A-K. Lisboa, 1789 (Disponível em: brasiliana.usp.br).

de acordo com o modo como é utilizado em determinado contexto e em determinada obra[234]. Nessa cena de *Lucíola*, os espelhos servem para fechar o espetáculo em si mesmo, não como abertura da representação nem como apresentação de sua problemática[235], mas para tornar a atmosfera da sala "ensimesmada" e centrada em seu próprio interior, dando a impressão de que tudo o que acontece ali se multiplica em centenas de quadros e representações animadas. Como os espelhos refletem, em uma profusão de imagens, o interior do salão, podemos dizer que, dessa forma, o salão fecha-se ao olhar do espectador. Se fôssemos tentar desviar o olhar, por exemplo, do espetáculo que Lúcia representa na mesa oval, não conseguiríamos, pois estes espelhos lançam, novamente, nossos olhares para o interior da sala e, assim, o interior da sala é o centro de toda a representação da cena.

Com relação à cortesã, os reflexos evidenciam que, nesse momento, o que interessa é o espetáculo que ela irá desempenhar, seu corpo e seus movimentos, que se refletem na sala tal como um caleidoscópio. O espelho, nesse caso, reproduz a imagem do objeto corpo em uma experiência interna de erotismo[236] e compõe, a partir da profusão de imagens, o universo erotizante da sala. Posteriormente, no momento em que Lúcia se despe em cima da mesa oval e se exibe aos convivas, as imagens refletidas nos espelhos vão expor seu corpo por todos os ângulos e reforçar a extinção de sua individualidade enquanto alma psicológica, por assim dizer, pois, ao incorporar em seu corpo as poses dos quadros que ela *mimetiza*, sua personalidade, a alma e pureza de

---

[234] Na pintura, o objeto já foi utilizado por inúmeros artistas, especialmente quando, ao voltar seu foco para o observador do quadro revela o que se esconde à frente da cena. Foucault, no famoso capítulo de abertura ao seu livro *A palavra e as coisas* [FOUCAULT, Michel. "Las meninas". In: *As palavras e as coisas*. 9ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2007], a propósito do espelho ao fundo da tela de *Las Meninas*, de Diego Velázquez, o filósofo problematiza a questão das representações na Idade Clássica. Na literatura possuímos vários outros exemplos, como o célebre conto "O espelho", de Machado de Assis, no qual a alma humana é problematizada e em que se propõe sua cisão – entre uma alma interior própria e, outra, que existiria a partir dos olhares alheios –, tal divisão interna nos faz pensar, inclusive, em um possível desenvolvimento da noção alencariana entre "alma psicológica" e "alma social", do modo como é desenvolvido em Lucíola, por exemplo, mas, devido ao tema e espaço, deixemos a indagação para outro momento.

[235] Muito embora, na passagem em questão, o narrador, em muitos momentos, se indague, em uma série de reflexões metalinguística, sobre os modos de se contar a sua história e, dessa forma, problematize implicitamente o problema da relação entre a representação literária e a realidade vivida. No entanto, os espelhos não entram nessa discussão como recurso funcional, mas, enquanto atmosfera da sala, produzem outra impressão.

[236] Todo erotismo é uma experiência interna, na medida em que não há um objeto erótico por si, mas ele pode se tornar assim a partir da relação que se estabelece entre um determinado sujeito e sua experiência frente a esse objeto. Na palavra sintética de Jesus A. Durigan, "o erotismo não imita a sexualidade 'é sua metáfora'", pois ela é essencialmente representação da sexualidade a determinado sujeito. DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

Maria da Glória, cedem à exposição corporal e à identificação com um objeto, o quadro, causando o clímax da experiência interior do erotismo. A fusão sujeito-objeto é parte desse movimento erótico, conforme esclareceremos adiante. Desse momento clímax, acentua-se certa cisão entre corpo e alma, e aprofunda-se a força que a venda de seu corpo-objeto possui, pois, segundo ela mesma esclarece mais adiante, o *show* que apresenta aos convidados de Sá é o pagamento do seu ingresso no banquete, o custo do seu lugar à mesa.

O espaço do salão da orgia é, nesse sentido, um local em que predomina uma profusão de imagens e de elementos que indicam forte apelo material, caracterizado pelo excesso. O salão se articula fortemente com a ideia, exposta por Renato Cordeiro Gomes, de que os ambientes em que vemos a cortesã em sua parcela devassa são aqueles notoriamente marcados pelo signo das relações de dinheiro e posses e estão em oposição ao universo da natureza, que se liga ao passado. Segundo Gomes: "O presente é metaforizado pela sociedade mundana, pelas relações cortesãs: festas, teatro, a rua do Ouvidor, o luxo; enfim, o espaço da cultura – *o mundo de Lúcia*, das relações comandadas pelo dinheiro, do qual fazem parte Sá, Couto, Rochinha"[237]. Todos os adereços presentes na descrição do ambiente confirmam o peso da relação com o dinheiro, especialmente por sua suntuosidade, e a metáfora nos remete, novamente, à ideia do "palácio do sibaritismo".

Os demais elementos da sala, que compõem um grande inventário, também obedecem à criação da atmosfera erótico-dionisíaca que foi impressa à cena e que, segundo pensamos, não são fruto de uma escolha arbitrária[238]. A mesa oval serve não

[237] GOMES, Renato Cordeiro. "Canto para uma dama/mulher dama sem camélias (ideias em curso sobre *Lucíola*, de José de Alencar)". In: *O eixo e a roda*. v.4. UFMG - Belo Horizonte, MG, 1985, pp. 126-136 (online), p. 132.

[238] A descrição, muitas vezes entendida pela crítica enquanto um elenco de pormenores aleatórios, é um assunto problematizado por Mieke Bal. A escritora vê, na questão dessa arbitrariedade, a pretensa tentativa de "captura" da realidade pela literatura, quando, em sua leitura, a descrição se presta mais a associações textuais urdidas pela própria narração. Desse modo, a descrição não seria um elemento arbitrário que interrompe a narrativa, mas seria fonte de narratividade. Tais elementos associativos, no entanto, são múltiplos e variáveis. Ao analisar o romance *Robin,* Bal argumenta que a descrição da protagonista não está vinculada somente aos seus aspectos físicos, mas desbanca para elementos da percepção de seu amante e compõe, a partir de sua descrição, a psicologia do amante e, a partir de sua impressão, nos fornece dados do caráter de Robin, de quebra adianta cenas do final do romance. Em nosso caso, pensamos os objetos tendo por finalidade não a pretensão de uma verossimilhança extraliterária, visando mimetizar a realidade (o texto de Bal não deixa de criticar essa pretensão), mas a criação dessa atmosfera do recinto que abriga a ação de Lúcia e a incorporação dessa aura da sala em seu próprio corpo. Cf. BAL, Mieke. "Descrizioni, costruzione di mondi e tempo nella narrazione". In: MORETTI, Franco (org.). *Il Romanzo*. Vol II. Torino: Giulio Einaudi, 2002.

apenas para a ceia, mas, também, como palco da atuação de Lúcia. O tapete, "felpudo e macio", é um dos elementos que mais sugerem a sensação do tato, e convida aos convivas a se deitarem sobre ele, o que, nos sugere o narrador, pode se dar tanto por motivos eróticos quanto dionisíacos, pois convida o homem ébrio de "vinho ou de amor" a deitar-se. As flores abundam na descrição e são o único elemento que não é produto inteiramente artificial ou cultural, representando o mesmo princípio erótico, pela via do olfato, que foi impresso à alcova de Lúcia.

Os objetos dispostos na sala cheia de adornos, como algumas iguarias da ceia, que são brevemente aludidas, servem tanto para a criação da atmosfera adequada quanto de índice da condição social do proprietário da casa e de suporte para a cena que irá se desenrolar. Além da descrição franca, temos também alguns indícios do ambiente a partir da descrição dissimulada, ou seja, imersa na narrativa. O primeiro elemento que desponta, e que não havia sido referido pelo narrador, é um relógio, posto em evidência pelo anfitrião: "É meia noite; disse mostrando a pêndula de alabastro"[239]. O relógio não é um dos elementos elencados na ambientação franca, pois, em certa medida, entra em contradição com a aura erótica e dionisíaca impressa à descrição da sala vermelha. O relógio, como já abordamos no capítulo referente à festa da Glória, representa o tempo artificial, abstrato e racional do mundo moderno.

O pêndulo que marca as horas ocasiona a perda do contato orgânico do homem com o ciclo natural das coisas, introduzindo o tempo, por assim dizer, da razão e de uma nova relação do trabalho, que passa de cíclico e natural a regular e segmentado. Curiosamente, as etapas da ceia serão, a partir desse instrumento, segmentadas e, mesmo se tratando de uma orgia – e, portanto, de um momento de desregramento –, o tempo será cuidadosamente convencionado entre os participantes da festa. É o orador Sá quem, basicamente, define as etapas. Primeiro, come-se. Depois, bebe-se. Por fim, o tempo é abolido e inicia-se o reinado de Dioniso. A fala de Sá é bem ilustrativa de que, após as duas primeiras etapas, o tempo convencional e tudo que se associa ao reinado dos princípios antípodas de Baco, o princípio racional da ordem, das regras e dos limites, não mais regerão a reunião:

> Procedamos em regra. Às duas horas portanto para-se a pêndula. Abolição completa da razão, do tempo, da luz; e inauguração solene do reinado das trevas e da loucura. Até lá liberdade completa dentro dos limites da decência; tudo quanto possa alegrar, como o gracejo, a cantiga, o brinde

[239] *Lucíola*, p.341.

> ou o discurso, é permitido; salvo o direito ao respeitável público feminino e masculino de patear as sensaborias.[240]

Como se pode perceber nesse fragmento, há a criação de uma expectativa na trama. As regras e o adiamento do clímax da cena são um recurso de gradação que principia quando o leitor chega à chácara e é recepcionado, primeiramente, em uma sala em que nem o diálogo era colorido. Na fala de Sá, o prolongamento da cena é cristalizado pela segmentação do tempo em etapas. Em "As categorias da narrativa literária"[241], Todorov vê, na lógica das ações, a repetição como um momento importante das histórias, pois ela acarretaria algum acréscimo significativo. No episódio da chácara do Sá, o que há, por parte do narrador, é uma constante repetição, não de uma mesma descrição ou cena, mas de uma mesma situação narrativa: o adiamento da cena clímax e o aumento da expectativa no leitor. Mas sempre com algum acréscimo, gradação, em direção ao momento clímax.

Em um primeiro momento, o espaço é o responsável pelo adiamento. Agora, na fala de Sá, o tempo da ação é o que nos distancia do momento aguardado por todos. Com relação ao espaço, o narrador principia por nos advertir da ambiguidade da chácara, que abriga um local calmo e outro, edificado pela imaginação ardente do proprietário. Situa-nos, de início, no local calmo, onde não havia sequer um gracejo. Depois, somos advertidos de que entraremos no salão através de alusões à literatura clássica, o que cria a expectativa do que veremos lá dentro; somos, então, levados, juntamente com o narrador-personagem, para dentro da sala, e sua descrição já cria a atmosfera dionisíaca. Mas, a fim de prolongar a tensão da cena, a orgia não se inicia, pois, conforme as palavras de Sá, o momento será adiado por duas etapas, nas quais se aprofunda o estado de expectativa dos convivas e do leitor: primeiramente, através da ceia; depois, pela ingestão das bebidas.

Esse adiamento, contudo, é essencial, pois cria a atmosfera e fornece o tempo necessários para preparação da cena em que Lúcia desempenha o seu espetáculo. As etapas da ceia e das bebidas são representadas, contudo, através de diálogos que nos situam na cena como espectadores em tempo real. Nas palavras de Valéria De Marco:

---

[240] Idem, p.342.

[241] TODOROV, Tzvetan. "Categorias da narrativa literária". In: *Análise estrutural da narrativa*. 2ªed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

> É novamente no fogo cruzado do diálogo entre as personagens que Paulo começa a penetrar no fundo da devassidão. Os convivas, brincando com a energia dos alimentos, com a quentura do vinho e com a espuma do champanhe, fazem alusões ao calor e à embriaguez da orgia sexual que, pelo pacto firmado, só poderia realizar-se efetivamente depois das duas horas da manhã. É o tempo para excitar todos os desejos, é a preparação para a 'abolição completa da razão, do tempo, da luz' e para vigência 'do reinado das trevas e da loucura.[242]

Em meio ao fogo cruzado, os assuntos são variados e por vezes dispersos. Com relação ao nosso objeto de estudo, elencamos alguns momentos em que esses diálogos expressam algo do ambiente e da atmosfera da sala. Para isso, vamos organizar por pontos alguns dados que se encontram misturados na ação e dizem respeito ao espaço.

O primeiro ponto que analisaremos, como não podia deixar de ser, é a ceia em si. Dentre os fisiologistas de certa importância da época, destaca-se Brillat-Savarin, cujo livro *A fisiologia do gosto*, certamente lido por Alencar[243], é um importante marco na história da gastronomia e, como não podia deixar de ser, seu estudo se voltou, entre outros temas, à cultura da mesa. Segundo o autor francês, o banquete, como modo de ostentação do luxo e extravagância, é uma herança dos gregos aperfeiçoada pelos romanos, para os quais até mesmo "os móveis necessários aos festins [eram] feitos com rebuscamento, seja no que toca à matéria ou seja no que diz respeito à mão-de-obra"[244]. A descrição do recinto, em que ocorre a ceia de Sá, deixa perceber a influência dessa herança na descrição da sala e dos móveis.

Além disso, de acordo com o fisiologista, a tradição das grandes ceias e jantares se sustenta na sensação do prazer de estar à mesa, tendo, por uma característica, o prolongamento do jantar e das comidas servidas, mas, também, as conversas e atrações à mesa. No tempo do fisiologista, esse prazer fazia parte da cultura francesa, mas sem o sentido sagrado que antes havia e a ligação desse "prazer de estar à mesa" a divindades secundárias. Nas palavras de Savarin: "A severidade das novas religiões destruiu todos esses patronatos. Baco, Diana, o Amor são hoje apenas lembranças poéticas, mas o sentimento permanece, e os praticantes das crenças mais sérias regalam-

---

[242] MARCO, Valéria de: *O império da cortesã*: Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p.165

[243] Em *Ao correr da pena*, na crônica de 27 de maio de 1855, o autor cita, por duas vezes, Brillat-Savarin e sua importância, e acrescenta, ao *A fisiologia do gosto*, seu próprio aforismo. ALENCAR, José de. *Melhores Crônicas*: José de Alencar. Coleção Melhores Crônicas. São Paulo: Global, 2003.

[244] BRILLAT-SAVARIN. *A fisiologia do gosto*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989, p.253.

se na ocasião dos casamentos, dos batismos e até dos enterros"[245]. Em outras palavras, houve o processo de secularização do banquete, no sentido de perda do sentido religioso que o revestia anteriormente, e a incorporação de sua prática ao universo sério.

Novamente, estamos no domínio de uma prática que, se iniciada nos tempos antigos, foi secularizada e, se por um lado foi transformada em pecado[246], por outro ainda garante a sua permanência no universo das "religiões sérias", ou seja, restituída ao uso humano através de uma espécie de reinterpretação[247], pois, agora, o banquete é posto ao serviço da celebração de casamentos, batismos e funerais[248]. Seja como for, a referência a mais essa prática dos antigos reverbera em toda a aura da festa e as referências ao mundo pagão sensualista que pululam nas considerações do narrador acerca das religiões do sexo, aos quadros de Lesbos na parede e à atitude final da cortesã, que se veste como uma espécie de virgem grega e, como não podia deixar de ser, até mesmo na suntuosidade da ceia que, posteriormente no romance, será contrastada com a alimentação simples de Lúcia em sua morada no campo.

Sobre a ceia em si, temos apenas algumas poucas referências. O prato mais detalhado é apresentado por Sá ao capitalista: "Sr. Couto, dizia Sá, recomendo-lhe estas perdizes! Estão saturadas de trufas e castanhas"[249]. Além de uma frase que contribui, efetivamente, para o efeito de realidade que se quer imprimir à cena, o prato é significativo, especialmente no que se refere ao uso da trufa. Conforme se sabe, o ingrediente é uma espécie de cogumelo muito raro e de preço altíssimo no mercado. Ao tratar sobre ele, Savarin o qualifica assim: "quem fala em trufa pronuncia uma palavra

---

[245] Idem, p. 162.

[246] Segundo Savarin, os ministros do cristianismo criticaram, ao ascenderem em importância na sociedade romana, os festins e sua suntuosidade. Nas palavras do autor, "desde que a religião cristã, havendo escapado às perseguições que ensanguentavam seu berço, conseguiu alguma influência, seus ministros elevaram a voz contra os excessos da intemperança. Protestaram contra a duração do repasto, quando eram violados todos os seus preceptos rodeando-se de todas as voluptuosidades. Tendo-se devotado a um regime austero, colocaram a *gourmandise* entre os pecados capitais, criticaram amargamente a promiscuidade dos sexos e atacaram sobretudo o costume de comer sobre leitos, costume que a seus olhos aparecia como o resultado de uma moleza culpável e a causa principal dos abusos que deploravam". Opus cit, p.256.

[247] De acordo com Savarin, a gastronomia, a *gourmandise*, passou a ser devidamente reincorporada ao universo cristão, no momento em que houve uma mudança em seu conceito básico, no qual a palavra se destitui da aura de glutonaria e voracidade, mas passa a ser vista pelo lado de uma qualidade social que agrada tanto anfitriões quanto convivas.

[248]Giorgio Agamben define, desse modo, a secularização: como uma espécie de "retirada" de determinada prática ou objeto da esfera do sagrado para a sua reincorporação no universo humano, no entanto, mantendo ainda algo de seu caráter anterior. Essa dessacralização, porém, contém uma alteração do sentido que se atribui em relação ao objeto ou à prática que se secularizа.

[249] *Lucíola*, p.344.

importante, que evoca lembranças eróticas e gulosas no sexo que usa saia e lembranças gulosas e eróticas no sexo que usa barba"[250]. De acordo com o fisiologista, trata-se de um poderoso afrodisíaco, que contribui para excitar paixões em quem os utiliza. Em nossa cena, fica evidente a citação desse alimento com fins de acrescentar ao ambiente mais uma referência de suntuosidade e erotismo.

Além disso, a primeira identificação de Lúcia com o cenário se dará, justamente, ao se comparar às "iguarias" expostas sobre a mesa. Quando Lúcia diz a Paulo que ela e ele estão se divertindo muito, o rapaz faz um galanteio, dizendo que preferia estar sozinho com ela e não em meio a uma sala cheia de gente; a cortesã, então, responde:

> Ora! Há tanta mulher bonita! Qualquer destas vale mais do que eu, acredite! Demais, quando tiver bebido alguns copos de *clicot* e sentir-se eletrizado, saberá o senhor de quem são os lábios que toca? Qual? É uma mulher! Uma presa em que ceva o apetite! Que importa o nome? Sabe porventura o nome das aves e dos animais que lhe preparam a ceia? Conhece-os?... Nem por isso as iguarias lhe parecem menos saborosas[251].

A identificação de Lúcia com as iguarias a coloca na condição de mais um dos objetos da sala, mais um dos animais abatidos sobre a mesa para ser consumido pelos convivas. Remete-nos também ao capítulo no teatro lírico, em que Paulo e Cunha, ex-amante da moça, olham com seus binóculos, desfrutando, com o olhar, os diversos camarotes e as mulheres que neles estavam: "é um regalo semelhante ao do gastrônomo, que antes de sentar-se à mesa belisca as iguarias que vão se ostentando aos olhos gulosos"[252]. A comparação com as comidas é muito forte, pois, além de ser posta na condição de matéria morta, sem vida, sem sentimento, a cortesã compara a si mesma com a carne, que possui a utilidade de saciar a fome e, no caso, servir como fonte de prazer. No episódio do teatro lírico, a fonte de prazer é o olhar. Na sala vermelha, o espetáculo continua sendo mediado pelo olhar, mas solicita os outros sentidos, como a audição e o olfato.

Esse apagamento da mulher enquanto sujeito está constantemente presente nas imagens da sala vermelha. Ao descrever os assentos, o narrador os qualifica assim: "não

[250] Opus cit, p.91.
[251] *Lucíola*, p.346.
[252] Idem, p.330.

eram oito pessoas, mas quatro amigos que se divertiam em amável companhia"[253]. Essa distinção entre "amigos" e "amável companhia" situa em diferentes patamares as relações entre os convidados da festa, pois trata os homens como sujeitos da ação de se divertir, ao mesmo tempo em que reduz as mulheres à condição de um complemento desse divertimento. Na sequência, o narrador aprofunda esse apagamento da mulher ao dizer que os assentos estavam distantes entre si e, entre eles, havia "espessa cortina de flores", separação que garantia liberdade aos quatro amigos, que desfrutavam "ao mesmo tempo a solidão e a convivência"[254]. Essa solidão, conforme se subentende pela descrição, é entre os amigos e não entre os homens e suas respectivas acompanhantes.

Outro momento desse apagamento é verbalizado pela moça em seu desejo de abandonar de lado sua carne e fundir, em comunhão, sua alma com a de Paulo. A cena em questão ocorre quando Lúcia quebra o cálice de vinho em sua mão e limpa o sangue na bebida do narrador-personagem que, em um assomo de galanteria romântica, esgota a taça. Com um olhar perplexo, como se o rapaz houvesse sorvido toda a sua vida, a cortesã balbucia que, se o narrador a bebesse por completo, ao invés de morrer, ela "viveria; e o resto seria pasto dos vermes, como foi pasto dos homens"[255]. Essa fala contém um aspecto horrível, pois traz à tona a imagem da violação do corpo na morte, o estado de putrefação.

O corpo, dessa perspectiva, associa-se ao sentido da aniquilação, da morte. Ao comparar seu corpo com a ceia e associar este ato ao sexo, assim como desejar a extinção do corpo e a continuidade da vida na imaterialidade, na unidade entre os dois amantes que são descontínuos em relação a si mesmos, a personagem põe em evidência a essência violenta do corpo e seu consequente arrebatamento pela força da morte e o estado de degradação que o segue. A carne, no sentido utilizado nos preâmbulos do clímax da cena, associa-se, portanto, de antemão, ao campo da degradação e do universo do horrível, que, conforme argumentamos anteriormente, está associado, também, ao erotismo.

Além da ceia, outros elementos contribuem para a criação da atmosfera do ambiente. Um dos elementos, como não podia deixar de ser, são as bebidas, consumidas em abundância. A bebida é, inclusive, assunto da conversa: quando Rochinha diz que

[253] Idem, p.341.
[254] Idem, p.341.
[255] Idem, p.343.

nada é capaz de tirá-lo de sua sobriedade, pois é uma "velha esponja" e que foi "curtido a *kirsch* e *rum*"[256], lhe apresentam a "*gengibrada*", espécie de aguardente de gengibre com marasquino. Além dessa referência, há o momento romântico entre Lúcia e Paulo, que mencionamos anteriormente, no qual ela, após quebrar o cálice que segurava, mergulha a mão no "copo cheio de Sauterne"[257] de Paulo.

Nos momentos em que há o estouro do champanhe, especialmente no brinde de Couto, o narrador relata uma profusão de sons e "discursos disparatados". O estouro do champanhe e os sons comparecem, especialmente, na seguinte passagem:

> Estourava o champanha, fumegando nos cálices de cristal. Foi o sinal de um concerto infernal de saúdes, *hurras* e cantigas descabeladas, com o acompanhamento de uma orquestra de copos e pratos; no meio do rumor distinguia-se a voz do falsete do Couto, e a risada estridente de Lúcia, cujas volatas tinham o timbre metálico do canto da araponga entre os murmúrios da floresta. Apenas começaram as primeiras explosões produzidas pelos vapores do vinho aristocrático, os criados saíram batendo a porta do serviço, que fechou-se interiormente.[258]

A expressão síntese, desse momento, é dada pelo narrador: o "concerto infernal". O que impera, nessa cena, é uma espécie de ruído. A cena de sexo, na casa de Lúcia, conforme apontamos em capítulo anterior, foi escrita a partir de uma profusão de imagens que, se por um lado exacerbavam sentidos da visão, olfato e tato, não eram compostas por muitos sons que se distinguissem. Na ceia de Sá, no entanto, os sons abundam durante a ação. O auge dos ruídos se dá nesse momento, no parágrafo iniciado com a abertura do champanhe. A relação entre o champanhe e os barulhos não são simples acaso, o que se entrevê, nessa passagem, é a criação de um estado dionisíaco. Em *A origem da tragédia*[259],ao tratar dos princípios apolíneos e dionisíacos na criação da tragédia grega, Nietzsche define o primeiro a partir da música harmônica e o segundo a partir da desarmonia. Nas palavras de Thiago Mota, que estuda a obra citada:

---

[256] Idem, p.342.
[257] Idem, p.343.
[258] Idem, p.348.
[259] Nesse ponto faz-se necessária uma observação. Ao tratarmos do filólogo Nietzsche, nós não queremos dizer que Alencar tenha conhecido o estudioso alemão, ou mesmo que haja uma relação direta entre a concepção de mundo de um e outro, mas apenas apontar que, na criação desse universo ficcional, o autor brasileiro utilizou, provavelmente pelas influências literárias do período, alguns dos princípios que foram discutidos pelo autor de *A origem da tragédia*. O ponto de contato, entre os dois, reside, essencialmente, no estudo e criação de um universo dionisíaco. Por conta disso, não pretendemos entrar em profundidade no pensamento nietzschiano, mas apenas pontuar algumas de suas observações acerca do estado dionisíaco que observamos na passagem do salão vermelho. O preceito que aqui chamamos de apolíneo seria, a nosso ver, a realidade da seriedade burguesa de que já tratamos anteriormente.

"Dionísio é o deus do informal ou do amorfo, daquilo que não se encontra individualizado, proporcionado, medido e comedido. Dionísio é a *hýbris*, é o deus do desarmônico"[260].

A desarmonia do "concerto infernal", através da embriaguez, já nos insere no universo da transgressão da vida do trabalho. Tal concepção é a representação do arquétipo do divino demoníaco, de que fala Gabriela Viacava de Moraes[261], que se apresenta, nas cenas de *Lucíola*, como oposição ao espaço da harmonia, da vida cotidiana. Trata-se, essencialmente, do espaço da "mulher bonita", onde a parcela de Lúcia que se afirma enquanto *Lúcifer*[262] pode aflorar para os convivas da ceia. Espécie de local que, se por um lado é privado, por outro, não deixa de se mostrar enquanto espetáculo a um público seleto.

Na sequência, o fechamento da porta pelos criados inicia o processo da representação feita por Lúcia dos quadros dos mistérios de Lesbos. Sá chama a atenção aos quadros, pois quer que o foco dos convivas recaia sobre as pinturas. Desse modo, encontra o gancho perfeito para abordar o assunto e fazer com que a cortesã salte à mesa e se exponha perante todos.

Nos quadros eróticos da sala vermelha, há uma distorção da noção retórica da *ekphrasis*,[263] pois não há uma descrição clara e feita com *enargeia*, mas uma obscuridade em torno do conteúdo das pinturas, pois o tema delas não pode ser completamente exposto ao público leitor. No entanto, ao sugerir que são mulheres de

---

[260] MOTA, Thiago. "O trágico e o Agón em Nietzsche". In: *Revista Trágica*: estudos sobre Nietzsche. 2º semestre de 2008, pp. 79-92, Vol.1, nº2, p.90. (Online. Disponível em: http://www.tragica.org/)

[261] Como mencionamos no capítulo sobre as primeiras visitas de Paulo a Lúcia, a autora trabalha com os as ideias de Northrop Frye sobre os arquétipos do "divino demoníaco" e do "apocalíptico" para analisar o romance de Alencar.

[262] Durante um dos diálogos da ceia, Rochinha apelida Lúcia de *Lúcifer*.

[263] A descrição dos quadros se restringe a ligeiras alusões feitas pelos personagens. Quem mais colabora para apresentar elementos descritivos das obras é o capitalista: "Mas são realmente soberbas estas pinturas!... exclamou Couto. Que posições admiráveis! Ressuscitariam um morto. Apenas noto a ausência absoluta do sexo feio" (*Lucíola*, p.348). No mais, apenas algumas qualificações para as modelos dos quadros, como "provocantes" e "arrebatadoras"[263] (*Lucíola*, p.348). Ao incorporar à ação um quadro inexistente, o narrador se utiliza, de modo diverso, do conceito retórico da *ekphrasis*. Conforme esclarece João Adolfo Hansen, o termo grego sofreu um processo de desistoricização, especialmente no século XX, no qual passou a ser conhecido como todo processo de descrição de obras de arte. Em sua origem retórica, no entanto, o termo era utilizado como uma espécie de *falsa fictio*, pois descrevia com muita precisão e clareza aquilo que não é, que não existe, ou seja, ao invés de descrever obras de arte reais, situadas fora da ficção, a *ekphrasis* era a criação de uma obra de arte dentro da ficção da literatura. O efeito almejado por essa falsa descrição era o de expor a coisa por meio da opinião que se tem dela. HANSEN, João Adolfo. "Categorias epidíticas da *ekphrasis*". In: *Revista USP*, n.71, pp.85-105, São Paulo, setembro/novembro, 2006.

Lesbos e que são obscenas, através da menção das poses, o narrador requer, de seu leitor, um compartilhamento mínimo do *topos* de que está tratando. O silêncio, por assim dizer, presente na ausência de descrições dos quadros é preenchido pela imaginação e pela erudição do interlocutor. Pouco antes de adentrarmos na sala, o narrador mesmo nos adverte da necessidade de compartilharmos, com ele, algumas leituras clássicas, como as Odes de Horácio e os Amores de Ovídio. No caso em questão, a narrativa requer como básico o conhecimento da figura de Safo de Lesbos.

O tema do lesbianismo, no entanto, estava em voga no período, especialmente pelas polêmicas em torno da escritora George Sand. Em seu livro *Eros, tecelão de mitos*, Joaquim Brasil Fontes, ao analisar a importância da figura da mulher lésbica em Baudelaire, relata que "a lésbica de *Les fleurs du mal* já era, também, emblemática: recolhia e condensava certos 'sinais', constituidores, desde os anos 30 do século XIX, de um *safismo* mundano e 'poético', cristalizado em torno de George Sand, mulher viril cercada de homens fracos"[264]. O lesbianismo, nesse sentido, evidencia uma postura de independência da mulher frente ao poder do homem, e esse receio, na continuidade do pensamento de Fontes, seria a fonte de uma admiração da feminilidade artificial da lésbica que, para o escritor de *As flores do mal*, teria "o poder de abrir as portas do abismo"[265]. No caso do romance *Lucíola*, a referência a Lesbos condensa a atmosfera de erotismo da sala na representação do corpo nu e de poses que incitam à volúpia, mas não deixa de ter sua parcela de vertigem frente ao "abismo", pois força o narrador a desviar o olhar daquilo que não quer ver.

Além desse aspecto, os quadros servem para o narrador estabelecer uma forte oposição entre a arte e a natureza, entre o artificial e a naturalidade. Quando perguntado sobre a beleza dos quadros, Paulo responde que viu obra muito mais bela que a das pinturas. Nas palavras do personagem:

> Digo que vi ontem um quadro deste gênero, que eu não trocaria por todas as tuas pinturas! Era uma mulher; mas as formas palpitavam; a carne latejava sob os olhos que a devoravam; os lábios comiam de beijos a vítima que eles provocavam; e entre a cútis transparente corria o sangue, que se precipitava do coração espadanando em cascatas![266]

---

[264] FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos*: a poesia de Safo de Lesbos. São Paulo: Estação Liberdade, 1991, p.44.
[265] Idem, p.45. O abismo, referido pelo autor, seria o não-lugar, o desterro do poeta (que se identifica à figura de Safo, "mulher *dândi*") no momento específico do capitalismo.
[266] *Lucíola*, p.348-9.

A descrição diz respeito ao segundo encontro do narrador com Lúcia em sua casa e, nesse caso, se utiliza de uma descrição mais aproximada da *ekphrasis*, pois descreve com *enaergeia* um quadro inexistente. A aura de violência está impressa em peso nesta descrição, especialmente nas palavras que conotam um desejo de certo canibalismo figurado. Essa agressividade, que aos olhos de Rochinha é "sublime", corrobora a aura de erotismo presente na cena da alcova, conforme sustentamos anteriormente, e, além dela, ainda aprofunda a metáfora da gastronomia que, conforme argumentamos, prioriza o corpo em seu aspecto carnal, fadado à dor, à pesada materialidade que acarreta nos processos de envelhecimento, morte e decomposição.

Na continuação, quando querem saber quem seria o responsável pela obra de arte, Paulo responde: "é um artista de todos os tempos e de todos os países; é o artista divino que fez as flores, as estrelas e as mulheres"[267]. A afirmação deixa a entender que a beleza do quadro, artificial e frio, não supera a beleza da mulher natural. Essa oposição contribui para estabelecer a atmosfera da sala vermelha como lugar artificial, marcado pelo luxo e pela riqueza. O contraste entre natureza e artifício será aprofundado no romance quando Lúcia abandonar a cidade e passar a viver no campo, trocando a existência artificial e enganosa da corte por uma vida natural e verdadeira que lhe permitirá purgar os seus pecados.

Quando Sá anuncia que Lúcia vai representar os quadros, a ceia atinge o clímax. Toda a atmosfera, todas as sucessivas advertências do narrador, toda a repetição e o prolongamento da ação convergem para essa cena. Não sem certa relutância, que se encerra quando Paulo debocha de seus sentimentos pela cortesã e a deixa furiosa, a moça, então, se despe para os outros, pula à mesa com uma garrafa de champanhe que esvazia com incrível rapidez, e encarna os quadros.

A transformação de Lúcia, nessa cena, é aludida brevemente, no entanto os elementos da sua caracterização são muito significativos:

> Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico, e levantando-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanha, quase cheia. Quando a pousou sobre a mesa, todo o vinho tinha-lhe passado pelos lábios, onde a espuma fervilhava ainda. Ouvi o rugido de seda; diante de meus olhos deslumbrados passou a divina aparição que admirara na véspera.
>
> Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de verbena, como as virgens gregas. Depois agitando as longas tranças negras, que se enroscaram

[267] Idem, p.349.

> quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços 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[268].

A descrição sugere a fusão da atmosfera da sala com o corpo de Lúcia. Em sua descrição, os elementos de horror e beleza estão associados às imagens, primeiramente pelo adjetivo "satânico", depois, pela referência à Medusa, pois seus cabelos pareciam "serpes vivas". Seu corpo adquire a flexibilidade que se assemelha ao andar da serpente. A bebida que ela traga, de uma só vez, alude ao elemento do bacanal, o álcool; do mesmo modo, o êxtase, de quando ela imita as figuras, também se associa aos rituais bacantes. Ao coroar-se de "verbena", a cortesã incorpora toda a atmosfera pagã presente na cena e nas imagens descritas pelo narrador[269] e, desse modo, já estabelece uma identificação inicial com as pinturas. Por fim, a cortesã encarna não apenas as poses dos quadros, mas, justamente, todos aqueles elementos que compõem o *topos* erótico que fica implícito em sua obscuridade representativa.

A fusão com os quadros produz uma comunhão da cortesã com o ambiente erótico e ocasiona a incorporação da desmedida em seu corpo; representa o vigor das cenas radiantes e traz, ao mesmo tempo, o terror das metáforas agressivas, que apontam para o estado dionisíaco, trazidas à tona pelas cenas intensamente eróticas dos mistérios de Lesbos. A manifestação voyeurística da nudez fere o estado daquilo que Nietzsche convencionou chamar de aparência apolínea e que nós chamamos de vida séria, pois perturba a essência do mundo do trabalho e da serenidade com a incorporação do erotismo. Em nossa cena, esse estado de coisas representa o momento de maior depravação e distanciamento da realidade natural pelo encantamento, pela profusão dos elementos artificiais presentes no cenário. O momento de contraste, de imersão na natureza, se dará quando do afastamento da sala da orgia, no instante em que a cortesã, arrependida, se encontra no escuro com Paulo.

A saída do personagem da sala vermelha se dá tão-logo Lúcia salta à mesa e começa a representar as pinturas. A mudança do cenário é uma inversão curiosa. No

---

[268] Idem, p.350.

[269] As referências aos costumes pagãos, greco-romanos, são inúmeros, só retomando alguns exemplos: o próprio banquete, os Amores de Ovídio, as Odes de Horácio, o ritual das virgens de Pafos, Safo de Lesbos, Dionísio, Medusa.

lugar da claridade, da artificialidade, do tempo regido pelo relógio e depois pela loucura, o jardim leva Paulo a reencontrar, no escuro da noite, o tempo natural. É somente ali, fora da sala, que o narrador pode refletir sobre o que aconteceu e, em estilo analítico, desvelar sua opinião sobre, entre outras coisas, a nudez da mulher:

> Quando a mulher se desnuda para o prazer, os olhos do amante a vestem de um fluido que cega; quando a mulher se desnuda para a arte, a inspiração a transporta a mundos ideais, onde a matéria se depura ao hálito de Deus; quando porém a mulher se desnuda para cevar, mesmo com a vista, a concupiscência de muitos, há nisto uma profanação da beleza e da criatura humana, que não tem nome.
>
> É mais do que a prostituição: é a brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhes o tardo apetite.[270]

As considerações do narrador sobre a nudez nos deixam ver uma série de ideias interessantes, a começar pela negação do corpo enquanto visão e realidade material. Da perspectiva do narrador, tanto para o prazer quanto para a arte, as formas femininas não são vistas, estão além da realidade carnal, estão na esfera divina e, sendo assim, não são percebidas em sua existência sensória por quem as contempla. No entanto, a profanação ocorre no instante em que, ao servir para satisfazer o voyeurismo de muitos, o corpo é visto e reincorporado ao universo profano.

O universo que está associado a essa profanação, como não poderia deixar de ser, é o da "brutalidade" que relaciona a mulher, e sua beleza, ao estado de animalidade da "jumenta ciosa". A nudez encontra graus variados de avaliação nas palavras do narrador, pois quando o nu se dá em prol da arte e para um amante, o corpo é coberto por um véu divino, mas, quando ela é tratada como fonte de desejo, para despertar a libido nos olhares alheios, ela é tragada pela sua realidade crua e animalesca, metaforizada pelo termo "jumenta".

O ato de subir à mesa e o modo como o narrador qualifica essa atitude e o estado corporal que decorre dela, como uma profanação, evidenciam que a atmosfera da sala, longe de ser realmente um ritual de sacralização erótica (conforme o narrador nos sugeria ao comparar a reunião com um culto) ou de busca de uma verdade pelo prazer, produzem efeito contrário, operando uma dessacralização, pois respondem não aos interesses de um estado de erotismo ou de dionisíaco sagrado, mas da realização de

[270] *Lucíola*, pp.351-2

fantasias orientais a partir de um dispendioso gasto monetário por parte de Sá e de seus convidados.

A profanação do corpo evidencia que, na atmosfera da sala, não há nada de realmente sagrado, mas o movimento de tornar-se apenas corpo, que se opera na cortesã. Se a experiência da sala leva a algum conhecimento transcendente, o narrador não o sabe, pois, ao invés de enfrentar sua repulsa, desvia o olhar e sai do aposento. Não aguenta ver o momento em que Lúcia se torna objeto do desejo de terceiros, o que acarreta a perda de sua individualidade. Isso porque, diferentemente das religiões que sacralizam o prazer e essas formas de sagrado, o cristianismo vê o pecado na conduta que burla o que é proibido[271].

A perda da individualidade de Lúcia é parte dessa profanação, pois ela torna-se somente corpo, sem alma. Quando desce do palco, Lúcia se envolve em um pano escarlate, tal como um romano, e se mantém um tempo quieta, com "um corpo sem articulações"[272]. Notando que está sentada sozinha, a cortesã se indaga quem estava ao lado dela. Esse esquecimento, atribuído pelo narrador à embriaguez, contribui para imprimir à cena a ideia de que houve, por parte da moça, uma perda de sua própria consciência. Esse esquecimento dos outros e de si é mais um indício do estado dionisíaco, pois o aumento dessa sensação de embriaguez acarretaria o desaparecimento do "subjetivo sob completo esquecimento de si mesmo"[273], visto que o princípio da individualidade é um preceito apolíneo e, conforme vimos sustentando, do universo da vida séria.

Na sequência, Lúcia sai à procura de Paulo, e o contraste entre o interior e o exterior da sala se acentua. Nesse novo cenário, a descrição minuciosa do salão cede a alusões rápidas e imersas em uma ação, na cena do jardim: o banco de relva em que Lúcia cai extenuada, a areia que crepita com os seus passos, a "luz das estrelas"[274] sobre os cabelos de Paulo, que Lúcia acaricia. Quando se afastam mais ainda da sala da orgia,

---

[271] Para Bataille, o diabo é o anjo da transgressão: "O diabo – o anjo ou o deus da transgressão (da insubmissão e da revolta) – era expulso do mundo divino". Opus cit, p.105. E o profano passa a ter duas realidades distintas: do mal no mundo (pertencente ao domínio do sagrado demoníaco) e do bem no mundo (da divindade cristã).
[272] *Lucíola*, p.352.
[273] NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. São Paulo: Madras, 2005, p.30
[274] *Lucíola*, p.355.

o lugar que escolhem para fazer amor é assim descrito: "Fomos através das árvores até um berço de relva coberto por espesso dossel de jasmineiros em flor"[275].

O escuro da noite é o momento do silêncio, em oposição aos barulhos e ruídos do salão, contribuindo para que a exposição do corpo ceda o lugar à exposição da alma. No romance *Diva*, ao tratar da escuridão, a heroína a define dessa forma:

> Como está estrelada a noite!... Ali naquele silêncio a alma pode abrir-se, não é verdade? Não há rumor que a assuste nem esse vapor que abrasa!... Eu gosto da noite! (...) Tenho bebido muita luz; a luz é um alimento para mim. Mas a hora em que sou mais bonita, não é a hora que me sinto melhor, acredite! Na sombra, sim, conheço que meu coração é bom[276].

A ideia presente nesse trecho, essencialmente, é de que a alma não se manifesta plenamente no lugar agitado e no qual há uma profusão de estímulos sensoriais, como os bailes da corte (que é o contexto do qual Emília fala). Essa visão é um *topos* recorrente no período, e é exposta com clareza por Chateaubriand em *O gênio do cristianismo*. Ao tratar sobre a descrição da natureza pelos antigos e pelos cristãos, o escritor de *Atala* afirma que os autores do paganismo agorentavam a natureza, pois a preenchiam de divindades que não os deixavam ver sua verdadeira face. De acordo com sua argumentação, o cristianismo restituiu a solidão e o silêncio a essa natureza, o que o leva a concluir que "o poeta cristão é mais favorecido na solidão onde Deus divaga com ele"[277]. Essa solidão e silêncio é que permitem o recolho íntimo; a reflexão interior e a comunhão com a divindade una se dão, agora, por essa atividade interna que percebemos no fragmento de *Diva*.

Em *Lucíola*, a cortesã expressa semelhante ideia: "mais nua do que há pouco me sinto eu agora, coberta como estou e aqui onde a sombra nem lhe deixa ver meu rosto!... Porém sua alma vê o que fui e o que sou, e tenho vergonha!"[278]. No silêncio, no escuro, em contato com a natureza e com o infinito (através do céu e das estrelas) as almas se veem e se comunicam, é essa a ideia poética com base na sensibilidade religiosa, de que fala Antonio Candido ao tratar sobre o romantismo[279], por detrás da

---

[275] Idem, p.355.
[276] ALENCAR, José de. "Diva". In: *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959, p.517
[277] CHATEAUBRIAND. *O gênio do cristianismo*. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1948, p.281.
[278] *Lucíola*, p.354.
[279] No capítulo referente à festa da Glória abordamos a oposição estabelecida por Antonio Candido, em *A formação da literatura brasileira*, sobre o paganismo e a sensibilidade cristã.

fala da cortesã. O local que é calmo de ordinário, associado à parcela obcecada pelo trabalho de Sá e à vida séria, se torna palco da relação íntima entre Lúcia e Paulo.

A descrição dos elementos naturais da cena, que é muito escassa, põe em evidência que o aspecto exterior cede ao interior. Os diálogos acompanham e conduzem essa mudança significativa. No interior da sala, a profusão de falas e o tom irônico (que se associa ao universo do *rendez-vous*, de que fala Foucault em a *História da sexualidade*) possuem orientação dramática e função *indicial*, pois contribuem para a criação da atmosfera de devassidão e ruptura com a vida séria. No espaço aberto, o diálogo estabelece, novamente, uma relação de intimidade, apta a revelar, através das falas de Lúcia, aquilo que seria sua condição interior de pureza, virtude e "nobreza do caráter"[280].

Após se mostrar submissa a Paulo, ao pedir seu perdão e beijar-lhe as mãos, ambos se afastam da "sala da ceia, donde escapava luz e rumor"[281], e vão "através das árvores até um berço de relva coberto por espesso dossel de jasmineiros em flor". Nesse novo local, a cortesã oferece ao rapaz os beijos puros que nunca antes havia dado a ninguém. Surge então o contraste na maneira de realizar o ato sexual apenas pela carne ou de maneira a propiciar o contato íntimo entre as almas. Da agressividade animalesca, agora o sexo é sinestesicamente doce e aveludado: "A aspereza e feroz irritabilidade da véspera se dissipara. O seu amor tinha agora sensações doces e aveludadas, que penetravam os seios d'alma, como se a alma tivera tato para senti-las"[282].

O contraste entre os dois espaços revela, do mesmo modo, a contradição presente na caracterização da protagonista. Os espaços ampliam e aprofundam os significados dessas duas personalidades que ela apresenta aos olhos do narrador e, pelo seu filtro, aos nossos. O enigma se impõe ao personagem e o narrador considera: "se naquela ocasião me viesse a ideia de estudar, como faço hoje à luz das minhas recordações, o caráter de Lúcia, desanimaria por certo à primeira tentativa"[283]. A incompreensão se resume a uma contradição; em suas palavras:

> A noite a vira bacante infrene, calcando aos pés lascivos o pudor e a dignidade, ostentar o vício na maior torpeza do cinismo, com toda a hediondez de sua beleza. A manhã a encontrava tímida menina, amante casta

[280] *Lucíola*, p.352.
[281] Idem, p.355.
[282] Idem, p.356.
[283] Idem, p.357.

> e ingênua, bebendo num olhar a felicidade que dera, e suplicando o perdão da felicidade que recebera.[284]

O que o narrador problematiza é, como já apontamos, a idiossincrasia moral, o ser de Lúcia que é, naturalmente, contraditório. No próximo capítulo, vamos analisar como se desenvolvem as contradições entre o papel social da cortesã e seu caráter puro, e as mudanças ocorridas na relação entre ela, a cidade e o interior de sua casa.

[284] Idem, pp.356-7.

5. Entre bailes

Os ambientes que analisaremos a seguir são construídos ao longo de uma série de capítulos (XI ao XIV) do romance. Concebemos essa unidade de análise porque essas cenas apresentam uma espécie de micronarrativa dentro do enredo maior de *Lucíola* e contém um começo estável, um conflito que surge e a resolução desse conflito, com o reestabelecimento da situação inicial brevemente alterada.

Os bailes a que nos referimos, no título deste capítulo, são dois. O primeiro é uma festa de aniversário proporcionada por uma família de influência na corte, ocasião em que, pela primeira vez, o narrador situa a interlocutora de suas cartas, G.M., no âmbito do enredo narrado, ainda que não chegue a interagir diretamente com ela na cena. O segundo é um baile público, no Paraíso, e é o momento em que, depois de romper o relacionamento exclusivo que mantinha com Paulo, Lúcia aparece publicamente na presença de Couto, o que causa ciúmes no narrador e proporciona o clímax dessas cenas.

O conflito emoldurado pelos dois bailes intercala cenas ocorridas em âmbito público e privado, oscilação que permite entrever a dupla dimensão da vida de uma cortesã na concepção de nosso escritor. A passagem entre essas esferas se dá da seguinte maneira:

1. Espaço privado: os dois vivem um mês como amantes na casa de Lúcia;

2. Espaço público: Paulo vai ao baile na casa do Sr. R..., no qual a opinião pública interfere em seu modo de ver o seu relacionamento com Lúcia; posteriormente, o casal briga na rua;

3. Espaço privado: na casa de Lúcia, os dois se desentendem ainda mais, acentua-se o conflito gerado pela opinião pública entre eles;

4. Espaço público: Lúcia vai à Rua do Ouvidor e causa ciúmes a Paulo;

5. Espaço privado: na casa da cortesã, discutem ainda mais e Paulo decide por manter a briga, após a aparição de Couto;

6. Espaço público: o baile do Paraíso é o clímax do conflito;

7. Espaço privado: ambos se reconciliam na casa de Lúcia.

Apesar de separados por acontecimentos importantes em âmbito privado, os episódios reforçam o poder que a opinião pública possui sobre o relacionamento de Paulo e Lúcia, mas, também, evidenciam que o conflito amoroso entre os dois é resolvido após uma conversa em ambiente íntimo. Após a resolução do problema, os dois amantes passam a viver uma nova etapa da relação e o conflito, que antes envolvia a sociedade, passa, cada vez mais, para a esfera privada, pois desenvolve a crescente intimidade entre o casal, mas, em contrapartida, acrescenta entre ambos a extinção do sexo.

O capítulo XI, que inicia a sequência de episódios que tratamos nesse momento, situa-se em espaço privado. Lúcia e Paulo vivem um relacionamento de um mês, período em que os problemas financeiro e afetivo se estabilizam. Nesse tempo, os dois passam por um processo de reclusão, mantendo-se na casa da cortesã, e não comparecem a eventos públicos, como se verifica pela afirmação de que "Lúcia recusava ir ao teatro, sair a passeio, ou gozar de algum dos poucos divertimentos que lhe oferecia esta insípida cidade"[285]. Essa reclusão do casal, de certa maneira, prepara o terreno para a surpresa que o narrador tem ao descobrir que a opinião pública o desqualifica, julgando-o como uma espécie qualquer de "aproveitador"[286]. O incidente que vem interromper a reclusão do casal é a chegada de uma carta que convoca o protagonista a exercer seu dever social e comparecer a um baile:

> [...] uma manhã, passando pelo hotel, achei uma carta de convite para uma partida. O Sr. R..., a quem fui recomendado por amigos de minha província, pedia-me encarecidamente que ao menos no dia dos anos de sua senhora lhe desse o prazer de ver-me em sua casa. Realmente estava em falta para com a família, que apenas visitara com um cartão, e à qual devia muitas finezas! Era ocasião de reparar a minha descortesia[287].

A primeira reunião, segundo o narrador, não é motivada por prazer, mas por um dever de cortesia a um amigo que lhe havia feito muitas "finezas". O Sr R..., que participa como personagem de fundo do romance, o convida, através da mencionada

[285] ALENCAR, José de. "Lucíola". In: *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p.375. Todas as citações do romance serão feitas a partir dessa edição.
[286] O termo "aproveitador" não é utilizado no romance, no entanto a opinião pública figura Paulo como alguém que vive às custas de Lúcia.
[287] *Lucíola*, p.375.

carta, para comemorar o aniversário de sua esposa e, como devia esta visita ao amigo, o narrador se sente obrigado a sair do recolho íntimo que estabeleceu por um mês com a cortesã e enfrentar o olhar julgador da sociedade. Esse dever de Paulo permite entrever a contradição entre a delimitação dos espaços público e privado na sociedade do período imperial.

O que podemos vislumbrar, nesse momento, é o funcionamento do chamado mecanismo do favor, tal qual teorizado por Roberto Schwarz[288], que problematizava, entre outras coisas, a separação de nossa esfera pública e privada. Se Paulo havia sido "recomendado por amigos", "devia muitas finezas" à família do Sr. R... e, por conta disso, tinha o dever de comparecer à reunião realizada na sua casa. Essa disposição de recomendações e deveres nos dá a entender que o narrador estaria associado à família de R... por conta dessa teia de favores da qual, como elo indispensável, ele fazia parte. A relação entre a família de R... e Paulo, que é referida pela sutileza de uma "fineza", estabelece, em certa medida, uma dependência do "homem livre" [289] em relação aos membros das famílias da dita "boa sociedade" e a sua estruturação hierarquizada no império[290].

Nos campos da política e do estabelecimento de instituições públicas do Estado, o problema se apresenta com maior vigor, pois a ideologia do favor seria responsável pela criação de redes de compadrio e clientela que seriam as verdadeiras molas do poder em lugar das instituições públicas e regras contratuais[291]. Dentro desse sistema, a opinião pública possui um papel importante e de destaque, pois as qualidades

---

[288] Cf. SCHWARZ, Roberto. "As ideias fora do lugar". In: *Ao vencedor as batatas*. 3ª Ed, São Paulo: Duas cidades, 1988.

[289] Na argumentação de Schwarz, o favor se estendia não apenas às figuras caricatas dos agregados, mas, também, a profissões essencialmente liberais: "mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção europeia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele" (opus cit, p.16)

[290] Cf. MATTOS, Ilmar Rohloff de. "O gigante e o espelho". In: GRINBERG, Keila e SALLES, Ricardo (org). *O Brasil imperial*, volume II: 1831-1870. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

[291] Cf. VELLASCO, Ivan de Andrade. "Clientelismo, ordem privada e Estado no Brasil: notas para um debate". In: CARVALHO, José Murilo de. & NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (orgs). *Repensando o Brasil do Oitocentos*: cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009. No referido artigo, a questão do público e privado é discutida sob a ótica de três eixos argumentativos expostos pelo autor. No primeiro, apresenta historiadores que compuseram o quadro político da época sob a ótica de uma estrutura social "feudalizada", em que o poder estaria disperso regionalmente nas mãos de *patronus* locais; na segunda, o poder estaria centrado em um Estado que teria anulado os interesses privados – argumento que o autor desqualifica como empobrecido; por último, apresenta os autores que desenvolveram uma argumentação mais interpretativa, de um Brasil cujas relações privadas entre famílias garantiam o poder, ou, em outras palavras, onde havia a invasão privada do universo público.

e os defeitos que ela atribui a uma pessoa são responsáveis pela criação da sua imagem pública e podem comprometer seriamente o seu futuro profissional ou alçá-la a altos cargos. Em *Lucíola*, a crescente interferência da opinião pública no relacionamento privado estabelecido por Paulo e Lúcia ameaça comprometer, não apenas a imagem do rapaz perante a sociedade, mas também sua inserção profissional e suas possibilidades de ascensão social. Nesse sentido, sua relação de exclusividade com Lúcia é um perigo à aparência de homem sério, como veremos adiante no desenrolar de nossa análise.

Quando Paulo consulta Lúcia, ela se recusa a ir com ele ao baile. Segundo a fala da cortesã, essa recusa decorre do "abismo [que] nos separa"[292]. Já tratamos do abismo, anteriormente, ao analisar a orgia na sala vermelha. No episódio do convite feito pelo sr. R..., diferentemente da cena anterior, fica evidente a exclusão de Lúcia da ordem daquela sociedade e daquele período, especialmente da dita "boa sociedade". Exclusão não apenas por sua condição de cortesã, mas, também, no sentido de não pertencer ao momento histórico, de seu perfil de mulher não pertencer a um lugar. A cortesã, apesar de sua condição marginalizada, era tratada de forma ambivalente na sociedade, dotada de uma aceitação imposta pelo desejo e, ao mesmo tempo, de um desprezo pela sua condição[293]. No entanto, Lúcia vai aos poucos abandonando sua condição de cortesã e se torna uma personagem idiossincrática, ou seja, que não possui um lugar delimitado na sociedade, justamente por não pertencer aos tipos por ela estabelecidos e esperados dentro de sua hierarquia, pois, no decorrer da história, abandona sua condição de cortesã, ao deixar de exercer a prostituição, mas também não passa a ser propriamente dona de casa[294].

---

[292] *Lucíola*, p.375.

[293] De acordo com Dante M. Leite, a mulher amada era figurada, pelos românticos, como um ser puro, casto e celestial. As demais, apenas objetos de desejo "mas também de um profundo desprezo". LEITE, Dante Moreira. "Lucíola: teoria romântica do amor". In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura (Coleção Ensaio), s/d, p.58.

[294] Nas palavras de Alencar, a personagem que possui uma idiossincrasia moral é uma "aberração do viver comum". COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1978, p.150. Na peça *A expiação*, quando Menezes vê Carolina em um baile e a repreende por estar lá, sua fala deixa claro que, a uma mulher como ela, apenas o retiro do lar é uma opção de vida, pois, em sociedade, ela é apenas uma "mulher infeliz que a sociedade lamenta, mas condena" (ALENCAR, José de. *A expiação*. Rio de Janeiro: A.A. da Cruz Coutinho, 1868, p.38 (disponível em: brasiliana.usp.br). No caso de Lúcia, sua exclusão é ainda maior, pois ela não é casada e, ao mesmo tempo, passa a não se sentir mais como cortesã, passando a gravitar entre os dois universos – um que quer abandonar e outro que almeja. Contudo, essa passagem não pode se efetuar, pois é impedida pela rigidez da hierarquia moral.

Na interpretação que Roberto Schwarz realiza da ambiguidade do caráter de Aurélia, em *Senhora*, a duplicidade da protagonista representaria, ao mesmo tempo, uma contradição política, pois em seu movimento dialético contemplaria dois universos inconciliáveis, que teriam assumido forma central e periférica nos romances alencarianos: o liberal e o tradicional, regido pelo mecanismo do favor. Segundo o crítico, ao mesmo tempo em que Aurélia se mostra "compassiva e desprendida", ela "despede chispas de fulgor satânico e aplica rigorosamente a moral do contrato"[295]. Se interpretarmos por essa chave, a personalidade de Lúcia também revelaria certa contradição, no sentido de que sua personalidade reúne preceitos que acenam com a possibilidade de autonomia da mulher (o individualismo, a autonomia econômica), contudo, no percurso do romance, essa autonomia é relativizada (ela depende dos homens para se manter) e sobressaem aspectos tradicionais (não totalmente conservadores, visto que afirmam o valor da individualidade), pois ela se submete a Paulo, se enclausura no interior da casa e retorna ao campo.

O abismo, que principia pelas diferentes condições dos gêneros sexuais no século XIX, não torna possível a aproximação de Lúcia em direção ao universo sério ao qual ela não pertence. Seu desterro é parte do motivo que não a permite frequentar uma festa cujos participantes são membros da dita "boa sociedade". Essa festa é caracterizada de modo positivo. Diferente de algumas imagens descritivas da festa da Glória, do teatro e da chácara de Sá, a partida não possui os elementos do grotesco, do instinto de agressividade canibal, da violência e animalidade que acentuavam a ambiguidade dos lugares, mas se mostra como um convívio social agradável e virtuoso. Esse é o espaço de G.M., da senhora respeitável que tem a virtude necessária para absolver a cortesã no início da narrativa. A ausência de Lúcia talvez contribua para a construção dessa imagem, pois sua figura imoral não pode pertencer aos locais em que prevalece o domínio familiar da alta sociedade.

O narrador elogia o modo de se portar da Sra R..., que o apresenta aos convidados, as "moças lindas e elegantes, que tornavam a dança verdadeiro prazer"[296], elogia as conversas que teve, elogia a filha gentil de Sr R... e termina por dizer "que

[295] Segundo o autor, a dialética entre essas oscilações no caráter de Aurélia não encontra solução no livro, pois "Alencar adere aos dois, a um por sentimento dos costumes, a outro pelo apreço pela modernidade". SCHWARZ, Roberto. "A importação do romance e suas contradições em Alencar". In: *Ao vencedor as batatas*. 3ª Ed, São Paulo: Duas cidades, 1988, p.45.
[296] *Lucíola,* p.375.

fi[cou] fazendo melhor ideia das reuniões dançantes da sociedade fluminense"[297], um comentário que possivelmente propunha um exemplo para os leitores do tempo, visto que, segundo *Salões e damas do segundo reinado*, Alencar não apreciava as reuniões dançantes da sociedade fluminense[298]. Tudo nessa festa é exemplar, logo, Lúcia, apesar da nobreza de sua alma, não pode comparecer a ela devido à sua condição moral e ao jogo das máscaras na corte: apesar de serem amantes, Paulo não pode aparecer ao seu lado numa casa de família, para resguardar sua imagem perante os demais, ainda que todos saibam da sua relação.

O abismo que separa Lúcia daquela festa é, também, um abismo entre os espaços onde, na cidade, ela pode circular – ela somente pode aparecer nos locais em que o público é variável, onde a lascívia impera e o jogo dos olhares está associado à sensualidade, em suma, lugares que "mulheres públicas"[299] podem frequentar. Ao longo da narrativa, o desterro se encaminha no sentido de que, aos poucos, conforme abandona sua condição de prostituída, Lúcia passa a não pertencer sequer a esses locais. Nesse contexto, a ida ao campo reflete bem a tentativa de busca de uma identidade e de uma família impossíveis, assim como de um retorno ao passado que não lhe é permitido reaver.

Neste momento da narrativa, no entanto, a opinião pública aparece, pela primeira vez, com uma força capaz de separar os dois amantes. Quem dá corpo a essa voz é Sá. Não é sem resistência que Paulo vai conversar com o amigo que, não fugindo muito ao esperado, critica suas atitudes e a reclusão íntima que estabeleceu juntamente com Lúcia. A crítica que recebe, diferentemente do que esperava, incide sobre ele, não sobre a cortesã. Nas palavras do amigo:

> És amante de Lúcia, há um mês; e eu te conheço, sei que estás te sacrificando. Entretanto, como Lúcia não aparece mais no teatro, não roda no carro mais rico, e já não esmaga as outras com seu luxo; como a Rua do Ouvidor não lhe envia diariamente o vestido de melhor gosto, a joia mais

[297] Idem, p.376.
[298] Cf. PINHO, Wandeley. *Salões e damas do segundo reinado*. 3ªed. São Paulo: Livraria Martins, 1959.
[299] O termo "mulher pública" não é propriamente utilizado no romance, no entanto, no dicionário de Rafael Bluteau e Antônio de Morais Silva, o termo já aparece com o sentido de meretriz. No campo social, desenha-se o desnível de tratamento de homens e mulheres, pois o "homem público" é o homem de negócios, ou seja, conota um sentido positivo, enquanto que a "mulher pública", por sua vez, conota um sentido negativo. Cf. o verbete "Público" em: BLUTEAU, Rafael e SILVA, Antônio de Morais. *Diccionario da língua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antônio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro.* Vol II: L-Z. Lisboa, 1789 (Disponível em: brasiliana.usp.br).

> custosa, e as últimas novidades da moda; sabes o que se pensa e o que se diz? Que estás sacrificando Lúcia... que estás vivendo às tuas custas.[300]

Como podemos notar, a maledicência, diferentemente do esperado, é dirigida diretamente à sua condição de provinciano "pobre", o que o deixa surpreso, pois o qualifica como oportunista e, ao mesmo tempo, abala sua imagem pública em uma festa à qual teria ido por uma gratidão, um sentimento da ordem do favor. Entre Paulo e Lúcia, a opinião pública interpõe-se como motivo social e de honra, e é o fator que gera o conflito dessa nova etapa do romance, situada entre os dois bailes. As convenções sociais, que delimitam e estreitam o papel da mulher prostituída, definindo, além de tudo, a sua identidade e, desse modo, restringindo suas ações a determinada categoria do corpo social, condenam, agora, aquele que a retira do espaço do espetáculo público e a encerra no interior de uma casa. Como podemos perceber pelo fragmento, a crítica da sociedade, cristalizada na voz de Sá, enxerga, como diz a expressão, "com maus olhos", a reclusão da cortesã, pois ela não circula mais entre os clientes e não age como se esperaria, comprando mercadorias caras.

Na leitura do romance feita por Luís Filipe Ribeiro[301], a convenção pública está constantemente presente no enredo e se interpõe na relação entre os amantes desde o início. Ela aparece pela primeira vez nas palavras de Sá, na festa da Glória, quando, ao dizer que Lúcia é uma "mulher bonita", já demonstra o lugar social ao qual ela pertence na hierarquia da corte. Além disso, a opinião pública está presente na negação da cortesã em se entregar corporalmente a Paulo, ao final do romance, quando passa a agir de modo frígido (do Capítulo XVI até o final da narrativa). Por fim, nos capítulos analisados nesse momento, ela introduz na narrativa o impalpável da calúnia. Quando Paulo pergunta o nome de quem o caluniou, recebe a resposta evasiva de Sá "é o mundo, a gente, a sociedade", que lhe pergunta se ele "procura numa árvore a folha que gerou e nutriu a vespa que te morde?"[302]. A convenção ganha um corpo, dessa vez, completamente descarnado.

---

[300] *Lucíola*, p.377.
[301] RIBEIRO, Luís Felipe. "A virgindade da alma". In: *Mulheres de papel*: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Rio de Janeiro, Niterói: EDUFF, 1996.
[302] *Lucíola*, p.378. Ambas as citações.

Além da calúnia, outro ponto presente na fala de Sá é o posicionamento do homem sem muitas posses que, por conta disso, não teria o direito de possuir a exclusividade de uma cortesã. Sob esse aspecto, Paulo reconhece certa razão na voz social: "mas as calúnias tinham razão em um ponto: não exibia a minha amante um traste de luxo, ou um manequim da moda; roubava o bem que lhes pertencia, visto que não era milionário para ter o direito de possuí-lo exclusivamente"[303]. A razão apresentada é conformada, pois não contesta o lugar social a que ele e ela pertencem, antes se submete à hierarquia e busca refrear a autonomia do indivíduo (tanto dela quanto dele). Ao mesmo tempo, as considerações de Paulo pressupõem uma espécie de cotação, baseada no valor do corpo de Lúcia enquanto mercadoria valiosa, uma vez que, diferentemente das prostitutas de classe baixa que, entre outras humilhações, eram tratadas como caso de polícia[304], ela era uma cortesã de luxo, cuja clientela provinha dos altos extratos sociais.

Ao sair do baile, a primeira atitude de Paulo, quando vê a moça, é romper com ela de forma abrupta. O encontro acontece numa rua deserta, lugar de passagem. A cortesã logo adivinha que o amante ouviu Sá e que a experiência íntima dos dois foi, subitamente, invadida pela voz pública. No dia seguinte, Paulo retorna à sua casa e lhe explica os motivos de sua conduta e rompimento: ele não é um homem rico e não pode possuí-la. Quando compreende os motivos, Lúcia age:

> Vou mandar a cocheira ver o meu carro; escrever à Gudin que me faça uma dúzia de vestidos os mais ricos; dizer ao caixeiro do Wallerstein que me traga para escolher o que ele tem de melhor em modas chegadas ultimamente! É verdade, esquecia-me de mandar tomar uma assinatura no teatro lírico, e encomendar uma nova parelha de cavalos. A minha caleça já está usada; preciso trocá-la por uma *vitória*, e renovar o fardamento dos criados. Até à noite tenho tempo para tudo. O Jacinto se incumbirá de uma parte das comissões[305].

A atitude da moça é imediata, se utiliza de seu dinheiro para aparecer, novamente, em público e restaurar a honra de Paulo. As referências são tiradas da realidade do Rio de Janeiro do período: encontramos menção a certo alfaiate Gudin,

---

[303] Idem, p.378.

[304] Sobre a prostituição e os casos de polícia, falamos brevemente, no primeiro capítulo da dissertação. Para mais informações, Cf. SOARES, Luiz Carlos. "Da necessidade do bordel higienizado: tentativas de controle da prostituição carioca no século XIX". In: VAINFAS, Ronaldo (org.). *História da sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

[305] *Lucíola*, p.381-2.

cuja alfaiataria ficava localizada na Rua do Ouvidor, nº71, no Almanak Laemmert do ano de 1844[306]. Wallerstein é referido, dentre outras fontes, numa crônica de Macedo: "o Wallerstein foi o Carlos Magno da Rua do Ouvidor"[307]. A alusão a lugares e a comerciantes conhecidos pelos leitores é mais um recurso para a criação do efeito de realidade, contribuindo para reforçar os laços que a ficção pretende estabelecer com a realidade histórica imediata.

A cortesã relata mais medidas para se lançar, novamente, em meio à praça pública. Quando Paulo diz que ela pode fazer o que bem entender, o que for do gosto dela, dando a entender que ela possui autonomia, Lúcia percebe a contradição presente na fala do amante e, para evidenciá-la, pergunta: "não posso dar-me a quem for de minha vontade?"[308]. A compreensão dessa contradição é o que motiva o maior desabafo da cortesã com relação à sua condição, num discurso que se inicia, como podemos perceber, pela contestação de sua relativa liberdade:

> Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, uma carro da praça, que não pode recusar quem chega. Estes objetos, este luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disto é meu. Se quisesse dá-los, roubaria aos meus amantes presentes e futuros; aquele que os aceitasse seria meu cúmplice. Esqueci, que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprouver! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre! Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando o meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fazer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato seria como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo homem honesto deve repelir-me[309].

O desabafo retoma a questão da autonomia e acrescenta um problema de pertencimento. A mulher prostituída, nessa fala, aparece como um mero objeto a ser usufruído pelos clientes e, dessa forma, reduz-se a uma mercadoria que, como tal, está

---

[306] LAEMMERT, E; LAEMMERT, H. *Almanak administrativo mercantil e administrativo do rio de janeiro*. Ano 01. Rio de Janeiro: 1843, p.240 (Disponível em: http://brazil.crl.edu/. Acesso: 07/11/14).
[307] MACEDO, Joaquim Manuel de. "Memórias da Rua do Ouvidor". In: STRZODA, Michelle (org.) *O Rio de Joaquim Manuel de Macedo*: jornalismo e literatura no século XIX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010, p.617.
[308] *Lucíola*, p.382.
[309] Idem, p.382-3.

sujeita às leis do mercado. O espaço, por excelência, dessa mulher-produto é o público, local de negócio, que não pode se harmonizar com as aspirações por uma vida íntima e afetiva. A oposição com relação à mulher de família, nesse trecho, nos parece evidente. Enquanto o lugar da dona de casa é o interior da habitação onde vive com seu marido, tudo que a meretriz possui é compartilhado por todos os homens, pois aquela mulher é de pertencimento de todos, é uma coisa pública. O pensamento de Paulo, inclusive, já a coloca nesse papel quando se questiona a respeito da exclusividade que Lúcia devota a ele em detrimento dos demais: "roubava o bem que lhes pertencia, visto que não era milionário para ter o direito de possuí-lo exclusivamente"[310].

O pertencimento a esse universo que reside essencialmente nos ambientes da troca não permite à cortesã o estabelecimento de intimidade amorosa, especialmente com o homem pobre. O que Lúcia percebe é o limite de sua liberdade, pois ela vai de encontro aos interesses da maioria masculina, daquilo que, no romance, ganhou o nome de "opinião pública". Essa voz, composta de diversos indivíduos, que coage os personagens a desempenharem seus papéis em sociedade, não permite o desterro da cortesã, pois quer garantir que ela não prefira o espaço íntimo, por pertencer ao público, e, especialmente, que não opte pela vida enclausurada tradicional, exclusiva a um homem, enquanto, em seu papel, pertence a todos que paguem o preço. Em suas palavras: "enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro"[311].

Outro ponto de peso é a questão da honra. Ao falar da honra dos homens, Lúcia coloca em discussão a relação pública que se estabelece entre Paulo, sua interioridade e sua representação pública. A defesa da honra, no sentido romântico concebido por Hegel[312], diz respeito à reação a uma ofensa direcionada a certo aspecto da personalidade de determinado indivíduo. Em outras palavras, o ultraje à honra não se dá por conta de um roubo ou de um conflito que tenha por base a posse de um objeto concreto, como, por exemplo, a reivindicação de uma propriedade que me foi tirada,

[310] Idem, p.378.
[311] Idem, p.383.
[312] Assim como no caso de Nietzsche, não sabemos se Alencar conheceu a obra de Hegel ou mesmo se deixou-se influenciar por ela, no entanto por se tratar de um mesmo período e como o filósofo descreve, em sua estética, sobre suas observações sobre a arte romântica acreditamos que há uma relação. Com relação ao conceito da honra romântica, Hegel a associa à representação do Eu perante a opinião pública que, em nosso caso, se mostra um interessante dado para análise.

mas, sim, ao valor subjetivo formador da identidade pessoal, por exemplo, num caso em que um súdito é leal ao rei, mas é acusado de deslealdade; ou numa situação em que um homem é fiel em seu casamento, mas o acusam de libertino[313]. Em suma, trata-se de um conceito de honra que decorre das particularidades formadoras da identidade do sujeito perante o mundo, relacionado ao modo como o indivíduo se mostra ao mundo e se apega a sua identidade particular enquanto ser.

No entanto, a honra, que é o modo como eu me mostro ao mundo, torna-se vulnerável, justamente, por essa relação essencial entre ser e mostrar-se, pois "a honra não é apenas um aparecer em mim mesmo, mas também deve estar na representação e no reconhecimento dos outros"[314]. Em *Lucíola*, é a vulnerabilidade da honra (que depende do reconhecimento do outro) que afeta Paulo, pois, além do elemento social (a imagem pública para o favor), há o fato de que, como Lúcia observa, a honra depende não só da subjetividade, mas da aparência, e não apenas da aparência dele, mas, especialmente, dela: "enquanto ostentar a impudência da cortesã e fazer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra".

O que Paulo não percebe é que, para defender a sua honra, ele coloca em risco a nova personalidade que vai emergindo de Lúcia. A reparação da honra do provinciano depende de que a moça volte a se assumir, perante os outros, enquanto uma cortesã de luxo. Dessa forma, a aspiração particular de Lúcia se encontra abalada com relação ao modo como ela passa a se mostrar, ou seja, sua parcela pura, que solicita o afeto exclusivo de um homem, não encontra mais sentido em representar a si como prostituta. A personalidade de Maria da Glória, que almeja dar e receber afeto e que começava a "renascer" por meio de sua relação com Paulo, entra em conflito com a honra de seu amante. Enquanto a transformação da moça permite que esses novos valores de identidade aflorem, algo que apenas o narrador-personagem consegue e pode ver, ela vai lentamente forjando um novo modo de estar no mundo, que se opõe aos valores do modo anterior, e que culmina na frigidez sexual e na vida no arrabalde.

---

[313] Os exemplos que utilizei para ilustrar o conceito são aproximações dos exemplos dados pelo próprio Hegel. No primeiro tipo de honra, que ele classifica de clássica, o exemplo dado é de Aquiles e sua ira ocasionada por conta da tomada de posse injusta de Briseida por Agamenon. O segundo tipo, romântico, os exemplos gerais compreendem os acima citados: a fidelidade ao rei e a conjungal.

[314] HEGEL, Georg Wihelm Friedrich. *Cursos de Estética*, volume II. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.295.

No entanto, antes desses acontecimentos e de assumir sua personalidade essencialmente privada, há a última imersão de Lúcia no burburinho público. Após a discussão em sua casa, a cortesã, com o intuito de reestabelecer a honra de seu amante, volta a se expor para os olhares dos homens. Sua volta à vida mundana se dá na Rua do Ouvidor: "às três horas da tarde passando pela Rua do Ouvidor vi Lúcia na casa do Desmarais, cercada por uma grande roda, na qual eu distingui logo o Sr. Couto e o Cunha"[315]. Como se sabe, a Rua do Ouvidor era um ambiente de suma importância para o Rio de Janeiro da época e, na estrutura do enredo, tem a função de acentuar o conflito delineado nesse episódio.

A Rua do Ouvidor, centro de gravidade da moda estrangeira na corte do século XIX, teve papel importante no processo de europeizar os costumes dos brasileiros da elite carioca. Michelle Strzoda, em *O Rio de Joaquim Manuel Macedo*, relata que a moda era, prioritariamente, francesa e inglesa, o que indicava a influência estrangeira no gosto nacional. Segundo a autora, "a maior preocupação dos escritores românticos era esboçar a sociedade brasileira, nesse caso a corte, como parte de um projeto de nação"[316]. Os elementos modernos adotados para compor a representação da corte comportam a moda e os costumes da sociedade fluminense, que esboçavam uma cidade civilizada, que deveria ser tomada como exemplo para o resto do país. Os hábitos e modas desse exemplo de civilização eram todos de origem europeia. Alencar, em seu esboço da sociedade brasileira, contempla a corte com seus romances urbanos, no entanto, nesses livros, apresenta a cidade centro da modernização, o Rio de Janeiro, não como uma civilização exemplar, mas como um modelo que contém elementos que não deveriam ser adotados pela nação, como a luxúria e o modismo das vulgaridades, valores típicos de uma sociedade que preza mais os valores materiais do que espirituais[317].

A voz pública, presente na crítica a Paulo, o condena, entre outras coisas, por extrair Lúcia de sua posição no seio da modernidade. Voltar a se vestir segundo a última moda e comprar vestidos suntuosos é, novamente, exercer o papel social que lhe é

---

[315] Idem, p.383.

[316] STRZODA, Michelle. *O Rio de Joaquim Manuel de Macedo*: jornalismo e literatura no século XIX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010, p.38.

[317] Além disso, vale rememorar que em seu famoso prefácio ao romance *Sonhos d'ouro* intitulado "Benção paterna", Alencar se refere a Lucíola como o espírito nacional em conflito com as influências estrangeiras o que, em certa medida, coloca em tensão a identidade nacional com a invasão de produtos e modas estrangeiras.

destinado, acatar a influência da civilização estrangeira e encarná-la pela via do vestuário. Sobretudo, é integrar-se aos mecanismos do dinheiro e fazer-se objeto de desejo de homens que possam bancá-la e, para tomar de empréstimo a palavra de Candido acerca do romance *Senhora*, desumanizar-se.[318] Desumanização que não é semelhante ao de sua irmã de perfil, Aurélia, mas que se assemelha à de Seixas, que se torna produto (na concepção de Candido no mesmo ensaio). Segundo Valéria De Marco, "as palavras de Sá revelaram que Lúcia era parte do mercado do prazer do qual ele não pode tirá-la sem pagar o preço justo. Ela é mercadoria cotada socialmente"[319]. O movimento da protagonista de *Lucíola*, que vai da corte para o campo, insinua uma negação dessa desumanização e um retorno à vida tradicional e seus valores.

Quando tratamos da casa de Lúcia na cidade, analisamos a imagem de uma habitação campestre, descrita pela cortesã ao falar de sua passagem pelo Recife, na qual Lúcia julga encontrar um modelo de vida simples que ela tenta concretizar ao final do romance. Essa imagem comporta certa dissonância com a tendência centralizadora do modelo de vida moderno proposto pelo império[320], pois é uma imagem provinciana (evocada com relação a um passeio no Recife), campestre e marcada pela simplicidade. O lado oposto dessa imagem é o poder centralizador exercido por um modelo de vida na corte, em que impera o jogo dos olhares sociais e a criação de máscaras para a distribuição de favores, a mercadoria estrangeira enquanto moda e objeto de desejo, e o luxo das vulgaridades. O lugar síntese desse ideal é, conforme sustentamos, a Rua do Ouvidor.

O espaço da rua é o local em que se reúnem os amantes e pretendentes da moça, personagens que contribuem para sua transformação em uma das mercadorias à disposição. A cortesã reaparece em público e já é cortejada por uma turba de admiradores. Nesse cenário, temos essa curiosa descrição:

---

[318] Cf. CANDIDO, Antonio. "Crítica e sociologia". In: *Literatura e sociedade*: estudos de Teoria e História Literária. 12ªed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

[319] MARCO, Valéria de: *O império da cortesã*: Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p.170.

[320] Ao tratar do Império de D. Pedro II, Raymundo Faoro sintetiza essa tendência de modernização tendo por base os moldes ingleses e a centralização do império: "Entre 1808, com a abertura dos portos, e 1850, no auge da centralização imperial, modificara-se a pacata, fechada e obsoleta sociedade. O país europeizava-se, para o escândalo de muitos, iniciando um período de progresso rápido, progresso conscientemente provocado, sob moldes ingleses". FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*: formação do patronato político brasileiro. Vol. 2. 10ªed. São Paulo: Globo; Publifolha, 2000, p.03.

> Lúcia estava rutilante de beleza; a sua formosura tinha nesse momento uma ardentia fosforescente que eu atribuí à irritação nervosa da manhã. O orgulho e o desprezo vertiam-lhe de todos os poros, nos olhos, nos lábios, nas faces e no porte desenvolto. Ela flutuava numa atmosfera maléfica para o coração, que, entrando naquela zona abrasada, sentia-se asfixiar. A roda elegante festejava o astro que surgia, depois do seu eclipse passageiro, mais que nunca brilhante[321].

No parágrafo da descrição de Lúcia temos, novamente, a metáfora de um elemento celeste, mas, dessa vez, é a estrela que é incorporada não apenas à fisionomia, conforme apontamos na festa da Glória a respeito da lua, mas à aura da cortesã, que não exala pureza, nessa ocasião, mas a ardência, que emana de sua figura, como se fosse um astro. Os adjetivos que fazem a correlação com as estrelas são inúmeros no parágrafo: a beleza "rutilante", formosura com "uma ardentia fosforescente", a "zona abrasada" e, por fim, o símile do "astro que surgia" "brilhante" como nunca, depois do "eclipse passageiro" da intervenção de Paulo.

A relação desse fragmento com o início do romance *Senhora* se dá através da imagem celeste, uma vez que Aurélia é apresentada pelo narrador como uma estrela que surge no céu da corte: "há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela"[322]. O contraste, assim como a semelhança, é acentuado quando pensamos nas palavras de Regina Lúcia Pontieri, que caracteriza a estrela, diferente do astro, como uma figura fria e distanciada, "os corpos celestes noturnos, 'estrelas', deixam-se contaminar pela frieza da noite"[323].

Lúcia, em oposição à frieza e distanciamento, é uma figura ardente, pois se tornou novamente acessível e próxima aos olhares dos homens, ainda que ao custo da aura maléfica que a envolve. A beleza, novamente, é ressaltada pelo desprezo e é contrastada com o frio de seu corpo nos momentos de intimidade. Segundo Pontieri, a relação entre a claridade, o olhar e o corpo das moças se torna também uma tensão entre dois princípios arquetípicos conflitantes, pois a mulher, quando "iluminada, é satânica e, na penumbra, se torna anjo de candura"[324]. A exposição da moça aos olhares dos outros deixa entrever sua beleza, mas profana o seu corpo, que se torna, enfim, realidade material. Na penumbra da intimidade, quando coberta por roupas, a mulher revela sua

---

[321] Idem, p.383-4.
[322] ALENCAR, José de. "Senhora". In: *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p.953.
[323] PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p.94.
[324] Idem, p.97.

pureza. O mesmo jogo de olhares e de claro e escuro que observamos na chácara de Sá reaparece aqui, mas, agora, exposto ao escrutínio dos demais homens.

A presença de uma plateia de admiradores é o que mais se destaca nas palavras do narrador, que descreve a cortesã "atirando a réplica viva e incisiva a todos os adoradores que a cortejavam; escarnecendo da fineza e fazendo ressaltar a zombaria contra o que a lançara"[325]. A irritação e a zombaria são constantes e fazem parte da grande aura "maléfica" que ela exala nesse momento. A fala, novamente, representa o jogo das ironias, da réplica cortante, enfim, daquele universo transgressor que afasta de si os valores do trabalho e da seriedade.

O modo de agir de Lúcia se adapta facilmente à situação. Couto é quem, agora, acompanha-a pela Rua do Ouvidor, comprando tudo que a cortesã lhe indica. A opção não poderia deixar de ser interessante, pois o libertino é, como sabemos ao final da história, o algoz da cortesã em sua infância. Quando relata sua vida, a moça revela que recebera do banqueiro as moedas que salvaram a sua família, mas, na contrapartida, a lançaram diretamente aos braços da prostituição. O banqueiro representa o dinheiro em uma dimensão curiosa: ao mesmo tempo objeto de danação e salvação.

No enredo, o momento em que Lúcia representa sem pudores a meretriz diante de Paulo se dá, justamente, na presença e na tutela desse tipo. Estamos, dessa forma, em um momento interessante do romance: o local é o centro da moda, a companhia é o capitalista[326] e a motivação de tudo é o orgulho ferido e a imagem de Paulo perante a opinião pública e os homens que, em peso, aparecem na cena. O espaço privilegiado é a rua que se tornou simbólica da modernização e da moda estrangeira, lugar público em que Lúcia demonstra ser a mercadoria e, ao mesmo tempo, a agente que movimenta o mercado.

Antes de se retirar em seu "novo carro"[327], a cortesã pergunta, em voz baixa, a Paulo, se ele "está satisfeito"[328]. O que se revela é, como já sabemos, o fingimento de Lúcia. No espaço público, a moça representa a cortesã e, nessa fala mais que em outra, esse papel de teatro fica evidente, pois toda sua preocupação, em realidade, se relaciona

---

[325] *Lucíola*, p.384.
[326] Lembremos ao leitor que quem o define assim é o próprio Sá, na ocasião da orgia em sua casa.
[327] *Lucíola*, p.384.
[328] Idem, p.384.

a um desentendimento privado – embora sua origem seja pública – com o seu amante. É apenas no espaço privado que a discussão entre os dois se acentuará.

Após a aparição de Lúcia na Rua do Ouvidor há uma discussão entre Paulo, Cunha e Couto que, para o foco de nossa análise, não possui muito interesse. O que se segue a essa discussão é um encontro na casa de Lúcia no mesmo dia à noite. Sem saber explicar o motivo, Paulo foi à casa da cortesã. O episódio faz uma espécie de balanço dos acontecimentos, pois mostra que, por um lado, tudo que Lúcia realiza em sociedade é motivado pelo desejo de agradar ao seu amante. A fala que expõe essas ideias é referente ao espaço: "fique certo que esta casa, hoje, como ontem, como amanhã, não tem para o senhor nem portas, nem paredes"[329]. A imagem da casa sempre aberta não anima Paulo, pois logo ele dispara a resposta: "prefiro esperar no topo da escada, a correr o risco de uma surpresa ridícula a ambos"[330]; resposta significativa, pois explicita que, a partir do momento em que romperam, ele não possui mais o domínio exclusivo da cortesã, mas a compartilha com outros homens. A relação dos dois, nesse momento do romance, está representada nessa figuração de uma casa sem portas e parede, mas da qual, por motivos diversos, o narrador pretende manter-se distante.

A alusão ao espaço é rapidamente interrompida e o vestido de Lúcia para a ocasião do baile do Paraíso é descrito pelo narrador. Além de deslumbrante, o que enraivece Paulo, pois aquela beleza não lhe pertencia, convém mencionar que o vestido é preto e escarlate. A cor vermelha é preferida por Lúcia quando pretende expor-se aos olhares alheios. Conforme observado por Gabriela V. Moraes, o vermelho predomina nos momentos em que ela exerce o papel de meretriz, ao passo que o branco e preto sobressaem nos momentos em que se acentua a sua expiação.

Além dos aspectos do mundanismo, a cor vermelha também é utilizada como indicação de um contraste muito significativo, pois ela "estava excessivamente pálida, e a cor escarlate do vestido ainda lhe aumentava o desmaio: os olhos luziam com ardor febril que incomodava"[331]. A figuração de Lúcia é da menina doente e aproxima-se àquela concepção da beleza da amada morta de que falamos anteriormente, no capítulo sobre a casa de Lúcia, e que inspira cenas como a fantasmagoria de Margarida em *Fausto* e tantas outras, como o conhecido quadro *Ofélia*, de John Everett Millais. De

[329] Idem, p.386.
[330] Idem, p.386-7.
[331] Idem, p.387.

fato, o narrador observa que, mesmo com esse ar de doença, "nunca essa mulher me pareceu tão bela"[332], e o seu ímpeto é, novamente, agredi-la.

O motivo desse novo ímpeto de violência, dessa vez, é uma mistura de erotismo e ciúme. Erotismo, pois a visão da beleza provoca o desejo e, principalmente, o ciúme, gerado pela consciência de que aquela beleza pertence ao cliente da noite. O que se segue é um diálogo em torno desse tema: a cortesã diz que Paulo é quem define se ela deve ou não sair com Couto, mas Paulo se vê pressionado, ainda, pela voz pública, e não se livra do sentimento de convenção (como ele mesmo irá definir). A discussão é interrompida pela chegada de Couto, que apressa a moça e, em um movimento oscilatório por parte de Lúcia (entre o "vou" e "não vou"), que não nos interessa, acaba por se definir que ela irá ao baile.

O que interessa, nesses diálogos, é saber que a questão em pauta é a submissão de Lúcia a Paulo. A relativa liberdade que ela possuía enquanto mulher independente de laços familiares (mas dependente do cliente) cede a uma nova relação de forças: Lúcia resigna-se ao desejo do amante ao entender que são a imagem social e a honra dele que a fazem, novamente, retomar sua vida enquanto meretriz. A fala que sintetiza essa postura é quando diz a Couto que vai ao baile "unicamente porque o Sr. Silva me ordenou"[333]. O discurso que se produz acerca da mulher, sendo cortesã ou esposa, é de que, qualquer que seja o caminho, ela é dependente do homem.

A mudança dessa cena íntima para o baile do Paraíso é muito rápida, talvez uma das mais abruptas do romance, pois o diálogo entre os dois é interrompido e, no parágrafo seguinte, Paulo já está entrando na festa:

> Entrei no baile aspirando no ar um faro 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 ninguém mais a possuísse.
>
> Ela estava sempre bela, sempre radiante. Júbilo satânico dava a essa estranha criatura ares fantásticos e sobrenaturais entre as roupas de negro e escarlate[334].

A entrada de Paulo no baile figura o ciúme como uma paixão que causa forte desequilíbrio da razão e da sobriedade emocional. Deixando de lado seus pensamentos e

[332] Idem, p.387.
[333] Idem, p.391.
[334] Idem, p.392

modos de homem sério e racional, sua interioridade está repleta de sentimentos violentos, de conotação erótica e de certo canibalismo. A aura que ele enxerga ao redor da cortesã é irreal e sua beleza radiante é comparada novamente ao anjo da transgressão, pois é "satânic[a]". O sentimento de que ele deve possuir a moça é acompanhado de um sentimento de eliminação de qualquer elo espiritual entre os dois, pois ele visa apenas o corpo que, depois de utilizado para o fim único do prazer, seria deixado mutilado e apenas o cadáver. A balança pende, nesse momento, para o corporal e para o ímpeto do sentimento desarrazoado.

Em *La Traviata*, do compositor Verdi, que adaptou *A dama das camélias* para a ópera, e que é citada por Alencar em *Cinco minutos*, *Sonhos d'ouro* e *Encarnação*, ímpeto semelhante acomete o personagem principal, Alfredo Germont, que se apaixona pela cortesã Violetta. Após ela terminar seu relacionamento com o amante, a pedido do pai do moço, que intenta restituir sua honra, Violetta entra em uma festa acompanhada por um barão. Alfredo assiste a tudo com animosidade e evidente ciúme, e a cena atinge o clímax quando ele a renega e atira todo o seu dinheiro sobre ela. A cortesã não suporta a afronta e desfalece, o que leva o rapaz a ser repreendido por todos, inclusive por seu pai.

Na cena do baile do Paraíso, um local cujo nome pode soar como uma fina ironia, o acompanhante de Lúcia, diferentemente de Violetta, não é um membro da aristocracia, mas o capitalista Couto. O ciúme de Paulo, diverso do de Alfredo, assume ares mais discretos, pois ele não perde o equilíbrio a ponto de agredir a cortesã, mas, durante a festa, não deixa de tentar transmitir-lhe sua mensagem. A uma distância em que ele pode ser ouvido pela moça, o provinciano tenta feri-la ao combinar uma noitada com Nina e, desse modo, mostrar que, assim como sua colega de profissão, Lúcia só é interessante na medida em que faz parte do mercado e, enquanto tal, pode ser substituída. O dinheiro que atira metaforicamente no rosto da amante é aquele que gastaria com Nina.

Ambos agem no baile como modo de criar a aparência de que o dinheiro é a única base da relação entre eles, e não o afeto que mancharia a honra de Paulo. O modo como Lúcia é descrita incorpora essa visão da exposição em sociedade, na qual a cortesã se torna uma representação daquilo que esperam dela. Representação, pois a escolha de agir daquele modo, pela primeira vez no romance, não é uma escolha,

mesmo que indireta, dela, mas uma imposição de Paulo que, por sua vez, tinha em mente a coerção social. O jogo das representações estrutura a rede de um drama teatral, no qual os atores interpretam os papéis que lhes são atribuídos pelos demais, e essa relação entre personagens é, ao seu modo, interdependente, pois cada ator tem sua ação estabelecida pelos demais atores em cena. Esse modo de estruturar os tipos sociais na literatura, nos deixa ver a representação dos laços de dependência dentro da estrutura social hierárquica na corte.

As falas do narrador corroboram essa imagem, ainda durante o baile. Após combinar com Nina a noitada depois do baile, ele reconhece que a culpa daquela cena toda era dele, por acatar o papel de "bípede implume e social, que chamam homem civilizado"[335]. O papel da convenção social é outro aspecto central para a compreensão do narrador que, distante da vivência, entende que "bastou uma palavra, um sentimento de convenção, para que o meu orgulho destruísse a felicidade que suas mãos delicadas tinham tecido com tanta paciência"[336]. Na estrutura do romance, essa convenção arrebata os dois amantes diretamente para a vida social, pois, conforme vimos logo acima, arranca-os da vida reclusa que vinham levando e os lança em meio à sociedade, que ajuda a determinar a moral de seus tipos e o lugar ao qual pertencem na sociedade. Além disso, no campo da ação individual, a honra é vista sob um curioso prisma, como um orgulho destrutivo. Esse embate entre o indivíduo e as convenções sociais é um *topos* recorrente na literatura da época[337].

O clima de tensão entre ambos está quase no auge e aumenta ainda mais quando Lúcia sai da festa acompanhada de Couto. A reação de Paulo é falar mal da cortesã com Rochinha e esperar o retorno da moça em frente à sua casa, mas logo desiste e retorna ao hotel em que está hospedado para dormir. Na manhã seguinte, ele se recorda que faltou ao compromisso com Nina e corre para pedir seu perdão. No entanto,

---

[335] *Lucíola*, p.392.
[336] Idem, p.393.
[337] Em *A ascensão do romance*, Ian Watt trata do assunto através da filosofia de Descartes que, segundo ele, foi uma primeira contestação da capacidade pensante do indivíduo frente ao que já estava cristalizado pelos preconceitos sociais e tradições. Nessa trilha, a influência de Rousseau é geralmente indicada, no entanto, pela associação de que o meio social degrada o indivíduo que, por natureza, seria bom e virtuoso. Em *As utopias românticas*, Elias Thomé Saliba sustenta que a mudança na concepção de História acarretou uma nova imagem de homem (a síntese deste seria a figura de Napoleão), que luta contra as forças obscuras presentes na História. Tais forças seriam, ao que interpreto, as estruturas de poder que, de algum modo, são garantidas pelo *status quo* de uma sociedade, portanto, por suas convenções. Na polêmica com Nabuco, ao tratar da personalidade bifronte de Lúcia, Alencar mesmo reconhece que há um antagonismo entre o indivíduo e a sociedade.

ao chegar lá, descobre que a moça já recebeu uma joia como pedido de desculpa, com um bilhete assinado em seu nome. Ao notar que se tratava de certa pulseira com que presenteou Lúcia, vai até a casa da cortesã para lhe pedir explicações.

O modo como a encontra diz muito, por conta das roupas:

> Lúcia estava atirada a um sofá de bruços nas almofadas que escondiam-lhe o rosto. Tinha o mesmo vestido de seda escarlate que levara ao teatro, porém amarrotado, com as rendas despedaçadas e os colchetes arrancados da ourela, onde se viam os traços evidentes das unhas. Os cabelos em desordem flutuavam sobre as espáduas nuas; a grinalda despedaçada, o leque e as luvas jaziam por terra; numa cadeira ao lado estavam amontoadas todas as suas joias[338].

A desordem da vestimenta é também uma desordem emocional[339]. Como assinala Erich Auerbach em "A ceia interrompida", a desordem da roupa feminina, de acordo com o contexto, pode revelar uma intimidade sentimental e ao mesmo tempo erótica. Em nosso caso, a desordem do vestuário é uma abertura ao diálogo íntimo que se seguirá, pois introduz uma moldura cuja abertura à privacidade se dá através desse curioso símbolo do vestido amarrotado e despedaçado – e erótico –, pois assume, no silêncio, a evidência de uma reação violenta – que, segundo Lúcia, não foi por motivos sexuais. O vestido é parte da caracterização de Lúcia quando incorpora a cortesã e, nesse momento de virada, ela recusa essa caracterização, pois, conforme saberemos adiante, foi ela quem destruiu a roupa e não Couto.

A conversa entre os dois, que principia agressiva e acusativa, por conta da joia enviada a Nina, logo se transforma em um mútuo pedido de perdão. Do mesmo modo que, com palavras, a intimidade entre os dois foi abalada, as palavras reatam a paz. Após o pedido de perdão de Paulo, a mudança no aspecto da cortesã é imediata:

> Que êxtase de bem-aventurança foi o de Lúcia quando ouviu a confissão que eu lhe fazia! A mulher quebrada de fadiga, prostrada por uma noite de vigília e de violentas emoções, transfigurou-se de repente: o anjo de

[338] *Lucíola*, p.396.

[339] Gilda de Mello Souza, conforme já tratamos em capítulo precedente, já apontou a relação entre a vestimenta e o estado emocional das personagens do escritor José de Alencar. Cf. SOUZA, Gilda Rocha de Mello. Macedo, Alencar, Machado e as roupas. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2005.

> suave beleza surgiu na sua auréola luminosa, ao bafejo de uma felicidade celeste[340].

A transformação é da mulher demoníaca para a angelical. A radiante beleza que, nas representações públicas de Lúcia na Rua do Ouvidor e no baile do Paraíso, associava-se a uma violência ao mesmo tempo erótica e demoníaca, cede lugar à "auréola luminosa" e à "suave beleza" do "anjo". Os capítulos seguintes encaminharão, com surpreendente rapidez, o abandono definitivo da prostituição por parte de Lúcia. Já no capítulo seguinte, a moça rasga as páginas de *A dama das camélias* e demonstra a recusa em assumir o papel proposto por aquela análise fisiológica. O modelo que será adotado, conforme se revelará, será aquele dos romances *Atala*, de Chateaubriand, e *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre, ambos mencionados no enredo[341].

A mudança no vestuário já indica a transformação da protagonista. Lúcia, após recusar um beijo do amante, se retirou e, "quando reapareceu, saía do banho fresca e viçosa"[342], para, na sequência, assinalar:

> Fora o acaso ou uma doce inspiração, que arranjara o trajo puro e simples que ela trazia? Tudo era branco e resplandecente como a sua fronte serena: por vestes cassas e rendas; por joias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro dourado, manchava essa nítida e cândida imagem. Creio antes na inspiração. Lúcia tinha no coração o germe da poesia ingênua e delicada das naturezas primitivas, que se revela por um emblema e por uma alegoria. Ela me dizia no seu trajo, o que nunca se animaria a dizer-me em palavras, que estava tão pura como eu a tinha deixado, do contato de outro homem[343].

A primeira observação é sobre o banho que apresenta uma purificação pela água. Na simbologia associa-se, por exemplo, ao batismo que purifica e traz à tona um novo ser espiritual da imersão do antigo[344]. O traje simples é branco, e tudo nele reforça essa pureza que, com o banho, anuncia a emersão da Lúcia purificada. A troca de roupas

---

[340] *Lucíola*, p.397.

[341] Sobre essa mudança e seu desenvolvimento, limitaremo-nos a indicar a leitura de *Alencar e a França: perfis*, que desenvolve o tema das leituras francesas nas obras citadinas do romancista e, como assinalamos acima, desenvolve essa interpretação da estrutura do romance *Lucíola* como associada às leituras de Lúcia. PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. "Lucíola". In: *Alencar e a França*: *perfis*. São Paulo: AnnaBlume, 1999.

[342] *Lucíola*, p.398.

[343] Idem, p.399.

[344] No *Dicionário de símbolos,* o batismo está associado à morte e ao renascimento espiritual, pois "a morte afeta apenas o homem natural, enquanto que o novo nascimento é o do homem espiritual". CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. 4ªed. São Paulo: Centauro, 2007, p.63

traz à tona a dimensão interna (a alma) de Maria da Glória que, lentamente, quer se livrar do aspecto exterior de Lúcia, da dimensão social que rege suas condutas. Nesse sentido, Rita Félix Fortes escreve que:

> Em *Lucíola* há uma dialética entre o universo interior (o eu, a alma), e o exterior (a sociedade). Essa condição dilacerada leva Lúcia a tentar reassumir sua identidade anterior, buscando-se transformar em Maria da Glória, ao privilegiar o universo interior a despeito do meio social[345].

Na esteira do pensamento de Fortes, a dialética entre exterior e interior é modulada por essas duas existências que se chocam e estão em conflito constante durante a história, mas nas cenas em que o conflito é causado pela opinião pública, o choque entre o exterior (social) e o interior (alma) se torna mais flagrante. Esse conflito da personagem, nesse sentido, também pode ser observado no modo como é pensada a estruturação dos cenários, pois, conforme cresce a opção de prezar por sua parcela interior, o romance progressivamente deixa de ser ambientado nos espaços públicos da cidade e, ao final, opta pelo isolamento da personagem no arrabalde.

Além dessa opção, o narrador confere à cortesã um elemento que identifica a natureza de sua alma ao universo poético das naturezas primitivas. Segundo ele, Lúcia possuía o dom de compor emblemas e alegorias pela via do vestuário. A ideia de que a língua indígena é metafórica é recorrente nos manuais de retórica da época e, inclusive, norteiam o estilo da escrita de *Iracema*. O manual de Lopes da Gama é exemplar nesse sentido, pois define a língua do indígena do seguinte modo:

> A experiência nos mostra que tal era efetivamente a índole das Línguas, que falavam os Índios, e os Americanos, isto é; atrevido, pintoresco, e metafórico, cheio de alusões vivas a qualidade, que caem debaixo dos sentidos, ou aos objetos, com os quais esses povos em sua vida solitária se achavam muitas vezes em relação[346].

O mesmo espírito poético e virtuoso que figurara o personagem Peri[347], o escritor assimila à natureza simples da alma da personagem Lúcia pelo modo como ela

---

[345] FORTES, Rita Félix. Do bordel ao lar: uma volta impossível em *Lucíola* de José de Alencar. *Travessia*, Santa Catarina, nº 25, pg. 61-69, 1992, p.67.

[346] GAMA, Lopes *apud* MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea*: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005, p.45

[347] Sobre as virtudes cardeais no romance *O Guarani*, a leitura da dissertação de Marcondes pode ser um valioso auxílio: MARCONDES, Mauricy de Oliveira. *A polidez e as virtudes ao encontro da liberdade*

se comunica através do "emblema" ou da "alegoria" da roupa. Essa associação imprime à cortesã uma alma nobre que a distingue pela via espiritual já que, socialmente, ela não poderia pertencer à mesma categoria social que os ricos e nobres. Assim, o romance leva em consideração duas hierarquias distintas, a da sociedade e a espiritual que, como estudaremos no capítulo final da dissertação, está associado à natureza[348].

Dessa forma, a relação entre os dois é restaurada com a retomada da interioridade. O modo como o narrador descreve essa reconciliação é muito significativo para a nova etapa do romance:

> Lúcia expandia-se com tal efusão de contentamento, que, se há felicidade neste mundo, devia ser a que ela sentia. Entretanto, passada essa primeira e fugace irradiação, achei-a fria, quase gelada; apenas respondia às minhas carícias ardentes e impetuosas. Naquele momento atribuí à prostração natural depois de tão fortes emoções; porém me enganava[349].

O engano referido pelo narrador, após esse episódio, diz respeito à frigidez de Lúcia, que permanece dessa maneira até o final do romance. Algumas informações estão concentradas nessas afirmações, a primeira é o restabelecimento da intimidade do casal; outra é a perda daquela irradiação sexual que antes ela possuía. A frieza de Lúcia, nessa etapa do romance, decorre de sua condição interior, pois a frialdade de seu organismo marca a passagem para a negação do corpo enquanto realidade também sexual e a afirmação da espiritualidade. A comunicação do corpo e da alma é polarizada, nesse instante, para o espírito.

O conflito dessa nova etapa recai no desejo e incompreensão de Paulo acerca das recusas sexuais de Lúcia. A reconciliação entre os dois se dará no momento em que ela vender todas as suas coisas e se mudar da cidade para o arrabalde. Antes de

---

em "O Guarani", de José de Alencar. 2006. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - DLCV, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

[348] Em sua dissertação de mestrado, Martins escreve sobre essas duas hierarquias e como elas se relacionam às personagens do romance *O sertanejo*: "Os personagens de *O sertanejo* podem ser dispostos segundo duas hierarquias, uma social, a outra natural. A primeira, reconhecida e acatada pelos personagens, é determinante de muitas de suas relações, especialmente no âmbito da fazenda da Oiticica" MARTINS, Eduardo Vieira. As imagens do sertão em José de Alencar. Campinas: Unicamp, 1997. 163f. Dissertação (mestrado em teoria literária) – Programa de pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Unicamp, Campinas, 1997. p.67. No caso de *Lucíola*, a mesma relação se estabelece, as hierarquias sociais são determinantes no modo de agir dos personagens do universo dos salões, mas, em contrapartida, não coincide com a hierarquia natural, pois, como dito em muitos momentos, Lúcia possui uma alma nobre, mas, na hierarquia social, está longe de ser assim considerada.

[349] *Lucíola*, p.399.

abandonar definitivamente sua casa na cidade, no entanto, ela narra ao amante a história da sua vida e, nessa narração, concilia-se com um Paulo que se condói com sua história e, assim, as crises do narrador em relação à sua amada são resolvidas.

Agora, nesse momento, vamos à análise desse movimento de Lúcia em direção ao campo e suas implicações para os sentidos do romance que vínhamos discutindo.

6. A casa no arrabalde

Tranquilidade da natureza, serenidade da alma

A ida de Lúcia ao campo situa-se nos dois últimos capítulos do romance (capítulos XX e XXI). Acontecimentos importantes conduzem a essa mudança, entre eles a narração da história de vida da cortesã ao narrador. O conhecimento dos eventos que a levaram a se prostituir, em especial do seu sacrifício para salvar sua família, são importantes para a mudança final do olhar de Paulo com relação à sua amada. Outra mudança decisiva, à qual já aludimos brevemente, é a extinção do contato sexual entre ambos e a adoção de uma vestimenta mais grave por parte da moça.

Quando a cortesã se revela Maria da Glória, acrescenta ao seu relato a existência de uma irmã, Ana, que era a única sobrevivente da família e, no instante da narração, vivia em um internato. A presença dessa irmã é importante para o processo expiatório e, conforme argumentamos anteriormente[350], completa o modelo de casa ideal que Lúcia compõe em sua conversa com Paulo no capítulo III do livro. Com relação ao ambiente, a presença da irmã contribui para modelar a vida na casa, na medida em que "os cômodos eram suficientes para duas pessoas; Lúcia devia morar com sua irmã, que ia sair do colégio"[351].

A irmã não possui densidade enquanto personagem autônoma, na medida em que quase não dialoga, não questiona nada e, em determinado momento, parece uma simples extensão de Lúcia, mas com a diferença essencial de conservar a pureza virginal do corpo que ela não possui mais. Apesar disso, sua importância, ao final, é considerável, pois sua presença se torna constante ao lado da irmã, Maria da Glória, e, com relação ao ambiente, a presença de Ana reafirma o prezar pela natureza, pois, a todo instante, a menina está colhendo flores, perguntando sobre o céu e as estrelas e incitando imagens no enredo que denotam um sentido de inocência dessa nova etapa da vida da cortesã.

---

[350] Ver capítulo 3 desta dissertação.

[351] ALENCAR, José de. "Lucíola". In: *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959, p.440. Todas as citações do romance *Lucíola* foram retiradas da bibliografia acima. A partir daqui, citaremos apenas o nome do romance e a página.

Essa nova etapa principia pelo estabelecimento de uma série de oposições com relação a elementos essenciais da etapa anterior, que são sintetizadas na fala de Lúcia para Paulo: "amanhã mudo-me. Venha me buscar ao romper do dia. Desejo... careço de entrar apoiada ao seu braço na casa onde vou viver a minha nova existência"[352]. A primeira observação é que sua nova vida começa cedo, ao contrário de sua vida anterior, marcada pelas festas noturnas, pela embriaguez e pela noite mal dormida; a existência no campo principia com o romper da manhã. A segunda é o apoio encontrado no amante, distinto de sua existência anterior, quando sua vida era solitária, sem família, e o amor era orientado em função do ganho das moedas; a sua nova vida principia de sua relação com Paulo e na companhia de sua irmã. Apesar dos papéis desencontrados, forma-se um pequeno núcleo familiar, com um "pai" (na realidade, amante, e vivendo em outra casa) e uma "filha" (na realidade, irmã).

A nova existência, por ela construída, principia pela tentativa de concretizar um ideal da infância e da inocência perdidas, não mais como filha, mas como mãe virtual de Ana e esposa, igualmente irreal, de Paulo. Em "Romantismo, historicismo e História", Jacó Guinsburg trata os projetos utópicos como parte integrante do pensamento dos artistas românticos, definindo o movimento como "envolto caracteristicamente em nebulosas mitopoéticas ou em buscas que estão sempre 'além' do atual, jamais precisamente aqui e agora"[353]. Em *As utopias românticas*[354], Elias Thomé Saliba discute a negação do tempo presente e classifica duas vertentes de utopias românticas, aquela dos que revitalizam literariamente um passado anterior à ruptura da modernidade, geralmente medieval, e aqueles que acreditam em uma mística do futuro, na qual a realização do ideal de liberdade e igualdade se encontraria no devir da história dos povos[355].

---

[352] *Lucíola*, p.439.

[353] GUINSBURG, J. "Romantismo, Historicismo e História". In: *O Romantismo*. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.16.

[354] Cf. SALIBA, Elias Thomé. "Romantismo e utopia: à guisa de introdução". *As utopias românticas*. 2ªed. São Paulo: Estação liberdade, 2003.

[355] José de Alencar, em seus escritos no campo da política, aponta para os problemas que vê nos modelos políticos de sua época e os sintetiza na questão da ineficiência em resolver tanto a questão da liberdade individual como o da igualdade política. Em seu dizer, nem a questão política nem a civil, "nenhuma delas foi já resolvida pela ciência. A despeito do prodigioso desenvolvimento da civilização moderna, o problema da independência individual, como o da igualdade democrática, está ainda bem longe da solução" ALENCAR, José de. *O sistema representativo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1868, p.11 (acesso: brasiliana.usp.br, 15/05/15). Essa visão evidencia a questão do modelo e suas limitações frente às tensões entre a liberdade do indivíduo e sua igualdade frente ao coletivo, mas, ao colocar o problema

Outra fonte a respeito da tendência romântica de negar a realidade presente se encontra na argumentação de *Romantismo e política*. De acordo com os autores, o romantismo apresenta uma atitude reacionária com relação ao presente capitalista e, por isso, se configura enquanto anticapitalista, no entanto sem o sentido revolucionário. Apesar de olharmos com cautela para fórmulas gerais de classificação literária para um movimento amplo como o do oitocentos, a definição dos autores se coaduna em determinados momentos com as críticas do romance que vínhamos debatendo, especialmente o processo de tornar-se "coisa" e o isolamento involuntário de Lúcia na modernidade. Segundo a argumentação de Löwy e Sayre, a recusa literária ao capitalismo se dirige ao:

> Todo-poderoso, nessa sociedade, valor de troca – do mercado e do dinheiro –, logo do fenômeno da *reificação*. E em corolário à reificação generalizada, a *fragmentação social*, o isolamento radical do indivíduo na sociedade. Pois uma sociedade fundada sobre o dinheiro e sobre a concorrência separa os indivíduos em nômades egoístas, hostis e indiferentes aos outros. É sobretudo contra esses traços – os princípios profundos da opressão que se exercem *globalmente* na sociedade – que o romantismo anticapitalista surge[356].

A busca de Lúcia por um lugar que não é o de sua realidade presente, com a qual ela almeja romper, consiste numa tentativa de retornar aos valores tradicionais, como vínhamos discutindo, pois quer tornar concreto um ideal cuja base é a nostalgia de sua infância no campo, e que tem por modelo a imagem da casa que viu no Recife, sobre a qual falou com Paulo numa das primeiras visitas que o narrador fez a ela[357]. Essa recusa à condição presente é, também, uma negação aos valores da sociedade em que a cortesã está imersa, na qual vigora um jogo político por detrás das máscaras sociais, e sua volta ao campo procura por uma estabilidade familiar rotineira e simples. Seu projeto, no entanto, será frustrado, pois um conjunto de empecilhos sociais, fisiológicas e ideológicas fala mais alto no romance e, como verificaremos, o ideal de

---

no nível da ciência, acredita que, em um futuro distante, ele poderia ser resolvido pelo desenvolvimento de novas formas de governo, quando a filosofia viesse a estabelecer um novo modelo que conciliasse as contradições dos sistemas anteriores. Nas palavras que iniciam seu escrito político: "o princípio que rege a sociedade, como toda lei moral, não se revela de um jato à razão dos povos; desenvolve-se lentamente do seio da humanidade por uma longa rotação do tempo" (idem, p.14).

[356] LÖWE, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p.22.

[357] Tratamos do assunto no capítulo 3 da dissertação. Durante a sua primeira visita a Lúcia, Paulo ouve, da cortesã, a história de quando passou pelo Recife e viu uma casa com duas mulheres, uma jovem e outra mais velha, colhendo flores e frutos no jardim.

libertar-se deles pela ida ao arrabalde não consegue se concretizar no presente histórico da narrativa.

Assim como a existência de Lúcia se transforma e ela se muda para uma casa afastada da corte, o seu nome, também, muda repentinamente e ela passa a se chamar e ser chamada de Maria da Glória. O final do romance acena para o princípio, pois o nome secreto é mais uma explicação de sua presença na festa da Glória, o que justifica mais intensamente a primeira observação de *fisiognomista* feita pelo narrador. "Maria da Glória" é o nome secreto, mas também, a alma que fora suprimida pela existência social e sensorial de Lúcia.

O exercício da *fisiognomia* nos mostra, no entanto, uma mudança considerável com relação à existência anterior, ambígua, de Lúcia, no seguinte trecho: "os vestígios da comoção violenta que haviam produzido as amargas recordações, desapareciam sob a plácida serenidade que ressumbrava[358] de sua alma, e dava à sua beleza uma suave limpidez"[359]. As "amargas recordações" aludidas no fragmento dizem respeito à história de vida que ela relata ao narrador. Nesse trecho, há certo sentido de purgação presente implicitamente na "suave limpidez", diretamente associada à sua beleza física e espiritual, e contrasta nitidamente com a "comoção violenta" e a recordação "amarga".

A imagem está relacionada de forma implícita à metáfora do lago, empregada por Lúcia no capítulo XVIII do romance. Ao visitar, na companhia de Paulo, o local onde passou sua infância, há uma cena em que os dois estão à beira de um lago e o rapaz atira algumas pedras na água. Lúcia o repreende e explica, através de uma metáfora, o motivo da reprovação:

> Oh! Como deve sofrer! Balbuciou ela mostrando-me com a mão trêmula a água que se toldava e enegrecia.
>
> – Que é isto? Em que estás pensando, Lúcia? Disse apertando-lhe as mãos com força.
>
> Volveu para mim os olhos vagos; contemplou-me um instante e riu:
>
> – Uma loucura!... não sei como me veio semelhante ideia! Vendo esta água tão clara toldar-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:

[358] A edição do romance de 1862, disponível pelo site www.brasiliana.usp.br, consta como "ressumbrava". Na edição da Aguilar, utilizada na dissertação, o termo aparece como "reslumbrava". Optamos por manter como aparece na edição mais antiga.

[359] *Lucíola*, p.439.

> – Naquele dia... não soube explicar-lhe... é isto! Veja! A lama deste tanque é meu corpo: enquanto a deixam no fundo e em repouso está pura e límpida!
>
> Acredite ou não, Lúcia acabava de me revelar naquela imagem simples um fenômeno psicológico que eu nunca teria suspeitado.[360]

A alegoria do lago é retomada implicitamente no fragmento que inicia a vida de Lúcia no arrabalde. Com a comoção emocional extinta, que fora reavivada pela lembrança do trauma de sua infância, que lhe toldava a serenidade, a alma novamente resplandece e se torna plácida. O estado de ânimo é importante, pois, conforme percebemos no capítulo anterior desta dissertação, a opinião pública e a própria essência da agitação que caracteriza a corte não permitem a tranquilidade de espírito, pois estimulam o corpo e as paixões. No entanto, diferentemente das mudanças repentinas no semblante e no modo de se portar de Lúcia, que a caracterizavam de modo violento nos momentos de erotismo e imersão no universo público, a sua nova existência terá a placidez do espírito.

A imagem do lago e a relação de sua limpidez com a calmaria é uma imagem que nos remete ao ritmo da própria natureza, afinal, se retomarmos a observação de Alencar, ela é "lerda" e "ainda cria pelo antigo sistema, com sol e chuva"[361]. No entanto, a imagem do lago, além de se relacionar com a lentidão, também alude à experiência do isolamento da vida em sociedade, pois o modelo dessa nova fase do romance são os livros *Atala* e *Paulo e Virgínia*. Há uma passagem do romance de Bernardin de Saint-Pierre que ajuda a compreender a ideia implicada na metáfora do lago utilizada por Lúcia:

> A solidão devolve em parte a ventura natural ao homem afastando-o da desgraça social. Dentro de nossas sociedades, dividida por tantos preconceitos, a alma encontra-se em contínua agitação; está sujeita, sem cessar, a mil opiniões turbulentas e contraditórias com que os membros destas mesmas sociedades procuram se oprimir uns aos outros. Na solidão, ao contrário, a alma liberta-se das ilusões exteriores que a perturbaram; readquire o puro conhecimento de si mesma, da natureza e seu criador. Assim a água barrenta de uma torrente que devasta os campos, vindo a se derramar em um pequeno lago desviado de seu curso, deixa assentar o lodo no fundo do seu leito, retoma a primitiva limpidez e, de novo transparente,

[360] Idem, p.429.

[361] ALENCAR, José de. "Benção paterna" em *Sonhos D'ouro*. In: *Obra completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, p.695. Já citamos essa mesma passagem no capítulo 2 sobre a festa da Glória.

> reflete nas próprias margens, a verdura da terra e a luz dos céus. A solidão restabelece tanto as harmonias do corpo quanto as da alma.[362]

O fragmento, bem ideológico, apresenta a oposição entre a vida na cidade e a vida isolada de Paulo e Virgínia. No espaço urbano, de acordo com essa leitura, não há harmonia entre o corpo, a alma e a natureza, pois a agitação constante não permite a transparência da alma que, uma vez obtida, poderia refletir sua verdadeira essência de liberdade frente às "ilusões exteriores", entregando-se à contemplação do mundo natural. O caminho para esse retorno à harmonia, no entanto, passa pelo "puro conhecimento de si mesm[o]". Nesse aspecto, o trecho, que muito possui da influência de Rousseau, retoma a base do que é considerado o pensamento moderno. Segundo Gerd Bornheim, "o ponto de partida da doutrina de Rousseau é a interioridade, um voltar-se sobre si mesmo. Na base, não só da filosofia de Rousseau, mas de todo o pensamento moderno, encontramos uma atitude subjetiva"[363].

Em *Lucíola*, a ida ao arrabalde e o estabelecimento de sua morada só ocorre depois que a personagem percorre um longo caminho que a faz repensar a sua interioridade e perceber, submersa no lodo da cidade e nos sentidos de Lúcia, a pureza oculta de Maria da Glória. É nesse sentido que seu nome se altera, é nesse sentido que sua existência passa a ser uma nova existência, não apenas no que diz respeito à mudança de espaço, mas, principalmente, a uma mudança interior em direção a um novo estado. Essa mudança interna, no entanto, relaciona-se diretamente ao problema da sexualidade da cortesã, que redescobre a "virgindade do [seu] coração"[364].

Não é à toa que, nessa nova fase, o narrador passa a se referir à moça não mais em sua ambiguidade característica, mas atento sempre para sua alma e para os seus vestidos simples ou severos em dias de missa. As referências à alma, à religiosidade de Maria da Glória e à religião como um todo pululam nos capítulos finais, nos quais a cortesã é tratada como anjo, Maria, e referida por meio de metáforas de santidade. Ao terminar a narração de sua história a Paulo, ele diz a ela: "tu és um anjo, minha Lúcia"[365]. Além disso, o horário combinado para o encontro na nova morada é "à tarde,

---

[362] SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Paulo e Virgínia*. São Paulo: Editora Ícone, 1986, p.53.
[363] BORNHEIM, Gerd. "Filosofia do Romantismo". In: *O Romantismo*. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.80.
[364] *Lucíola*, p.446.
[365] Idem, p.439.

à hora da ave-maria"[366]. As referências diretas ou indiretas à religião são inúmeras, uma delas é a gratidão pela nova existência: "Deus se compadeceu de mim dando-me essa força de vontade que me faz separar de minha vida o tempo que não vivi!"[367]. Recordemos que seu novo nome se refere à Nossa Senhora e, além disso, passa a ser chamada de anjo: "Maria, meu anjo"[368]. O narrador passa a se referir à "alma cândida"[369] da moça..

A existência praticamente santificada de Lúcia se relaciona diretamente ao espaço. Quando Lúcia e Paulo esperam a casa ser aberta, o narrador diz que "almoça[ram] como os pastores de Teócrito, frutas, pão e leite cru"[370]. A simplicidade desse almoço contrasta, evidentemente, com a suntuosidade mundana da ceia na casa de Sá. Do mesmo modo, no decorrer do romance, a cortesã abandona sua suntuosa e poética alcova-templo e se muda para um quartinho no qual há apenas "uma cama de ferro, uma banquinha de cabeceira, algumas cadeiras e um crucifixo de marfim", e o narrador qualifica o lugar por sua "extrema simplicidade e nudez"[371]. O excesso de estímulos sensoriais e materiais cede à simplicidade e escassez, propiciando a placidez da alma.

O almoço, no entanto, resgata algo mais. Ao evocar os pastores de Teócrito, a paisagem que se desenha é bucólica, e o lugar, aprazível. A sequência das imagens corrobora esse bucolismo evocado, pois a natureza é vista sempre sob seu aspecto agradável. A rotina que vai se estabelecendo incorpora o passeio de Lúcia, Paulo e Ana em contato com a natureza: "Quando a noite estava bonita, íamos os três até a *Caixa-d'água*, ou até os *Dois Irmãos*, gozar da frescura das árvores e da água corrente"[372]. Passeios que se dão, diferentemente da Festa da Glória, no silêncio e não em meio ao burburinho das multidões, onde o olhar genuíno do narrador pode se recompor, sem a interferência dos amigos que o fazem ver a "mulher bonita" e não Maria da Glória. Além disso, as observações do narrador se exercem não em meio ao fugidio e tumultuoso do povo, mas em meio à quietude da noite e da natureza: "Assim caminhávamos, quase sempre mudos e silenciosos, contemplando a beleza das cenas

[366] Idem, p.441.
[367] Idem, p.441.
[368] Idem, p.443.
[369] Idem, p.443.
[370] Idem, p.440.
[371] Idem, p.420, ambas as citações.
[372] Idem, p.441.

que se desenrolavam aos nossos olhos, ou absorvidos em nossos pensamentos íntimos"[373].

A beleza do ambiente e a reflexão íntima são o prolongamento um do outro, pois o estado de espírito das personagens envolvidas, especialmente Lúcia, conduz a um ambiente bucólico e sem ambiguidades. A fonte, provavelmente, é Chateaubriand, para quem a natureza é não apenas um elemento de cenário, mas índice dos estados de ânimo[374]. O que nos permite dizer que "a natureza romântica é expressiva [...] ela *significa* e *revela*"[375], e essa expressão, que transfigura o ambiente em uma espécie de extensão da alma de Lúcia, pinta o natural de acordo com um modelo de belo ideal do mundo físico[376]. Em outras palavras, todos os aspectos da natureza que se associam aos elementos da violência, do perigo, do sublime não são evidenciados, pois a disposição íntima da moça não expressa outra coisa senão a serenidade e a beleza moral.

A descrição do ambiente, nesse momento, portanto, não carrega mais o sentido ambíguo que presenciamos anteriormente. Os contrastes entre o estilo sério, sóbrio, e o estilo erótico, transgressor, que encontramos, por exemplo, na casa de Lúcia, são substituídos por essa paisagem agradável. A fim de compreender um pouco mais essa concepção de natureza presente em *Lucíola* é necessário nuançar sua relação com o conceito de interioridade. A relação entre o interior da personagem e a natureza está diretamente relacionada a nosso objeto de estudo, pois se trata da relação estabelecida, nesse momento, entre ambiente e personagem.

No decorrer de nossa argumentação, caracterizamos a existência de duas espécies de "almas" convivendo em conflito na protagonista, uma que se relaciona ao

---

[373] Idem, p.441.

[374] Maria Cecília de Moraes Pinto, ao realizar um estudo sobre os paralelos entre Alencar e Chateaubriand, esclarece que, para o autor francês, "a representação da natureza, na obra de arte, constitui, pois, uma fusão de tendências realistas e psicológicas, com predomínio das últimas" PINTO, Maria Cecília de Moraes. *A vida selvagem*: paralelos entre Chateaubriand e Alencar. São Paulo: Annablume, 1995, p.161.

[375] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975, p.102.

[376] No capítulo que trata sobre o guerreiro nas epopeias cristã e grega, em *O gênio do cristianismo*, Chateaubriand esclarece que a descrição do mundo moral ou físico pode ser embelezada de acordo com o modo, o ângulo escolhido, para se pintar determinado objeto. Sendo assim, o belo ideal é definido pela "arte de *escolher* e *ocultar*" (CHATEAUBRIAND, Opus cit, p.238), ou seja, oculta-se, no caso da natureza, aquilo que ela tem de incômodo e violento se se quiser descrever uma paisagem bucólica. Em *Vida selvagem*, a estudiosa busca mostrar que o estado de ânimo das personagens está diretamente relacionado às opções descritivas de Chateaubriand quando, por exemplo, os ventos violentos de uma tempestade acentuam as tensões psicológicas da batalha dos indígenas contra os brancos (PINTO, Opus cit, p.174). Da mesma forma, quando o quadro é belo, o que há é "uma beleza harmoniosamente distribuída em sábio jogo de gradações, contrastes, superposições" (Idem, p.168).

universo da prostituição e outra que mantém os laços com a infância pura e inocente. Alencar, em sua discussão com Nabuco, nomeia as duas metades que compõem a personagem de "alma social" e "alma psicológica"[377]. O social é não apenas aquilo que os personagens são em sociedade, mas também o que as pessoas pensam deles e dos papéis que lhe são atribuídos, o complicado jogo de olhares que, com muita intensidade, o escritor sempre coloca em evidência. A alma psicológica, por sua vez, já diria respeito a um caráter intrínseco, relativo ao ser interior, individual.

Nos dois últimos capítulos do livro, a parcela pura de Lúcia, sua existência enquanto Maria da Glória, que é submissa, infantil e tradicional, sobressai-se sobre a parcela social, pois seu isolamento garante o afastamento dos olhares alheios que, não só convergiam sobre ela, mas também lhe atribuíam a identidade de cortesã e chegavam até mesmo a regular seu corpo, na medida em que ele pertencia ao mercado. Ao final, essa relação se modifica, pois ocorre uma mudança de lugar, mas, também, de postura frente aos estímulos que não são mais determinados pelas opiniões desencontradas, pelo agito incessante da multidão, dos espetáculos e da constante novidade da moda, o que permite à heroína contemplar a natureza e a si mesma.

Essa contemplação do natural possui certo sentido que está ligado ao conceito de natureza elaborado por Chateaubriand[378]. Essa natureza, para o escritor de *René*, diferencia-se da noção da antiguidade clássica, que povoa o mundo físico de divindades mitológicos[379], pois o Deus cristão, criador do céu e da terra, expulsa as sombras da mitologia pagã e restitui às grutas e aos bosques seu "silêncio" original e sua "poesia cismadora"[380]. O trecho a seguir é revelador dessa concepção de natureza:

> Oh! Quanto o poeta cristão é favorecido na solidão onde Deus divaga com ele! Livres dessa chusma de ridículos deuses que os assediavam de todas as partes, os bosques encheram-se duma divindade imensa. O dom da profecia e sapiência, o mistério e a religião, parecem eternamente habitar em suas sagradas profundezas[381].

---

[377] Já falamos a respeito dessa dualidade no capítulo 2 de nossa dissertação, no entanto, para maiores informações consultar: COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1978, p.152.
[378] A própria escolha de Lúcia ao ler *Atala* revela a confluência dessa visão acerca da natureza.
[379] Sobre essa visão, já tratamos no capítulo referente à Chácara do Sá.
[380] CHATEAUBRIAND. *O gênio do cristianismo*. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1948, p.282.
[381] Idem, p.282.

O trecho é revelador da relação entre a natureza e o divino. Segundo Chateaubriand, a natureza é sagrada em sua profundidade e solidão. Fica delineado, nessa concepção, que a solidão é propícia para perceber a presença do Criador, e os elementos que compõe essa espécie de *ethos* do observador cristão frente ao natural e a Deus são justamente os sinais constituidores que encontramos nesses passeios de Lúcia, Paulo e Ana: o isolamento em relação à sociedade, a contemplação e o silêncio. Essa relação, portanto, não repousa no *sensualismo* atribuído ao modo de ver dos gregos pelos pensadores da época[382], mas, sim, em um contato com a própria interioridade[383]. Novamente retomamos a imagem do lago: para que a água se torne límpida e pura para refletir o céu é necessária a tranquilidade de espírito.

Além disso, o silêncio possui a dimensão de um estado atemporal, anterior ao tempo histórico. Segundo Olgária de Matos, o verbo *silere*, em latim pré-clássico, opõe-se a *tacere* (calar) no sentido de que o primeiro se volta ao objeto e o segundo ao homem: ser que fala e, também, cala. *Silere*, nesse sentido antigo, se refere às coisas em seu estado de desaparecimento ou anterior ao seu surgimento. Assim, o botão da flor, a lua quando declina e se torna invisível, o ovo quando choca e, por isso, deixa de ser ovo são estados desse *silere*. Esse sentido de silêncio, portanto, "reconduziria facilmente a uma espécie de virgindade atemporal das coisas, antes que nasçam ou depois de terem desaparecido"[384], e essa "virgindade atemporal" estaria relacionada à atitude contemplativa desses estados na natureza que aproximam o sujeito de Deus, na qual há o surgimento (pela morte ou antecipação do nascimento) da face oculta de um mundo anterior à inconstância e atribulação da História ou, em sentido cristão, antes da queda, da perda do Paraíso bíblico. Independentemente da consciência da etimologia do termo, o que a pausa e o silêncio colocam em contraste é a *vita contemplativa* e a *vita activa*[385],

---

[382] Retomamos, aqui, as considerações de Antonio Candido em *A formação da literatura brasileira*, no capítulo "O indivíduo e a pátria", que estabelece uma oposição entre o *sensualismo* neoclássico e a vaga aspiração religiosa dos românticos brasileiros.

[383] Em *Devaneios de um caminhante solitário*, publicação póstuma do filósofo Rousseau, o contato com a interioridade ganha esse sentido divino, especialmente na "Quinta caminhada", na qual, "livre de todas as paixões terrenas produzidas pelo tumulto da vida social, minha alma se lançaria frequentemente acima dessa atmosfera e entraria desde já em relação com as inteligências celestes, cujo número ela espera ir aumentar em breve" ROUSSEAU, Jean-Jaques. "Quinta caminhada". In: *Os devaneios do caminhante solitário*. 3ªed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995, p.78.

[384] MATOS, Olgária de. *A escola do silêncio: acídia e contemplação*. No prelo.

[385] A propósito do *Fausto*, de Goethe, a questão do olhar é signo desse novo *ethos* do homem moderno. Na tragédia alemã, Fausto não consegue ter um momento de contemplação e contentamento no momento presente, pois, como homem de ação, só consegue enxergar o futuro de seus atos e não se deleita com as cenas e momentos que se desenrolam à sua frente.

sendo a primeira ligada à tradição e a segunda à modernidade que se encontra "em estado de perpétua destruição, mutação e novas montagens da vida social"[386].

A condição para essa vida contemplativa é a calma e, se retomarmos o trecho de *Paulo e Virgínia* e as considerações de Chateaubriand, ela se dá pela solidão em contato com a natureza, pois apenas o isolamento permite a harmonia do corpo e da alma, possibilitando, também, que Deus divague junto ao poeta nesse estado de atemporalidade. Em sua linguagem poética, tal qual a dos indígenas, Lúcia se refere a Deus nesses termos, como um ser superior, que lhe aparece vagamente e se compadece dela. Durante um de seus passeios, confidencia ao ouvido de Paulo que, finalmente, é feliz:

> Sou feliz! Dizia-me uma noite, muito feliz! Deus se compadeceu de mim dando-me essa força de vontade que me faz separar de minha vida o tempo em que não vivi! Ele me aparece como um sonho, como uma nuvem sombria que se vai sumindo[387].

A aproximação entre Lúcia e o divino se dá no momento em que cessam suas atividades sensuais e sua existência na cidade cede à vida contemplativa no campo. A proximidade com o Deus cristão se dá, justamente, quando a "nuvem sombria" de seu passado começa a desvanecer. Conforme já dissemos, essa aproximação garante que Lúcia passe a ser referida, cada vez mais, como uma "santa" e pelo nome Maria que, muito significativamente, se associa à padroeira da festa religiosa que abre o romance; além disso, a palavra "Deus" é mencionada nesses dois capítulos finais dez vezes, praticamente metade das vinte e três de todo o livro[388]. O trecho a seguir é revelador da comunicação entre a alma e Deus pela via da natureza:

> Outras noites nos sentávamos sobre as pedras do caminho, e eu, respondendo às perguntas de Ana, falava-lhe da natureza, das flores, das árvores, das estrelas, com o entusiasmo e a poesia que as belas criações de Deus despertam em nossa alma[389].

---

[386] MATOS, Olgária de. Opus cit.
[387] *Lucíola*, p.441.
[388] Não levamos em conta a palavra utilizada na expressão "meu Deus!" e similares. Utilizamos como método a pesquisa por palavra em diversos arquivos em formato pdf do romance.
[389] *Lucíola*, p.441.

No fragmento acima, o olhar do narrador contempla entusiasmado a natureza, lembrando que o "entusiasmo" é o transporte ao divino, ou, segundo esclarece Madame de Staël, é o amor pelo belo, aquilo que eleva a alma e, originalmente, significa "Deus em nós"[390]. Essa postura frente à natureza é semelhante à que teve quando, ao desembarcar pela primeira vez no Rio de Janeiro, viu a imagem pura de Lúcia, na Rua das Mangueiras. Segundo o narrador, no momento em que viu a moça pela primeira vez, ele recebeu essa visão "com verdadeiro entusiasmo"[391]. Do mesmo modo, a poesia que a natureza suscita na alma é a mesma que figurou de modo elevado a cortesã na festa da Glória, mas é completamente diferente da posição analítica que o narrador assume ao observar a população[392].

A associação entre entusiasmo e poesia frente ao mundo natural está em relação direta com alguns dos preceitos adotados por poetas românticos, em especial aqueles que procuraram no exílio uma opção para a sociedade que, na visão de pensadores e artistas dos anos setecentos e oitocentos, era a fonte de inúmeros males. Na Inglaterra, por exemplo, é notável o caso dos *lake poets*, conhecidos como os românticos de evasão[393], que se isolaram das grandes metrópoles, refugiando-se em regiões afastadas, como o distrito dos lagos. Essa evasão está presente no isolamento voluntário de Lúcia e no entusiasmo de Paulo frente à natureza, fonte de inspiração. No jogo ficcional de Alencar, esse tipo de poeta se opõe aos homens artificiais[394], cuja inspiração não é a impressão da natureza vivenciada e sentida diretamente, mas pensada

---

[390] Na última parte de seu livro *De L'Allemagne*, intitulado "La religion et l'enthousiasme", a escritora desenvolve a relação entre o entusiasmo e a religião. Segundo ela: "Beaucop de gens sont prévenus contre l'enthousiasme; ils le confondent avec le fanatisme, et c'est une grand erreur. Le fanatisme est une passion exclusive, dont une opinion est l'objet; l'enthousiasme se rallie à l'harmonie universelle: c'est l'amour du beau, l'elevation de l'âme, la jouissance du dévoument, réunis dans un meme sentiment, qui a de la grandeur et du calme. Les sens de ce mot, chez les Grecs, en est la plus noble définition: l'enthousiasme signifie *Dieu en nous*. En effet, quand l'existence de l'homme est expansive, elle a qualque chose de divin". STAËL, Madame de. "La religion et l'enthousiasme". In: *De L'Allemagne*. Vol 2. Paris: Libraire Garnier Fréres, s/d.

[391] Idem, p.316.

[392] Tratamos sobre o assunto no capítulo 02 da dissertação.

[393] CARPEAUX, Otto Maria. "Romantismos de evasão". In: *História da literatura ocidental*. Vol. V. 2ª ed., Rio de Janeiro: Alhambra, 1981. O *lake poet* seria aquele que prefere "morar longe da cidade, entre gente humilde, na região dos lagos ingleses" (p.1133), pois, dessa forma, pode produzir uma poesia que seja fruto da inspiração, da sensibilidade e não da sociedade tida por eles como artificial (racionalista) e, em cujo seio revolucionário da época napoleônica, não encontravam um lugar em seu próprio tempo. Além de um modelo de conduta e de vida, a atitude desse tipo romântico é, também, um modelo de personagem que, em nosso caso, acreditamos que foi incorporado à personalidade de Paulo, do mesmo modo que o fisiologista, o *flâneur* e o *fisiognomista*.

[394] O termo é utilizado por Cavalcanti Proença. Ao tratar do personagem em questão diz que Seixas "pertence à classe dos homens artificiais, sem contato com a beleza simples" PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p.34.

a partir dos livros[395]. A descrição dos poemas escritos por Seixas, protagonista do romance *Senhora*, é feita de modo a delinear essa concepção:

> Frequentemente, em seus versos, Seixas falava de estrelas, flores e brisas, de que tirava imagens para exprimir a graça da mulher, e as emoções do amor. Pura imitação: como em geral os poetas da civilização, ele não recebia da realidade essas impressões, e sim de uma variada leitura. Originais somente são aqueles engenhos que se infundem na natureza, musa inexaurível porque é divina. Para isso é preciso, ou nascer nas idades primitivas, ou desprezar a sociedade e refugiar-se na solidão[396].

A atitude de Paulo, Lúcia e Ana frente ao mundo natural é dotada dessa poesia original que, como o narrador de *Senhora* esclarece, nasce das impressões produzidas no contato com a musa divina da natureza. A aplicação possível dessa alusão aos poemas de Seixas estaria presente, possivelmente, nas críticas que Alencar teceu à épica de Gonçalves de Magalhães, *A confederação dos tamoios*. Na primeira carta, o crítico condena o sol frio, europeu, do poema de Magalhães que, a seu ver, não soube se inspirar no astro "cheio de esplendor e de luz"[397] dos trópicos. De acordo com Martins, para Alencar, "a inépcia das descrições *d'A confederação dos tamoios* não reside na falta de fidelidade ao modelo, mas sim na sua falta de poesia", pois o poeta não teria conseguido "gerar sobre o leitor um efeito de grandiosidade"[398].

A grandiosidade da natureza em *Lucíola* não está, propriamente, em sua descrição nesses dois últimos capítulos[399], mas sim na atitude dos personagens frente a ela, na observação de sua poesia natural e divina, quando se colocam numa perspectiva contemplativa e suas conversas expressam o sentimento do entusiasmo[400]. A observação

---

[395] O próprio Alencar, ao final da vida, foi criticado por Franklin Távora de ser um escritor artificial, de gabinete.

[396] ALENCAR, J. de. "Senhora". In: *Obra completa*. Vol.I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p.1083. Observação: em nossa edição, o termo utilizado é "musa exaurível" e não "inexaurível". Em outra edição do romance (ALENCAR, J. de. *Senhora*. São Paulo: Publifolha, 1997, p.146), o termo é "inexaurível" o que, a nosso ver, faria mais sentido, no entanto, na primeira edição original do romance (ALENCAR, J. de. *Senhora*. Vol. II. Rio de Janeiro: Garnier, 1875, p.15, disponível no site www.brasiliana.usp.br) o termo utilizado também é "exaurível". Por conta do sentido optamos pelo registro de "inexaurível", acreditamos que o termo presente na primeira edição possa ter sido fruto de algum erro (de escrita ou mesmo tipográfico).

[397] ALENCAR, José de. "Cartas sobre a confederação dos Tamoios". In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1960, p.864.

[398] MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea*: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005, p.136.

[399] Excetuando-se o início do capítulo XXI, sobre o qual teceremos algumas considerações adiante.

[400] Cabe notar, no entanto, que no livro *Lucíola*, acima do elemento da paisagem, a grandiosidade residiria no exemplo moral da conversão de Lúcia e sua renúncia à vida mundana, à riqueza e ao sexo.

e a atitude contemplativa se voltam para toda sorte de elementos: as árvores, flores, estrelas e plantas. Essa atitude de devaneio através da caminhada pelas florestas, nos campos da filosofia, nos remete a Rousseau que foi fonte de leitura e inspiração para Chateaubriand e Bernardin de Saint-Pierre. Entre as caminhadas do filósofo, consta a observação, em especial, de particularidades botânicas, matéria pela qual nutriu interesse por sua qualidade naturalmente contestadora do *cogito* cartesiano.

Bento Prado Jr., ao tratar da concepção de Rousseau a propósito da botânica, a define como atividade que possui a virtude de nos afastar do "universo da cultura e da maldade"[401] e nos fazer entrar em contato com as plantas, cujo *ser* e *aparecer* são uma e a mesma coisa[402]. Ao mesmo tempo em que essa atividade aprofunda o distanciamento do sujeito em relação ao objeto, pela observação das diferenças da planta, garante sua proximidade por entrar no domínio da ordem do objeto, e quem a contempla se sente imerso "na unidade oceânica da natureza"[403]. Em *Lucíola*, a imersão na natureza não propicia a perda da individualidade interior na comunhão, mas o seu realce[404]. A natureza é o ambiente que propicia o contato, a coincidência, do *ser* e *aparecer*, de Maria da Glória, de seu eu espiritual, que é a "alma psicológica", e distingue assim o homem e a mulher civilizados e artificiais, marcados pelos sinais da afetação e dissimulação[405], daqueles homens e mulheres dos devaneios poéticos que se assemelham aos primitivos e aos poetas solitários.

---

[401] PRADO JÚNIOR, Bento. "Filosofia, música e botânica: de Rousseau a Lévi-Strauss". In: *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.324.

[402] Tal qual a flor, a *aparência* e o *ser* de Maria da Glória passam a coincidir em sua vida no campo, o que eliminaria o conflito e a ambiguidade que ela vivia na cidade.

[403] Idem, p.323.

[404] A propósito do individualismo romântico e sua relação com a grandiosidade da natureza, Antonio Candido tratou sobre o assunto em *A formação da literatura brasileira* associando-o à questão da palavra que, após o século XIX, não é vista mais como coextensão da natureza, mas como recurso humano limitado que o artista precisa sobrepor para se expressar. Nas palavras de Candido: "A palavra não é mais coextensiva à natureza nem tendem as duas a igualar-se; torna-se algo menor que ela, algo insuficiente para exprimir a nova escala em que o *eu* se coloca. Como foi dito anteriormente, a propósito de Silva Avarenga, a arte parece ao espírito romântico uma limitação da expressão, de toda a *inexprimível grandeza que o artista pressente no mundo e nele próprio*" CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos 1750 – 1880. 10ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2006, p.341 (Grifo final nosso).

[405] Sobre isso, favor conferir o capítulo referente à festa da Glória na qual analisamos o contraste estabelecido entre as mulheres da festa, tal como referidas pelo narrador, e o aparecimento de Lúcia e o seu modo de se portar, sempre sem afetação.

A solidão, em *Lucíola*, possui a particularidade de ser o isolamento da "família" de Maria da Glória em relação à sociedade. Seu isolamento chega ao cúmulo de intentar cercar sua propriedade de um enorme muro:

> O jardim da casa de Lúcia era dividido, por um gradil de madeira, da chácara vizinha. Isso a desgostara desde o primeiro dia; e era sua intenção fazer passar um muro que ocultasse às vistas estranhas o seu modesto retiro; um sentimento de delicadeza retardara só a realização desse projeto. As moças daquela chácara tinham pouco depois de sua mudança procurado entreter relações de vizinhança; e quase todas as tardes vinham conversar com Ana[406].

A intenção de Lúcia é, nesse sentido, cortar laços inclusive com a comunidade local que, a princípio, não sabe de sua vida pregressa, no entanto suas expectativas são frustradas. O ideal da cortesã, portanto, não é da imersão em uma vida campestre e tradicional, no qual há a vivência comunitária, mas se aproxima à condição dos ermitões que se isolam para purgar os pecados e para se purificarem. Em nosso caso, também garante o afastamento dos olhares que, como supomos, são criadores de identidade.

A falta desse muro, no entanto, é o que propicia, por assim dizer, o "teste final" de Lúcia com relação à opinião pública. Enquanto a moça ensina à sua irmã e a uma vizinha um ponto no crochê, o personagem Couto avisa às mulheres da casa ao lado sobre o passado de cortesã. Indignadas, as mulheres retiram a menina mais nova de perto de Lúcia e a chamam de "perdida"[407]. Mesmo no arrabalde, a opinião pública encontra a prostituta remida que, com humildade e nobreza, não discute com elas e se retira. Nessa ocasião, Paulo faz questão de perscrutar a fisionomia de Maria da Glória em busca de sinais, e o que vê é que "nada porém perturbava a serenidade e quietude de seu rosto iluminado por uma doce altivez"[408].

O exame da fisionomia é o recurso que o narrador utiliza em seu favor para interpretar e transmitir que a alma da cortesã é, agora, imperturbável com relação aos estímulos da opinião pública e, dessa forma, sua identidade está firme e centrada no seu próprio eu, visto que aquilo que ela é e aquilo que ela mostra, são a mesma coisa. A identidade centrada de Maria da Glória a torna mais serena, serenidade essa que possui

---

[406] *Lucíola*, p.445.
[407] Idem, p.446.
[408] Idem, p.446.

longa tradição tanto ocidental quanto oriental[409], pois o ânimo sereno é um estado de espírito em que o mundo das agitações, interiores (paixões) e exteriores (estímulos), não afetam a tranquilidade da alma.

Outro elemento importante para essa tranquilidade de espírito reside na recusa em utilizar o dinheiro obtido na prostituição. Em uma das conversas com Paulo, a cortesã revela que quer deixar tudo para sua irmã[410] e que viverá, apenas, de seu trabalho e do dinheiro que recebeu do narrador enquanto viviam seu caso amoroso. A recusa ao dinheiro está relacionada ao ambiente do salão vermelho, pois é a sua negação, o que Lúcia recusa é a materialidade corporal, pesada e transgressora, que, na troca, é transmutada nas moedas que ganha pela exposição erótica de seu corpo. A nova existência de Lúcia, desse modo, nega não apenas as moedas ganhas pelo vício, mas, também, a recordação da transgressão libertina que não era permitida, sobretudo, à mulher.

O trabalho que assume como meio de viver, agora, não é pautado pelo universo da transgressão erótica, mas preza, justamente, os valores da vida séria. Além de tudo, reforça a submissão da mulher ao homem que, como vimos anteriormente, é uma das características do arquétipo de Virgem Maria. Lúcia se submete a Paulo na medida em que tudo aquilo que ela realiza é apresentado como sendo de autoria dele e graças a ele:

> Agora só vivo, e só quero viver do que me deste; porque a minha coragem, o meu trabalho, tudo é inspiração tua. O dinheiro pois que ganhar com as minhas mãos, ainda me vem de ti! Não possuo hoje um objeto, a coisa mais insignificante, que tenha outra origem. É talvez uma superstição; mas quero conservá-la[411].

O conflito de sua personalidade, que a exilava em um mundo transgressor, mas desejando o retorno ao universo da vida familiar, ao universo que, no princípio apolíneo, preserva o preceito da individualidade do ser e não o esquecimento de si no

---

[409] Cf. MATOS, Olgária de. *A escola do silêncio:* acídia e contemplação. No prelo. No artigo, a tradição é revista especialmente nas figuras dos eremitas e sua atitude de solidão em busca da *hesychéia* (tranquilidade de espírito para comunhão com o Absoluto); além disso, se refere à *ataraxia* (algo próximo à serenidade) dos epicuristas e da apatia dos estoicos.

[410] Essa atitude de deixar tudo para a irmã não escapou à observação de Joaquim Nabuco, que criticou como imoralidade a ideia e como pretensão de dar a Lúcia "um móvel nobre, uma grande desculpa, como se a abnegação tivesse em si forças desconhecidas para manter alguém no vício, só pensa em formar um dote para a irmã" COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1978, p.134.

[411] *Lucíola*, p.443.

estado dionisíaco[412], é resolvido pelo universo da seriedade e da submissão. Relembremos que a nova etapa de existência de Maria da Glória principia matinal e, se os passeios de Lúcia e Paulo são noturnos, o motivo é o esquivar-se dos olhares alheios, que prezam a exibição da moda e do corpo para, contrariamente, expor a alma tal qual o fez na chácara de Sá, quando sai do salão vermelho.

Essa resolução, no entanto, é apresentada pelo narrador como uma espécie de estudo fisiológico que explica, ao final do romance, através de metáforas com flores, todo o ocorrido com sua personagem. A explicação da exceção psicológica de Lúcia é muito imagética e, como já adiantamos, procura seus recursos metafóricos na natureza da botânica, da flor, pois Lúcia, depois de longo período vivendo na vegetação, consegue novamente florescer e, desse novo estado, coincidir sua aparência com a sua essência:

> Quis pintar-lhe o que vi: a incubação de uma alma violentamente comprimida por uma terrível catástrofe; a vegetação de um corpo vivendo apenas pela força da matéria e do instinto; a revelação súbita da sensibilidade embotada pelos choques violentos que partiram o estame de uma infância feliz; a floração tardia do coração confrangido pelo escárnio e pelo desprezo; finalmente a energia e o vigor do espírito que surgia, soldando por misteriosa coesão os elos partidos da vida moral, e continuando no futuro a adolescência truncada[413].

Natureza e morte

O segundo momento da vida no arrabalde, narrado no capítulo XXI, que encerra o romance, principia pela renovação do ano e do ciclo natural:

> Era um domingo.
>
> O novo ano tinha começado. A bonança que sucedera às grandes chuvas trouxera um dos sorrisos de primavera, como costumam desabrochar no Rio de Janeiro dentre as fortes trovoadas do estio. As árvores cobriam-se da nova folhagem de um verde tenro; o campo aveludava a macia pelúcia da relva, e as frutas dos cajueiros se douravam aos raios do sol.
>
> Uma brisa ligeira, ainda impregnada das evaporações das águas, refrescava a atmosfera. Os lábios aspiravam com delícias o sabor desses puros bafejos, que lavavam os pulmões fatigados de uma respiração árida e

[412] Cf. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. São Paulo: Madras, 2005.
[413] *Lucíola*, p.444.

> miasmática. Os olhos se recreavam na festa campestre e matutina da natureza fluminense, da qual as belezas de todos os climas são convivas[414].

O trecho acima evidencia, pela força das imagens e da poesia da descrição, a beleza e a força de renovação da natureza americana, que os escritores românticos se esforçavam em erigir numa espécie de patrimônio brasileiro, capaz de unificar toda a extensão do país[415]. A renovação do clima associa-se à renovação de Lúcia, à sua mudança de personalidade e à sua nova existência. A bonança surge após os períodos de chuva intensa e purificadora. O trecho, a princípio, parece dar continuidade à transformação de Maria da Glória narrada no capítulo anterior, no entanto a continuação frustra nossas expectativas e causa um contraste evidente entre a personalidade de Lúcia e o espaço:

> Havia oito dias que Lúcia não andava boa. A fresca e vivace expansão de saúde desaparecera sob uma langue morbidez que a desfalecia; o seu sorriso, sempre angélico, tinha uns laivos melancólicos, que me penavam. Às vezes a surpreendia fitando em mim um olhar ardente e longo, então ela voltava o rosto de confusa, enrubescendo. Tudo isto me inquietava; atribuindo a sua mudança a algum pesar oculto, a tinha interrogado, suplicando-lhe que me confiasse as mágoas que a afligiam.[416]

O parágrafo, frustrando nossas expectativas de continuidade da vida bucólica e feliz, começa por introduzir o motivo da doença. Aquilo que era "sempre angélico" começa a se tornar melancólico; o rosto, que era sereno, volta a, novamente, emitir sinais de uma sexualidade que parece despertar. Na falta de uma explicação para esses sinais, que a princípio podem nos parecer contraditórios, o narrador atribui a transformação a uma causa secreta que, enquanto personagem, ele ainda ignora. O

---

[414] Idem, pp.446-7

[415] O argumento é utilizado por Ilmar R. de Mattos em "O gigante e o espelho" para se referir à tentativa imperial de centralizar o poder nas mãos de D. Pedro II e, desse modo, unificar o país, disperso em diversas regiões. Entre os instrumentos literários utilizados para esse fim, de acordo com o artigo, estaria a construção do patrimônio da natureza deslumbrante. Segundo o artigo, o império se utilizou de "políticas e ações que faziam cada membro da casa, embora não apenas ele, sentir-se brasileiro, ainda que também pudesse continuar sentindo-se pernambucano, paulista, mineiro...; políticas e ações que o faziam associar à identidade que o diferenciava como brasileiro ao fato de pertencer também à América, não àquela América dos primeiros tempos da regência, cujas experiências políticas a contrapunham ao Velho Mundo, mas a América que se distinguia pela natureza exuberante e ímpar, 'nova e virgem', que despertava em Gonçalves Dias o desejo de 'fazer uma coisa exclusivamente americana – exclusivamente nossa'" MATTOS, Ilmar Rohloff de. "O gigante e o espelho". In: GRINBERG, Keila & SALLES, Ricardo (orgs). *O Brasil imperial*, volume II: 1831-1870. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009, p.44.

[416] *Lucíola*, p.447.

desvendamento dessa causa se dará, tanto para o personagem narrador quanto para o leitor, por meio de uma série de motivos.

A doença de Lúcia, em nível textual, não apresenta simplesmente o motivo fisiológico de uma indisposição, mas é trabalhada pelo romancista como recurso por meio do qual pode desvendar a moral da história, a lição didática extraída da morte da heroína. Na realidade, todo o capítulo final gira em torno da morte e de seu caráter exemplar, que irá constituir a moral do livro. A tese fisiológica, definida por Alencar, será contrária à de *A dama das camélias*, na qual a personagem se regenera pelo e para o amor, pois, segundo o romancista brasileiro, "se a mulher pode regenerar-se pelo coração, rara vez se poderá regenerar para o amor feliz; porque nas mais ardentes efusões desse amor achará a lembrança inexorável de seu erro"[417].

O sentido dessa tese é insinuado nesse final e está associado ao "olhar ardente e longo" que ela lançava a Paulo. Na leitura proposta por Alencar, a melancolia de Lúcia reside na lembrança que o seu desejo sexual pelo amante provoca nela. A reclusão da sociedade, o afastamento dos estímulos, embora possam atenuar, não conseguem eliminar as lembranças e as paixões. Seguindo por esse viés, é essa a tese que conduzirá o destino final da personagem e, dessa forma, fará com que a sua morte seja, ao mesmo tempo, uma questão fisiológica (a doença e sua verdadeira causa), ideológica (a recaída) e histórica (o não lugar de Maria da Glória).

A recaída principia com um movimento inesperado da cortesã. Enquanto estão conversando sobre a sua saúde, repentinamente, a moça "ataca" Paulo: "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"[418]. Do mesmo modo repentino, a moça corre e deixa o amante entre confuso e esperançoso de que "outra vez a febre voluptuosa nos arrebataria para abrir-nos a mansão do prazer e dos mágicos deleites"[419]. A esperança é de que ela deixe de agir frigidamente e, mais uma vez, acenda o calor da "febre voluptuosa". O que Paulo não percebe, no entanto é que o preço a ser pago para essa volta repentina da voluptuosidade seria a perdição de Lúcia.

---

[417] A resposta é dada na carta V de "Às quintas", do dia 4/11/1875. ALENCAR, J de. In: COUTINHO, Afrânio. Opus cit, p.150.
[418] *Lucíola*, p.448.
[419] Idem, p.448.

No entanto, Maria da Glória, ao invés de reacender o fogo erótico, interpõe entre ambos a inocência de Ana. Ao voltar à cena, ela traz sua irmã pelas mãos, colocando-a, primeiro figurativamente, depois, literalmente, entre ela e Paulo e, muito rapidamente, interrompe a veemência sexual, pois "sua fisionomia e atitude ressumbravam[420] já a casta serenidade, que obrigava quantos a cercavam agora, a uma doce e terna veneração"[421]. Tanto a atitude quanto a fisionomia querem evitar o tipo errado de veneração. O que Lúcia quer, nesse momento, não é a veneração erótica de seu corpo, tal qual na alcova de sua casa da cidade, mas a admiração íntima de sua espiritualidade renascida, e é esse embate entre a espiritualidade e a materialidade corporal que norteará o conflito nesse último capítulo.

Além de trazer Ana à cena como empecilho à realização sexual, Maria da Glória erige a rotina como uma barreira de proteção. Logo em seguida, todos seguem para a missa de domingo, na qual ela e a irmã "trajavam de preto, com véus espessos"[422], e o motivo do rigor é que "elas sentiam quanto é tocante o uso de só penetrar na casa de Deus ocultando a beleza sob a gala triste e grave, que prepara o espírito para o santo recolho"[423]. O traje revela que a beleza material dos corpos, que incita desejos sexuais, deve ser ocultada para fazer prevalecer o espírito e não a sensualidade. Na festa da Glória, Lúcia possui a delicadeza de usar o discreto vestido de cor cinza de que já falamos, este novo vestido acentua ainda mais a discrição, até mesmo gravidade, em relação a seu corpo.

Além disso, o contraste com relação ao universo do comércio está contido nesse traje. A moda suntuosa que vinha de Paris e infestava as lojas da Rua do Ouvidor, segundo essa passagem, não é propícia ao "santo recolho" da missa. Novamente é ressaltada a diferença entre Lúcia e as outras mulheres (aquelas que frequentavam a festa da Glória) quando o assunto é religião. Lembremos que, no episódio inicial, as mulheres se sentiam satisfeitas por exibirem seus vestidos e adornos, mas, nesse momento do romance, em que Ana e Maria da Glória vão à missa, o que é valorizado pelo narrador não é esse tipo de beleza (que ele sabe muito bem devorar no teatro lírico com o olhar de gastrônomo), mas, sim, a severidade e gravidade espiritual.

---

[420] O termo da edição José Aguilar é "reslumbravam". Na edição de 1862, o termo aparece como "ressumbravam". Optamos pela versão original.
[421] Idem, p.448.
[422] Idem, p.449.
[423] Idem, p.449.

As suas vestes na igreja, sob esse prisma, são uma imagem contrastante com os demais espaços públicos, especialmente com a Rua do Ouvidor, em que Lúcia parecia revestida de um elemento evidentemente satânico, erótico, rodeada por adoradores, como um astro cheio de calor. Assim, estabelece-se a contraposição entre o mundo do comércio, materialista, e o da religião, espiritual e de recolho íntimo. Esse tipo de contraposição era já antigo e sujeito a diversas posições conflitantes, como é apontado por Auerbach na surpreendente oposição entre religião e comércio na obra de Voltaire[424].

Quando voltam da missa, Lúcia faz com que Ana se sente entre ela e Paulo, movimento que não passa despercebido pelo narrador. Apesar disso, o rapaz faz um gesto para a amada, rememorando a ela que ambos deixaram um beijo interrompido. A cortesã despista Ana ao pedir para ela colocar a mesa do almoço e, então, principia uma longa conversa e explicação. Sucintamente, trata-se de uma súplica de Maria da Glória, que pede para Paulo ter força por ela e por ele, para resistir às tentações da carne.

Nessa conversa, a personagem afirma a sua submissão perante o narrador. As consequências desse ar submisso de Maria da Glória, que, aliás, faz com que ela se aproxime mais ainda do arquétipo da Virgem Maria[425], são terríveis, pois é a culminação da negação de sua existência corporal, individual e terrena. De acordo com Lúcia, sua nova existência só é possível graças a Paulo, pois ela lhe pertence e, numa união profunda, existe apenas na alma dele, assim como ele existe na alma dela. A salvação de Lúcia, portanto, está em Paulo, pois é a alma dele que a reergueu de sua condição material. O processo expiatório culmina nessa espécie de comunhão em que ela, finalmente, cede toda sua individualidade para o seu amado.

Além disso, algo mais se esconde na fala da moça. Em seu monólogo, um novo lugar é introduzido: o paraíso. Nesse capítulo final, cada vez mais, a alma de Lúcia é referida como não pertencendo às regras do mundo terreno ou, como ela mesma diz, "a

---

[424] Cf. AUERBACH, Erich. "A ceia interrompida". In: *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. 5ª ed, São Paulo: Perspectiva, 2009. No trecho em questão, Voltaire contrapõe o espaço da igreja e da bolsa de valores, mostrando como, na bolsa, os homens são tratados e se tratam com igualdade, enquanto na igreja distinguem-se entre "judeus", "cristãos", "protestantes", etc. Em suma, opõe a tolerância (do comércio) à intolerância (dos grupos da igreja).

[425] Cf. MORAES, Gabriela Viacava de. *Que diabo de gênio o dessa rapariga?* A construção do feminino em Lucíola, de José de Alencar. 2012. 99f. Dissertação (Mestrado em Letras) – DLCV, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

vida como tu ma fizeste é a bem-aventurança, porque vivo já no céu"[426]. O seu corpo, em contrapartida, é dado como algo morto. Esse estado corporal é o que justifica, ao falar da possibilidade de um filho, que "ele (um filho) me arrancaria uma porção deste espírito que é teu, e criaria uma vida nova nesta carne que já morreu, e não pode ressuscitar para sentimento algum!"[427].

A imagem de Lúcia, do jeito como é figurada por sua própria fala, é de uma pessoa morta em vida. Sua serenidade passa a se confundir com a apatia, a ausência de sentimentos. O seu corpo, em contrapartida, é representado como algo já morto, destituído da função biológica da reprodução, e impedido de desempenhar a função social do casamento. É nesse sentido que se encaminha a insistência de Lúcia para que Paulo se case com Ana. A tentativa de reajustar os papéis desempenhados pelos três é uma maneira de formar uma família institucionalmente reconhecida como tal. Se Ana, anteriormente, já não tinha densidade enquanto personagem, nesse momento, sua densidade se perde completamente, pois ela é vista como mera extensão de Lúcia: "o [seu] pensamento e a [sua] alegria têm sido formar aquela alma pelo molde da [sua]"[428].

Do ponto de vista de Jeferson Afonso Bacelar, que estuda a instituição familiar e sua relação com a prostituição, a prostituta não pode formar família, pois o exercício de sua atividade se opõe a dois preceitos básicos da instituição familiar, propondo: "1) numa 'sociedade de homens', ser chefiada, de forma geral, por mulheres; 2) numa sociedade de sexos legítimos, ser a ilegitimidade sexual"[429]. No caso do romance, essas barreiras já teriam sido vencidas, pois Lúcia abandona sua profissão, submete-se à monogamia e devota toda sua existência a Paulo. Além disso, perto do fim, sua fidelidade ao amante garante a legitimidade do filho que carrega. Nesse sentido, portanto, o impedimento é produto de uma ideologia que se aproxima mais das concepções morais e religiosas.

O motivo para o casamento, na boca de Maria da Glória, é justamente a morte de seu corpo. A súplica final da moça, quando Paulo recusa definitivamente a proposta de se casar com Ana, deixa ver, além de certa dose de desespero, o ponto no qual a irmã e Lúcia se diferem:

---

[426] *Lucíola*, p.450.
[427] Idem, p.451.
[428] Idem, p.453.
[429] BACELAR, Jeferson Afonso. *A família da prostituta*. São Paulo: Ática, 1982, p.30.

> Por que este sonho não se realizaria, querendo tu? Seria a consagração da minha felicidade. Sim; não há sacrifício de minha parte. Ana te daria os castos prazeres que não posso dar-te; e recebendo-os dela, ainda os receberia de mim. Que podia eu mais desejar neste mundo? Que vida mais doce do que viver da ventura de ambos? Ana se parece comigo; amarias nela a minha imagem purificada, beijarias nela os meus lábios virgens; minha alma entre a sua boca e a tua gozaria dos beijos de ambos. Que suprema delícia...[430].

Em sua fala figura o completo apagamento material de Lúcia que, literalmente, se coloca enquanto uma alma que vive tanto em Paulo quanto na irmã. Além disso, a virgindade de Ana é a característica principal que a distingue da cortesã, a castidade de uma compensaria a falta de pureza da outra. Em *Pequeno tratado das grandes virtudes*, André Comte-Sponville define a pureza não como a falta de desejos, mas como o "desejo sem falta e sem violência"[431], ou seja, um desejo que não partilha da transgressão: "sei que o desejo também se exalta, e às vezes até mais, na transgressão, na violência, na culpa. Pois bem: a pureza é o contrário dessa exaltação"[432]. A pureza, portanto, não pertenceria ao universo do erotismo que Lúcia teria exercido fora das normas religiosas do casamento.

A pureza estaria institucionalmente legitimada pela cerimônia religiosa do casamento e se oporia, dessa forma, à existência da vida mundana e da sensualidade. A impureza de Lúcia, no entanto, a torna ilegítima enquanto esposa, e essa é a ideologia do livro e a barreira que impede um final familiar, tal qual o de *As asas de um anjo*, em que Carolina não apenas ganha a guarda de sua filha, mas, além disso, casa-se com Luiz. No entanto, cabe ressaltar o desnivelamento no tratamento entre gêneros, pois, apesar de Paulo também participar de reuniões e de momentos de transgressão, sua índole e sua saúde continuam intactos.

---

[430] Lucíola, p.453.

[431] COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.194. Cabe aqui ressaltar que, na continuação da argumentação, Sponville defende que a pureza "pura" não existe, mas trata-se de uma disposição do puro em ver a bondade das coisas e do impuro em ver impureza em tudo. Ou seja, a verdadeira pureza, na concepção do filósofo francês, seria a capacidade de não ver a maldade onde de fato essa maldade não se encontra, de não colocar o *ego* acima das demais coisas. Essa concepção não se aproxima tanto da noção que acredito estar presente em *Lucíola*, no entanto, a definição da pureza enquanto um desejo ausente do sentimento transgressor (e não a ausência de desejo), ou seja, um desejo que não se pauta pela violência, seria outra explicação, além do casamento, do porquê, mesmo nos beijos e carícias, Ana continuaria "pura" para Paulo.

[432] Idem, p.138.

Após essa fala de Lúcia, sua saúde imediatamente piora. A cortesã, antes de terminar sua argumentação, é acometida de um ataque fulminante e desmaia nos braços de Paulo, em uma cena que nos recorda aquelas de teatro, dada a dramaticidade da descrição. O motivo do desmaio é o movimento do filho que carrega no ventre. Ao descobrir que está grávida, o "choque violento"[433] sentido por Lúcia coloca o feto em risco de um aborto. Na sequência, descobre-se que o filho de ambos já está morto, mas o corpo da cortesã não consegue expeli-lo.

O motivo da morte de Lúcia, como dissemos acima, possui uma causa fisiológica, ou seja, o aborto. Além disso, ela se reveste de uma causa ideológico-religiosa: o corpo impuro da cortesã, por ser uma carne morta, conforme ela mesma define, não estaria apto a criar uma vida. E uma causa histórica, pois, enquanto idiossincrasia, a cortesão não poderia almejar uma família em uma sociedade como a do segundo império. A lição didática do livro encerra-se pela impossibilidade de redenção em vida da cortesã. Na argumentação de Alencar, em sua polêmica com Nabuco, a morte se dá pela impossibilidade do esquecimento do erro. O texto, em si, aponta para causas ideológicas ligadas a questões de ordem divina, associadas a uma tese que se pretende fisiológica. Além desses motivos textuais, a sugestão de que *Lucíola* fosse um romance em resposta à interdição de *As asas de um anjo* também parece uma hipótese a ser formulada, pois, ao final da peça, Carolina constitui uma família.

Seja qual for a interpretação atribuída à morte da protagonista, o romance propõe um desenlace em que, cada vez mais, a realidade de Lúcia parece se revestir de uma imaterialidade que, por sua vez, se liga ao interior de Paulo. A partir do momento em que Lúcia cai enferma, o único espaço real referido é a sua cama de doente. O corpo, nesse momento, assume uma violência diferente da erótica, mas denota, ao invés de uma pulsão de vida, forte conotação de morte.

O vocabulário dessa etapa reforça o aspecto mais carnal do corpo e o sofrimento por ele causado na morte. Quando Lúcia percebe a morte do filho, o narrador se refere, por exemplo, à percepção que a moça teve do "tato das entranhas maternas"[434]. Quando vem a confirmação médica do óbito fetal, o médico se refere cruamente ao feto que precisa ser expelido: "logo que lançar o aborto, ficará

[433] *Lucíola*, p.454.
[434] Idem, p.454.

inteiramente boa”[435]. Com o aborto, o sofrimento se agrava quando a febre toma conta do corpo de Lúcia “a febre lavrava com intensidade”[436]. Por fim, a agonia do último dia de vida transmite a ideia do prolongamento do sofrimento do corpo: “o dia se passou na cruel agonia que só compreendem aqueles que ajoelhados à borda de um leito viram finar-se gradualmente uma vida querida”[437].

Como o remédio para o corpo não a ajuda, Lúcia pede a Paulo o “da religião”[438]. Depois de um dia de sofrimento, as menções a Maria da Glória, nesse momento da narrativa, começam a se tornar somente espirituais, enquanto que tudo que se relaciona ao mundo sensível começa a, gradativamente, desaparecer. Cansado, Paulo adormece e, ao acordar, Lúcia se comporta como uma mãe, pois sustenta a cabeça do amante “como faria uma terna mãe com seu filho”[439]. A carne, associada a toda a violência da existência e, nesse momento, da morte, deixa de existir para que somente a alma de Maria da Glória se comunique com Paulo. Sua fala revela isso:

> Se soubesses que gozo supremo é para mim beijar-te neste momento! Agora que o corpo já está morto e a carne álgida, não sente nem a dor nem o prazer, é a minha alma só que te beija, que se une à tua e se desprende parcela por parcela para se embeber em teu seio.

A morte da carne, dos prazeres e dores faz com que apenas a alma se comunique. Ao final, a alma de Lúcia se funde com a do amante, o que faz com que os desencontros do início, perpassados pela opinião social, não tenham mais a função do engano, pois “as suas palavras [de Lúcia] suspiravam docemente em minha alma”[440]. É somente sem a presença material do corpo que a moça pode revelar a Paulo seu amor. Suas últimas palavras corroboram a união de sua existência com a do amante, pois diz a ele “recebe-me”[441].

Essa comunhão revela o espaço final que Lúcia ocupa no mundo, pois ela passa a habitar dentro de Paulo como uma recordação. Ao escrever para G.M. suas últimas considerações e enviar a ela as mechas de cabelo da cortesã, o narrador diz:

---

[435] Idem, p.455.
[436] Idem, p.456.
[437] Idem, p.456.
[438] Idem, p.456.
[439] Idem, p.456.
[440] Idem, p.457.
[441] Idem, p.457.

> Há seis anos que ela me deixou; mas eu recebi a sua alma, que me acompanhará eternamente. Tenho-a tão viva e presente no meu coração, como se ainda a visse reclinar-se meiga para mim. Há dias no ano e horas no dia que ela sagrou com a sua memória, e lhe pertencem exclusivamente. Onde quer que eu esteja, a sua alma me reclama e atrai; é forçoso então que ela viva em mim. Há também lugares e objetos onde vagam seus espíritos; não os posso ver sem que o seu amor me envolva como uma luz celeste[442].

A presença de Maria da Glória se torna, portanto completamente interiorizada para Paulo, visto que houve uma espécie de fusão de suas almas. A relação da cortesã com os lugares termina pela incorporação absoluta de sua personagem pelo narrador. Sendo assim, já que se tornou uma presença interna ao narrador, todos os lugares se tornam passíveis de uma relação com a moça, pois sua ligação com eles se dá diretamente através do olhar do autor das cartas. O processo de imaterialidade culmina, portanto, na transformação de Lúcia em memória e, dessa forma, sua ausência material se torna presença virtual e se espalha por todos os lugares vistos pelo narrador.

Por fim, antes de sua morte, há ainda uma última relação de Lúcia com o céu, e a incorporação definitiva de sua fisionomia com o celeste. A primeira aparição da moça, na festa da Glória e na Rua das Mangueiras, é comparada e metaforizada por meio de elementos celestiais. O estabelecimento dessa relação, que a princípio causava uma ambiguidade no texto, agora termina pela opção pelo polo da pureza. Do mesmo modo, a estrela vésper, que em vários momentos é associada à imagem da cortesã de forma ambígua, é retomada com sentido divino. A passagem diz o seguinte:

> Lúcia pediu-me que abrisse a janela: era noite já; do leito víamos uma zona azul na qual brilhava límpida e serena a estrela da tarde. Um sorriso pálido desfolhou-se ainda nos lábios sem cor: e sublime êxtase iluminou a suave transparência de seu rosto. A beleza imaterial dos anjos deve ter aquela divina limpidez.
>
> − Recebe-me... Paulo!...[443]

[442] Idem, p.458.
[443] Idem, p. 457.

Palavras finais

O projeto inicial dessa dissertação foi motivado por uma frase de *História concisa da literatura brasileira*, que me instigou a pesquisar a caracterização do espaço nos romances da literatura romântica: segundo Alfredo Bosi, "a natureza romântica é expressiva [...] ela significa e revela". A afirmação me fez refletir sobre a caracterização do espaço e sua relação com a subjetividade de um autor. A partir dessa reflexão, comecei a me interessar pela articulação, não só da expressão de um autor, mas, nos textos de Alencar, da relação textual estabelecida entre personagens e ambiente.

A princípio, o projeto tinha como *corpus* e meta estudar o romance *O guarani* e contrastá-lo com *Senhora*. A intenção era verificar como se estabelece a caracterização dos personagens em ambientes distintos, a floresta e a cidade. Após conversas e sugestões junto ao orientador, Eduardo Vieira Martins, mudamos o foco de nosso estudo e o romance *Lucíola* foi eleito como objeto da dissertação. O que motivou nossa mudança, a princípio, foi o movimento de Lúcia em direção ao campo, mas, além disso, a relação entre a caracterização da cortesã e os ambientes. Dessa forma, concentramos o contraste literário entre a vida no campo e na cidade, e a articulação de personagem e espaço, em uma única obra.

A análise do romance foi feita a partir da leitura próxima ao texto, mas sempre relacionando as suas particularidades com o todo da narrativa. Levamos em conta, ao trabalhar com o espaço, a distinção entre as esferas pública e privada, a fim de atentar para o modo como a personagem é descrita e como se comporta nesses dois tipos de ambientes. Outro aspecto que levamos em conta é o movimento da narrativa em direção ao campo e o que essa mudança, feita por Lúcia, acrescenta às questões previamente observadas em outros espaços.

Apesar da proximidade com o texto, procuramos relacionar à escrita, sempre que possível, elementos do contexto histórico, geográfico e social do Rio de Janeiro imperial. Com a incorporação desses dados, a dissertação não ficou pautada apenas no nível textual, mas articulou a escrita com aquilo que ela revela da época. Dessa forma, consideramos o romance urbano de Alencar como um gênero que busca incorporar a situação histórica à sua forma, seja na tentativa de produzir um efeito de realidade, seja para criticar costumes de seu tempo. Levamos em consideração, no entanto, que, apesar

dessa pretensão de realidade, que já se verifica no motivo epistolar, o romance passa pelo prisma de um autor e, portanto, sujeita a realidade ao seu modo subjetivo de encará-la.

Além do tempo histórico, procuramos relacionar o romance estudado às demais produções de Alencar e a algumas de suas fontes literárias (Chateaubriand, Balzac, Bernardin de Saint-Pierre, Brillat Savarin, por exemplo), a fim de expandir o alcance de nossa leitura dos cenários escolhidos. A partir dessas relações, encontramos suporte textual para justificar determinadas escolhas de vocabulário, que contribuíam para a criação da atmosfera de certos ambientes. Além do nível textual imediato, as leituras de Alencar nos permitiram compreender certos aspectos ideológicos do romance, assim como o uso da fisiologia e da fisiognomia na construção dos personagens.

Durante o percurso de nossas análises, percebemos a criação de atmosferas conflitantes nos ambientes. As duas principais são o conflito entre as cenas com conotação mundana e espiritual. A festa na igreja da Glória, por exemplo, que abre o romance, já apresenta a ambiguidade do espaço e de Lúcia, pois apresenta ao leitor uma sociedade regida pelo exibicionismo e ostentação, mas, ao mesmo tempo, o motivo da festa religiosa e do ócio da vida contemplativa propiciada pela vista do Rio de Janeiro. Do mesmo modo, Lúcia é apresentada ao leitor oscilando entre sua profissão social e a visão pura que Paulo teve dela.

Outro contraste presente, que encontramos na casa de Lúcia, se dá entre os limites e proibições da seriedade burguesa e os ambientes da transgressão, da qual a prostituição faz parte. Na sala de Lúcia, o narrador encontra uma moça casta, que exerce o papel de uma dona de casa e aparece a ele de forma pudica. A partir do momento em que essa castidade é rompida por Paulo, no segundo encontro, a cortina da alcova é aberta e, do ambiente sério, somos apresentados à atmosfera transgressora da experiência erótica que envolve o narrador e figura o corpo e os movimentos da cortesã.

A atmosfera erótica se configura plenamente no episódio da chácara de Sá. A sala vermelha é o local que abriga a passagem mais dionisíaca do romance. Nessa sala, que concentra uma profusão de objetos que conotam a sensualidade da cena, a cortesã mostra o seu lado mais transgressor a Paulo, num ambiente artificial especialmente construído para inebriar os sentidos. Após a apresentação de Lúcia na mesa, a imersão

na natureza e na noite (que esconde o corpo) faz aparecer, novamente, a parcela pura da moça que, conforme o romance se desenvolve, aparece cada vez mais.

Na análise da micronarrativa presente no livro (capítulos XI ao XIV), que intitulei **Entre bailes**, o conflito concentra informações sobre a sociedade do século XIX, tal qual figurada por Alencar, na qual se percebe, nas margens do romance, a presença dos mecanismos da instituição do favor. Tal mecanismo, segundo argumentamos, cria um ambiente público da representação, no qual os envolvidos interagem entre si tendo em mente a imagem que possuem em sociedade. Para a cortesã, a lógica da sociedade a coloca em uma situação contraditória, pois não pode assumir a parcela de pureza que, para as outras mulheres, era uma exigência. A esfera privada, no entanto permite esse mostrar-se.

Por fim, todos esses valores são resolvidos com a ida de Lúcia para o campo, quando assume, perante Paulo, sua identidade secreta de Maria da Glória. O que constitui esse novo momento é o contato direto com a natureza, a opção pela parcela pura em detrimento da impura, a tranquilidade e serenidade da alma e a opção pela vida contemplativa em detrimento da vida ativa da cidade. Esse processo expiatório culmina com a morte da cortesã, ápice do progressivo processo de perda dos estímulos sensoriais, quando o corpo se extingue.

Durante as análises, no percurso de elaboração da dissertação, notamos a importância das impressões de Paulo-narrador para a composição das descrições de Lúcia e de sua relação com os ambientes, e incorporamos o capítulo referente ao olhar do narrador[444]. A partir dessa análise inicial, pudemos perceber, em *Lucíola*, que a palavra não se apresenta como um dado transparente, diretamente ligada à vivência, à coisa, mas que a presença de um narrador em primeira pessoa, que descreve os acontecimentos de seu prisma pessoal, problematiza a própria linguagem. Desse modo, a composição das articulações entre personagem e ambiente está atrelada à linguagem desse narrador e a questões pertinentes a certa formação de seu olhar. A partir disso, tornou-se possível compreender muitas de suas opções descritivas, como, por exemplo, a atenção voltada à fisionomia, os parâmetros de avaliação do povo a partir de sua visão de fisiologista e a própria ruptura entre vivência e narrativa que produz duas impressões

[444] Agradeço ao prof. Wilton José Marques a valorosa sugestão de incluir esse capítulo, feita no exame de qualificação.

de mundo diversas. A relação textual entre Lúcia e o espaço, portanto, é estabelecida com base nas impressões e recordações de Paulo e divide-se, basicamente, em dois grandes grupos: ambientes em que ela se mostra pura e com pudor ao amante e os ambientes em que mostra ao narrador porque é uma das cortesãs mais famosas do Rio de Janeiro. A caracterização bifronte, ou idiossincrática, nas palavras de Alencar, da moça pelo personagem escritor das cartas, portanto, também estabelece um dualismo, por vezes ambiguidade, com relação ao espaço em que ela se encontra presente. Ao final, a narrativa, alicerçada pela lição didática do livro, opta pela parcela dita "pura" e, como tal, os cenários corroboram essa escolha em sua ligação com o caráter oculto da moça, mas a resolução final do problema da carne é a morte da protagonista, e o espaço final que ela passa a habitar é, justamente, a memória do amante.

Bibliografia

ALENCAR, José de. “Lucíola”. In: *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

_____. *A expiação*. Rio de Janeiro: A.A. da Cruz Coutinho, 1868. (Disponível em: brasiliana.usp.br).

_____. “Benção paterna” em *Sonhos D’ouro*. In: *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

_____. “Cartas sobre a Confederação dos Tamoios”. In: *Obra completa*. Vol IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

_____. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Leuzinger e Filhos, 1893. (Disponível em: brasiliana.usp.br).

_____. “Diva”. In: *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

_____. “Encarnação”. In: *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

_____. “Escabiosa/Sensitiva (fragmento)”. In: *Obras completas*. Vol IV. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

_____. *Melhores Crônicas*: José de Alencar. Coleção Melhores Crônicas. São Paulo: Global, 2003.

_____. *O sertanejo*. 4ªed. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *O sistema representativo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1868. (Disponível em: brasiliana.usp.br)

_____. “Os ‘Sonhos D’Ouro’”. *Obra completa*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

_____. “Senhora”. In: *Obra completa*. Vol I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

ABREU, Jean Luis Neves. “O *flâneur* e a cidade na literatura brasileira: proposta de uma leitura benjaminiana”. *Mneme – Revista Virtual de Humanidades*, nº 10, vol 5, abr/jun 2004. (disponível em: http://www.seol.com.br/mneme).

AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da Profanação”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no império”. In: *História da Vida Privada no Brasil 2*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. 5ªed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BACELAR, Jeferson Afonso. *A família da prostituta*. São Paulo: Ática, 1982.

BAL, Mieke. “Descrizioni, costruzione di mondi e tempo nella narrazione”. In: MORETTI, Franco (org.). *Il Romanzo*. Vol II. Torino: Giulio Einaudi, 2002.

BALZAC, Honoré de. “Fisiologia do vestir”. In: *Tratado dos excitantes modernos*: seguido por Fisiologia do vestir e por Fisiologia gastronômica. São Paulo: Landy editora, 2004.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: BARTHES, R., et all. *Análise estrutural da narrativa*. 4ªed. Editora Vozes Limitada: 1976

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3ªed. Lisboa: Antígona, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. “Paris do Segundo Império”. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. (Obras Escolhidas, vol. 3). São Paulo: Brasiliense, 1989.

BLUTEAU, Rafael e SILVA, Antônio de Morais. *Diccionario da língua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antônio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Vol I e II. Lisboa, 1789 (disponível em: brasiliana.usp.br).

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BORGES, Valdeci Rezende. “Corpo e sensibilidade em *Lucíola*, de José de Alencar”. *OPSIS*, vol 7, nº 8, jan-jun, 2007. UFG, Goiás.

BOSI, Alfredo. “O romantismo”. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRILLAT-SAVARIN. *A fisiologia do gosto*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas, SP: Papirus: Editora da UNICAMP, 1993.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. “Metrópoles: a face do monstro urbano (as cidades no século XIX)”. *Revista Brasileira de História*. V. 5, Nº 8/9. Pgs. 35-68. São Paulo: Set. 1984 / abr. 1985.

CAIRUS, Henrique F. “Da natureza do homem”. In: *Textos hipocráticos*: o doente, o médico e a doença. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos 1750 – 1880. 10ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2006.

_____. “Da vingança”. In: *Tese e antítese*. 5ªed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. “Crítica e sociologia”. In: *Literatura e sociedade*: estudos de Teoria e História Literária. 12ªed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. “Romantismos de evasão”. In: *História da literatura ocidental*. Vol. V. 2ª ed., Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

CAVALIERI, Ruth Villela. “O Rio de Janeiro nas obras de Macedo e de Alencar”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo: Departamento Teoria Literária e Literatura Comparada - USP, vol 1, nº1, p. 22-29, 1996.

CHATEAUBRIAND. *O gênio do cristianismo*. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1948.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. 4ªed. São Paulo: Centauro, 2007.

COARACY, Vivaldo. “Velhas ermidas”. In: *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988

COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1978.

D’INCAO, M. A. “Mulher e família burguesa”. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009.

DIAS, Gonçalves. “Leonor de Mendonça”. In: *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1998.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*: formação do patronato político brasileiro. Vol. 2. 10ªed. São Paulo: Globo; publifolha, 2000.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos*: a poesia de Safo de Lesbos. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

FORTES, Rita Félix. “Do bordel ao lar: uma volta impossível em *Lucíola* de José de Alencar”. *Travessia*, Santa Catarina, nº 25, pg. 61-69, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A História da sexualidade I:* A vontade de saber. 22ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988.

_____. “Las meninas”. In: *As palavras e as coisas*. 9ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREXEIRO, Fábio. *Alencar*: os bastidores e a posteridade. (Coleção “Estudos e Documentos” – Vol.IV). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977.

GENETTE, Gerard. “Fronteiras da narrativa”. In: *Análise estrutural da narrativa*: pesquisas semiológicas. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1971.

GLAS, Norbert. “O fleumático”. In: *Os temperamentos*: a face revela o homem II. 4ªed. São Paulo: Antroposófica, 2002.

GOMES, Renato Cordeiro. “Canto para uma dama/mulher dama sem camélias (ideias em curso sobre *Lucíola*, de José de Alencar)”. In: *O eixo e a roda*. v.4. UFMG - Belo Horizonte, MG, 1985, pp. 126-136 (online).

GUARINELLO, Norberto Luiz. “Festa, Trabalho e Cotidiano”. In: JANCSÓ, I.; KANTOR, I (orgs). *Festa* – Cultura e sociabilidade na América Portuguesa. Vol II (Coleção Estudante USP – Brasil 500 anos). São Paulo: Hucitec: Editora Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001

GUERRAND, Roger-Henri. “Espaços privados”. In: PERROT, Michelle, et al. (org.) História da vida privada. V. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. In: *Revista USP*, n.71, pp.85-105, São Paulo, setembro/novembro, 2006.

HEGEL, Georg Wihelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Vol II. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

JOHNSON, Steven. “Complexidade urbana e enredo romanesco”. In: MORETTI, Franco (org.) *O romance*: A cultura do romance. Vol. I. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LAEMMERT, E; LAEMMERT, H. *Almanak administrativo mercantil e adminstrativo do rio de janeiro*. Ano 01. Rio de Janeiro: 1843. (Disponível em: http://brazil.crl.edu/. Acesso: 07/11/14).

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 5ªed. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

_____. “Lucíola: teoria romântica do amor”. In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura (Coleção Ensaio), s/d.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*: razão e imaginário no ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LÖWE, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

MAGALHÃES Jr., Raymundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1977.

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

MARCONDES, Mauricy de Oliveira. *A polidez e as virtudes ao encontro da liberdade em "O Guarani", de José de Alencar*. 2006. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - DLCV, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea*: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.

_____. “Nabuco e Alencar”. *O eixo e a roda*. V. 19, n.2, pp.15-32, UFMG: Belo Horizonte, 2010.

_____. *As imagens do sertão em José de Alencar*. Campinas: Unicamp, 1997. 163f. Dissertação (mestrado em teoria literária) – Programa de pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Unicamp, Campinas, 1997.

MARTINS, L. Al-C. P.; SILVA, P.J.C. e MUTARELLI, S.R.K. "A teoria dos temperamentos: do *corpus hippocratium* ao século XIX". *Memorandum*. Ano 14, pp.09-24. Belo Horizonte, MG: UFMG; Ribeirão Preto, SP: USP, Abril de 2008. (Disponível em: www.fafich.ufmg.br. Acesso em: 23/09/14).

MARTIUS, C. F.; SPIX, J. B.. *Viagem pelo Brasil*: 1817-1820. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1981.

MATOS, Olgária de. *A escola do silêncio: acídia e contemplação*. No prelo.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. "O gigante e o espelho". In: GRINBERG, Keila e SALLES, Ricardo (org). *O Brasil imperial*, volume II: 1831-1870. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

MORAES, Gabriela Viacava de. *Que diabo de gênio o dessa rapariga?* A construção do feminino em Lucíola, de José de Alencar. 2012. 106f. Dissertação (Mestrado em Letras) – DLCV, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MORETTI, Franco. "O século sério". In: *O Romance*: a cultura do romance. Vol I. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

MOTA, Thiago. "O trágico e o Agón em Nietzsche". In: *Revista Trágica*: estudos sobre Nietzsche. Vol.1, nº2, pp. 79-92, 2º semestre de 2008. (Disponível em: http://www.tragica.org/. Acesso em: 19/09/14).

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. São Paulo: Madras, 2005.

PINHO, Wandeley. *Salões e damas do segundo reinado*. 3ªed. São Paulo: Livraria Martins, 1959.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. "Lucíola". In: *Alencar e a França*: *perfis*. São Paulo: AnnaBlume, 1999.

PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PRADO JÚNIOR, Bento. "Filosofia, música e botânica: de Rousseau a Lévi-Strauss". In: *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

PROENÇA, Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

RIBEIRO, Luis Filipe. "A virgindade da Alma". In: *Mulheres de papel*: um estudo do imaginário em Alencar e Machado de Assis. Niterói, RJ: EDUFF, 1996.

ROBERT, Marthe. "O outro lado". In: *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. “Quinta caminhada”. In: *Os devaneios do caminhante solitário*. 3ªed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

SALIBA, Elias Thomé. “Romantismo e utopia: à guisa de introdução”. *As utopias românticas*. 2ªed. São Paulo: Estação liberdade, 2003.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Paulo e Virgínia*. São Paulo: Editora Ícone, 1986.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3ª Ed. São Paulo: Duas cidades, 1988.

SOARES, Luiz Carlos. “Da necessidade do bordel higienizado: tentativas de controle da prostituição carioca no século XIX”. In: VAINFAS, Ronaldo (org.). *História da sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

SOUZA, Gilda Rocha de Mello. Macedo, Alencar, Machado e as roupas. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *O espírito das roupas:* a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *A moda no século XIX (Ensaio de Sociologia Estética)*. Separata da Revista do Museu Paulista. Vol V. pgs 7 a 94. São Paulo, s/d.

STAËL, Madame de. “La religion et l’enthousiasme”. In: *De L’Allemagne*. Vol 2. Paris: Libraire Garnier Fréres, s/d.

STRZODA, Michelle. *O rio de Joaquim Manuel de Macedo*: jornalismo e literatura no século XIX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

TODOROV, Tzvetan. “Categorias da narrativa literária”. In: *Análise estrutural da narrativa*. 2ªed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

TYTLER, Graeme. *Physiognomy in the european novel*: faces and fortunes. New Jersey, USA: Princeton University Press, 1982.

VELLASCO, Ivan de Andrade. “Clientelismo, ordem privada e Estado no Brasil: notas para um debate”. In: CARVALHO, José Murilo de. & NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (orgs). *Repensando o Brasil do Oitocentos*: cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

VIEIRA, Trajano. *As bacantes de Eurípedes*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOLFSON, S. J. e MANNING, P. J. “Introduction”. In: *Lord Byron*: Selected Poems. London: Penguin classics, 2005.