



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA**

FRANCISCO MIRANDA FILHO

**O AMOR, O PRECONCEITO E AS QUESTÕES DO IMPÉRIO
NO ROMANCE LUCÍOLA DE JOSÉ DE ALENCAR**

**FORTALEZA
2007**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA**

FRANCISCO MIRANDA FILHO

**O AMOR, O PRECONCEITO E AS QUESTÕES DO IMPÉRIO
NO ROMANCE LUCÍOLA DE JOSÉ DE ALENCAR**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado como requisito básico para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, sob a orientação da Profa. Dra. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes.

**FORTALEZA
2007**

"Lecturis salutem"

Ficha Catalográfica elaborada por

Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593

tregina@ufc.br

Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

M642a

Miranda Filho, Francisco.

O amor, o preconceito e as questões do império no romance
Lucíola de José de Alencar / por Francisco Miranda Filho. – 2007.
98 f. : il. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro
de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras,
Fortaleza(CE), 06/09/2007.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes.

Inclui bibliografia.

1-ALENCAR, JOSÉ DE, 1829-1877. LUCÍOLA – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO.
2-ALENCAR, JOSÉ DE, 1829-1877 – PERSONAGENS MULHERES. 3-AMOR NA
LITERATURA. 4-PRECONCEITOS E ANTIPATIAS. 5-MULHERES NA
LITERATURA. I-Moraes, Vera Lúcia Albuquerque de, orientador. II-Universidade
Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras. III-Título.

CDD(21ª ed.) B869.33

13/08

**O AMOR, O PRECONCEITO E AS QUESTÕES DO IMPÉRIO NO
ROMANCE LUCÍOLA DE JOSÉ DE ALENCAR**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado como requisito básico para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes - Orientadora
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Rafael Sânzio de Azevedo
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Francisco Tarcísio Cavalcante
Universidade Estadual do Ceará

À minha filha Georgiana de Mesqira Miranda e Coema de Mesquita Miranda, que seguraram as minhas pontas durante tantos janeiros e acreditaram sempre no estudante, no homem.

À minha mãe JOVENTINA Miranda e ao meu pai Francisco MIRANDA que nunca deixaram faltar na minha vida o pão que mata a fome e o pão que alimenta o espírito.

AGRADECIMENTOS

A Deus que segurou nas minhas mãos nos momentos difíceis e mostrou o caminho para continuar a minha caminhada.

Em especial à minha filha GEORGIANA de Mesquita Miranda que, sendo minha filha, muitas vezes, indiretamente, me aconselhou, me orientou e me fez ver coisas que eu não via.

Às minhas irmãs Salete, Fátima e Geraldina, alicerce firme de apoio durante a vida.

Às minhas tias todas e em especial à tia RITA, tia ROSA, tia DIOMÉSIA e CARMELITA, tia, irmã, amiga.

Aos meus avós e em especial à avó JOAQUINA Miranda.

Aos sobrinhos (a) Marcos, Glauber, Márcia, Cristina, Danilo e Denílson.

Aos primos todos de Fortaleza e de Teresina minha doce Cidadezinha que nunca foi qualquer uma para mim.

Aos cunhados, Nilo e Chico in memória.

Aos amigos, Salomy, Heloisa, Tatiana, Ana Aquino, Atília, Wlândia, Maricélia, Dina Chagas, Varele, Viviane, Cláudia Denise, Dubiela. Lilavati, Gildênia, Gilvani, Antonia, Jacqueline Bastos, Lúcia Sasso, Wilson, Lima, Lena, Cláudia Carioca, Paulinha, Flavianne, Vilanir, Marcelino, Joene, Rosana Moreira, Rosana Vasconcelos, Diniz, Clautenes, Vanuza, Erivelto e Sérgio.

A Túlio Monteiro, pela força constante e o reconhecimento sempre: anjo, amigo, irmão.

À Vera Regina Uchoa Brasil, uma amiga mulher, bonita por dentro e por fora.

Tatiana Palhano, amiga, anjo, querubim, mulher.

À Jane Dantas, amiga de longas conversas.

Á Heloisa, uma pessoa extraordinária e uma amiga para todas as horas.

À professora Vera Lúcia Albuquerque de Moraes pela orientação e pela completa atenção em todos os momentos em que precisei de sua ajuda. Foi professora e quando não era, era orientadora, e quando não era, era amiga e quando não era, era uma espécie de mãe.

Aos professores Rafael Sânzio de Azevedo, Fernanda Coutinho, Celina Fontenele Garcia, Angela Gutierrez, e Odalice de Castro Silva por ouvir as minhas queixas com carinho, orientação e paciência.

Aos professores Roberto Pontes Elizabeth Martins;

Em especial, à professora Odalice de Castro Silva que, mesmo eu sabendo alguma ínfima coisa, dizia sempre, com responsabilidade, que eu sabia mais do que o que eu sabia.

Aos demais professores do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFC – Mestrado em Literatura, pela ajuda e compreensão em todos os momentos de angústia e de indecisão.

Aos professores todos da graduação e em especial, Alber Uchoa, Mônica Cavalcante, Margarete e Américo.

À professora MARIA ELIAS, pelos conselhos e puxadas de orelhas na hora certa, por ter sido uma verdadeira amiga.

A Georgyana Rodrigues que foi chegando, chegando, chegando...e já estar por inteira: real, lívida. E trouxe-me um frescor bom, puro e doce como as manhãs chuvosas!

Fado tropical

Oh, musa do meu fado
Oh, minha mãe gentil
Te deixo consternado
No primeiro abril
Mas não sê tão ingrata
Não esquece quem te amou
E em tua densa mata
Se perdeu e se encontrou
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal
"Sabe, no fundo eu sou um sentimental
Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dose de lirismo...(além da
sífilis, é claro)*
Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar
Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora..."
Com avencas na caatinga
Alecrins no canavial
Licores na moringa
Um vinho tropical
E a linda mulata
Com rendas do Alentejo
De quem numa bravata
Arrebato um beijo
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal
"Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas mãos o golpe duro e presto
De tal maneira que, depois de feito
Desencontrado, eu mesmo me contesto
Se trago as mãos distantes do meu peito
É que há distância entre intenção e gesto
E se o meu coração nas mãos estreito
Me assombra a súbita impressão de incesto
Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadora à proa
Mas o meu peito se desabotoa
E se a sentença se anuncia bruta
Mais que depressa a mão cega executa
Pois que senão o coração perdoa..."

Guitarras e sanfonas
Jasmins, coqueiros, fontes
Sardinhas, mandioca
Num suave azulejo
E o rio Amazonas
Que corre Trás-os-Montes
E numa pororoca
Deságua no Tejo
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um império colonial.¹
(BUARQUE; GUERRA, 1973).

¹ Trecho original, vetado pela censura.



FIGURA 1 - Rio do século XIX, Lúcia por certo teria trafegado por essas paragens.

Fonte: <http://literaturaeriodedejaneiro.blogspot.com>

Toada do Amor

E o amor sempre nessa toada!

Briga perdoa perdoa briga.

Não se deve xingar a vida,
a gente vive, depois esquece.

Só o amor volta para brigar,
para perdoar,

amor cachorro bandido trem.

Mas, se não fosse ele, também

que graça que a vida tinha?

Mariquita, dá cá o pito,
no teu pito está o infinito.

(ANDRADE, 1943)

LUCÍOLA ERA ASSIM

E de repente nós nos lembramos das damas antigas, dos velhos romances: como guardavam coisas nos seios! Dali tiravam o punhal, a flor, o veneno, maços de cartas fatais, lenços, bicicletas. Ah, é talvez por isto que as mulheres de hoje perderam tanto de seu mistério! Levam apenas o revólver na bolsa, e nada mais.

E também como suspiravam as damas antigas! Suspiravam diligentemente até os últimos filmes italianos de antes da Primeira Grande Guerra. Depois, apenas me lembro de Greta Garbo, em um de seus primeiros filmes, dar um suspiro e dizer *Music...* Mas ainda essa não tinha mais aquele belo movimento de busto que acompanhava o suspiro. Para dizer a verdade, não tinha busto.

E nem ao menos desmaiam mais, essas senhoras de hoje. Quando o fazem, é apenas por mau estado de saúde. Antigamente, o desmaio era um gesto, uma atitude, um recurso normal de mímica; quase fazia parte da conversação.

Não que fossem falsos desmaios. Não; eram sinceros e naturais. As moças aprendiam a desmaiar como a tocar piano, a bordar, a falar francês. Era uma prenda doméstica.

Ainda haverá moças prendadas?

Há muitas belezas hoje brilhando nas colunas sociais ou pousando nuas ou semi, nas revistas do gênero. Deus as guarde. Mas mulher mesmo é Lucíola. Aquela sim! É completa: mulher, anjo e demônio, pois assim é que interessa.

Se quiserem o nome todo direi que não sei; apenas posso informar que ela não tem telefone. Seu último endereço era em Santa Teresa. Notícias suas os interessados podem obter lendo o romance do José de Alencar.

A primeira vez que a vemos é passando em um carro puxado por dois cavalos: “Uma encantadora menina... nessa atitude cheia de abandono... perfil suave e delicado”.

Depois a encontramos com um vestido cinzento com orlas de veludo castanho... “linda moça... talhe esbelto e de suprema elegância” que contemplava as nuvens com “doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade...”.

Mas chega o momento em que “os lábios finos e delicados pareciam tímidos dos desejos que encubavam... havia um abismo de sensualidade nas asas

transparentes das narinas que tremiam [...] e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra”. Então ela “arqueava, enfunando a rija carnação de um colo soberbo, e traindo as ondulações felinas num espreguiçamento voluptuoso... às vezes um tremor espasmódico percorria-lhe todo o corpo”. É então que Lucíola... “despedaçava os frágeis laços que prendiam-lhe as vestes”... e “a mais leve resistência dobrava-se sobre si mesma como uma cobra, e os dentes de pérola talhavam mais rápidos do que a tesoura o cadarço de seda... as tranças luxuriosas dos cabelos negros rolaram pelos ombros... uma nuvem de rendas e cambraias abateu-se a seus pés... e eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto”.

Cortemos a cena aqui; sou um cronista-família. Mas, além de ver Lucíola mais de uma vez nesses transportes, o leitor a verá também lívida, ou a gargalhar, ou caída em profunda distração, ou titilante de heroína e sarcasmo, ou ébria de champanha e coroada de verbenas, rutilante de beleza... “sua formosura tinha nesse momento uma ardência fosforescente”... ou “imóvel e recolhida...absorta no seu êxtase religioso”...ou “com uma dignidade meiga e nobre”, ou “com um sorriso pálido [...] nos lábios sem cor... sublime êxtase iluminou a suave transparência de seu rosto”.

Não, não se fazem mais Lucíolas como antigamente. (BRAGA, 1988)

Julho, 1952.

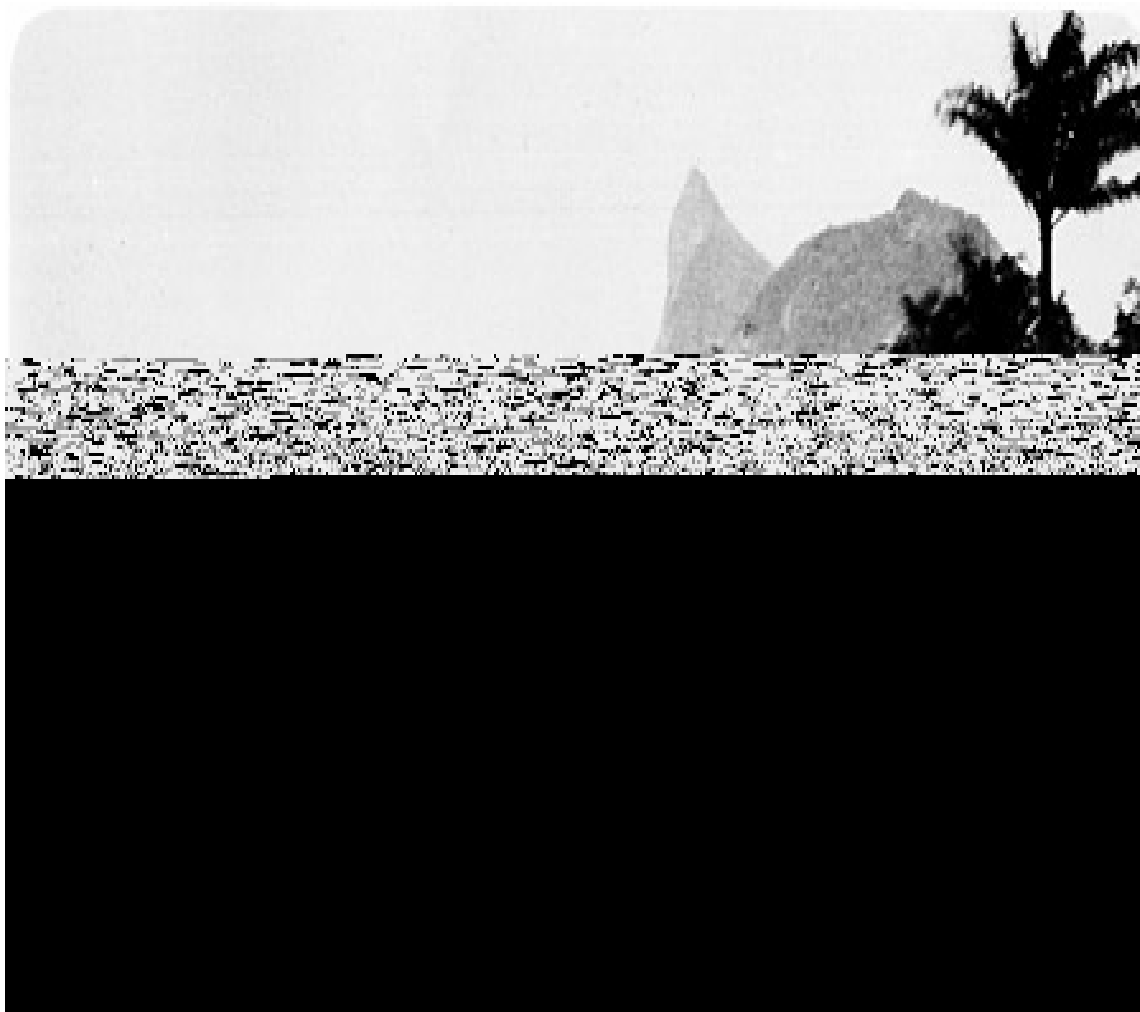


FIGURA 2 - Botafogo na década de 1870. ²
Fonte: <http://literaturaeriodedejaneiro.blogspot.com>

² Observe o Corcovado ao fundo, sem o Cristo. Foi em Botafogo que Lúcia teria ido morar com Paulo quando estaria começando uma nova vida em busca da regeneração.

RESUMO

Este trabalho tem por finalidade estudar o romance *Lucíola* de José de Alencar, destacando o amor, o preconceito, as questões do império entre outros temas. Nosso estudo fará um balanço dessas questões, deixando em aberto, outras possibilidades de avaliação, que não a nossa, para futuras pesquisas dessa grande obra. Mas, vale salientar que tentou trazer à lume, dentro dessa teia amorosa que permeia o romance, pontos que julgou necessários para uma boa compreensão de suas personagens, destacando os protagonistas Lúcia e Paulo. Em primeira estância, procurou destacar o projeto do escritor cearense, provando assim, a sua perspicácia e inteligência dentro do seu sonho de um projeto de nacionalização. Em segunda estância, destacou **o amor e o preconceito**, buscando entender, através da fortuna crítica de Alencar, o amor de Lúcia e de Paulo. Em terceira estância, procurou entender melhor a vida política e controvertida de Alencar. Assim sendo, compreendemos ter cumprido o nosso papel, qual seja, o de mostrar um pouco mais da beleza necessária da obra literária de Alencar, principalmente o seu projeto literário particular que são os seus romances. Ficando claro também, que muito ainda há por analisar nessa obra aqui estudada.

Palavras-chave: Literatura; Romance; Amor; Preconceito; Império.

RESUMÉ

Ce travail a pour but d'étudier le roman *Lucíola* de José de Alencar, soulignant l'amour, le préjugé, les questions de l'empire entre autres thèmes. Notre étude fera un bilan de ces questions, laissant ouvert d'autres possibilités d'évaluation, pas seulement la nôtre, à des futures recherches de cette grande oeuvre. Pourtant, il faut souligner que nous avons essayé de mettre au jour, dans cette toile amoureuse qui traverse le roman, les points que nous avons jugé nécessaires à une bonne compréhension de ses personnages, soulignant les protagonistes Lucia et Paulo. D'abord, nous avons essayé de mettre en évidence le projet de l'écrivain *cearense*, prouvant ainsi, sa perspicacité et intelligence dans son rêve d'un projet de Nationalisation. Ensuite, nous avons remarqué **l'amour** et **le préjugé**, cherchant à comprendre, à travers la fortune critique d'Alencar, l'amour de Lúcia et de Paulo. Pour finir, nous avons essayé de comprendre mieux la vie politique et controversée d'Alencar. Donc, nous croyons avoir accompli notre rôle, c'est-à-dire, celui de montrer un peu plus la beauté nécessaire de l'oeuvre littéraire d'Alencar, principalement son projet littéraire particulier qui sont ses romans. Laissant aussi évident, qu'il y a encore beaucoup à faire de cette oeuvre en étude.

Palavras-chave: Litterature. Roman. Amour. Préjugé. Empire.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Rio do século XIX, Lúcia por certo teria trafegado por essas paragens	9
FIGURA 2 - Botafogo na década de 1870	14
FIGURA 3 - Bairro da Glória	17

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	23
2 CONTEXTUALIZANDO <i>LUCÍOLA</i>	27
3. AS DIMENSÕES DO AMOR EM <i>LUCÍOLA</i>	40
4 O PRECONCEITO NA SOCIEDADE FLUMINENSE	62
4.1 Os aspectos morais e sociais do livro.....	62
4.2 Preconceito ideológico.....	68
5 ELEMENTOS SIMBÓLICOS E ESTRUTRAIS DE <i>LUCÍOLA</i>	78
5.1 Elementos simbólicos.....	78
5.2 Elementos estruturais.....	80
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
6.1 Declarações do direito do amor.....	86
7 REFERÊNCIAS	89



FIGURA 3 - Bairro da Glória.³
Fonte: <http://literaturaeriodejaneiro.blogspot.com>

³ Observe o relógio da Glória, estátua de Pedro Álvares Cabral, chaminé da City (esquerda), Igreja da Glória e o Pão de Açúcar ao fundo. José de Alencar narra a Festa da Glória, início do 2º.

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, pesquisaremos o romance *Lucíola* de José de Alencar, destacando **o amor, o preconceito e as questões do Império**. Com isso, pensamos estar trazendo à lume as questões que permearam a sociedade fluminense do século XIX, como a moda, o teatro, os salões, as festas sociais ou religiosas, por exemplo, a festa da Glória enfocada por Alencar no segundo capítulo do romance:

Era Ave-Maria quando chegamos ao adro; perdida a esperança de romper a mole de gente que murava cada uma das portas da igreja, nos resignamos a gozar da fresca viração que vinha do mar, contemplando o delicioso panorama da baía e admirando ou criticando as devotas que também tinham chegando tarde e pareciam satisfeitas com a exibição de seus adornos (*Lucíola*, p.14).

A pesquisa justifica-se, porque, a partir da construção do romance em questão, Alencar teve que trabalhar não só o texto em si, mas conviver com as críticas, muitas vezes injustas e, principalmente, com a censura. Censura essa que já não era novidade para o autor, pois desde a encenação da peça *O Crédito*, uma obra que lhe valeu dores de cabeça imensas e noites mal dormidas, ele vinha insatisfeito. Nosso trabalho se inicia com uma contextualização sobre a obra de Alencar, destacando principalmente os perfis femininos, dando ênfase à maneira como Alencar desenhava suas personagens, mostrando-as assíduas leitoras. Com isso, nosso romanista

destaca também uma espécie de intercâmbio com a literatura estrangeira, uma vez que coloca suas personagens lendo romances franceses, por exemplo.

Em seguida, damos ênfase ao **amor**, tema que permeia do começo ao fim por entre as páginas de *Lucíola*. Essa teia amorosa ganha bastante valor, pois entre idas e vindas das personagens Lúcia e Paulo, há a presença do elemento **preconceito** que vai urdindo o discurso bem ao sabor do Romantismo.

Trataremos também, dos **elementos simbólicos e estruturais** da obra, destacando os entrelaçamentos das personagens principais com as secundaristas mas que, de uma maneira ou de outra, foram importantes na forma de construir ou desconstruir a vida cheia de percalços da personagem Lúcia, desde o início do livro.

Discutiremos, também, a questão ideológica de Alencar, principalmente dando enfoque à **prostituição**, assunto central do romance *Lucíola* e antes debatido na peça *As Asas de Um Anjo*, que nosso autor foi beber na fonte do teatro realista francês, a partir das obras *A Dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho e *As Mulheres de Mármore*

(1853)⁴. Da primeira, Alencar aproveitou a idéia da degeneração da prostituta; da segunda, a preocupação com a moral.

Para nossas pesquisas, tivemos o apoio pedagógico das seguintes obras: *O Império da Cortesã: Lucíola um perfil de mulher*, de Valéria De Marco, obra importantíssima que, em seu segundo capítulo, dá destaque ao perfil da cortesã e cujo terceiro capítulo entra profundamente na análise do romance em questão; *Entre Narciso e Eros: A construção do discurso amoroso em Alencar*, da professora doutora e orientadora, Vera Lúcia Albuquerque de Moraes, outra obra que nos deu uma grande sustentação teórica, principalmente no tocante às questões amorosas da obra em estudo; Foi importante, também, fazer e refazer as leituras de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho; *Manon Lescaut*, de Abade Prévost; *Repensando a Família Patriarcal*, de Mariza Corrêa; *A Transformação da Intimidade*, de Anthony Giddens; *Sem Fraude nem Favor: sobre a gramática do amor romântico*, de Jurandir Costa Freire, que nos trouxe o amor de vários ângulos: na versão idealista, na versão realista, e principalmente as paixões do amor, em que o autor esclarece de vez os dois lados possíveis do amor; *O Inimigo do Rei*, de Lira Neto; *José de Alencar Literato e Político*, de Raimundo de

⁴ De Théodore Barrière e Lambert Thiboust, que apresentam mesmo assunto e pontos de vista conflitantes.

Menezes; *José de Alencar e o Teatro*, de João Roberto Farias; as três últimas obras analisam com profundidade a vida política de José de Alencar, suas polêmicas e acirradas disputas com o Imperador D. Pedro II, Joaquim Nabuco e o Barão de Cotejipe.

2 CONTEXTUALIZANDO *LUCÍOLA*

A obra de José de Alencar, constituída de uma multiplicidade de temas e riqueza de expressão bastante significativa, é possuidora, por conta de sua inquestionável importância, de uma abundante fortuna crítica. Vista a partir de qualquer ângulo, sempre se ressalta nela a grandeza do escritor que mergulha nas profundezas da condição humana com gravidade, trazendo à luz do espetáculo a representação da vida: a família, as dores individuais, a solidão, a questão social, o cotidiano, o drama das relações amorosas.

E é no drama das questões amorosas que iremos trilhar nosso caminho em busca de algumas respostas ao romance *Lucíola*, envolvendo a sua personagem Lúcia e o seu par amoroso Paulo. Sabemos que, além de Paulo, Lúcia teve vários envolvimento, em seu papel de cortesã, pois o amor de fato ainda não se havia se apresentado. Segundo Moraes (2005, 124), o discurso amoroso em Alencar inicia-se com o romance *Cinco Minutos* de 1856, publicado inicialmente em folhetins; começa, pois, a série de romances urbanos em sua obra, que têm como núcleo o amor romântico. Neles encontramos, em sua contextualização, costumes e lazeres de uma vida

mundana. O que destacamos como meta do escritor, através de suas personagens, é a incessante busca do objeto amado.

Segundo Pinto (1999, p. 94) as personagens alencarianas dos *perfis* são leitoras assíduas. Entretanto, em *Diva*, não se faz menção nem a autores, nem a títulos. Talvez por isso a obra de Alencar seja inesgotável. De Emília, por exemplo, tem-se apenas a informação de que ela “lia muito”, não o que ela lia.

Tratando-se de uma obra inesgotável quanto às possibilidades de leituras, propomo-nos a realizar, neste estudo, uma análise de *Lucíola*, considerado um de seus melhores romances, senão, o melhor romance incluso nos perfis femininos. O nosso objetivo é, pois, mostrar a diferença entre amor romântico e o amor de Lúcia, completamente impossível de se realizar por se tratar de uma mulher prostituída que a sociedade fluminense rejeitava.

Lucíola, a nosso ver, é muito mais que um simples romance do século XIX, discutindo meras questões sociais. Há, em Alencar, uma proposta clara de aspecto essencial e teórico para a formação da literatura nacional. Em conseqüência, não podemos considerar *Lucíola* como uma obra acabada e definida, mas, e principalmente, como um momento da longa trajetória

empreendida no sentido de conferir valores e significados a uma nação emergente, em busca de uma expressão artística original. À luz dessas questões, a leitura da ficção de Alencar, em propostas temáticas, permite-nos reconhecer caminhos abertos e explorados pelo Romantismo, como: o romance urbano, o romance histórico, a exaltação da harmonia entre a natureza e o homem primitivo e, através da civilização moderna, o desencadeamento das relações humanas numa espécie de denúncia da mercantilização. Valéria De Marco vai mais além: “Se damos crédito ao autor, podemos dizer que, ao escrever *As Asas de um Anjo* e *Lucíola*, ele estava conscientemente entrando na discussão da figura da prostituta regenerada e do solo social em que ela transitava.” (DE MARCO, 1986, p.149).

Segundo Pena (1988, p. 51), é no instante de aproximação de um homem e uma mulher que se dá a grande magia, trazendo a evidência do Outro para a construção de si mesmo. Sendo assim, tanto quanto possível, a apreensão da ação constitui um bom recurso para a compreensão da natureza dos papéis sociais. Enquanto isso, a ação amorosa, porque exacerbadora, é o melhor recurso para a discussão de papéis sexuais.

De acordo com Giddens (1993, p. 54), para os homens, as tensões entre o amor romântico e o *amour passion* manifestavam-se na separação do conforto do ambiente doméstico em relação à sexualidade da prostituta ou da amante. O cinismo masculino reforça Giddens, em relação ao amor romântico, foi prontamente amparado por essa divisão que, não obstante, aceitava implicitamente a feminilização do amor, digamos respeitáveis. Às mulheres não cabia a saída: do padrão duplo e ambíguo de comportamento. Cabia sim, a elas, a fusão dos ideais de ser mãe e de ter um amor romântico, permitindo assim, a essa mulher, novos caminhos, desenvolvimento e domínio de intimidade.

Segundo De Marco (1986, p.72), à luz dessas questões, a leitura da ficção alencariana permite-nos reconhecer, nas propostas temáticas, os caminhos abertos e explorados pelo Romantismo: o mergulho no romance histórico, a entrega a tempos e espaços exóticos, a exaltação da harmonia entre o homem primitivo e a natureza e, finalmente, a denúncia da mercantilização das relações humanas desencadeada pela civilização moderna. Talvez aí esteja a poderosa imaginação de José de Alencar dentro das perspectivas românticas, no sentido de perscrutar a diversidade da nação emergente. Com amor, Alencar debruçou-se sobre a tradição literária nacional e estrangeira. Com

afinco e muito trabalho, dedicou-se à produção de grande número de romances. Com isso, ele procurava compor um perfil do Brasil de seu tempo. E, com muita malícia, colocava um molho especial a mais em seus romances. Chocava a sociedade, que era hipócrita, é bem verdade, mas que escondia essa hipocrisia com seus chefes de família saindo à cata de mulheres como Lúcia.

A nosso ver, Lúcia quebrou, de maneira abrupta, o que estava imposto pela sociedade machista da capital do império. Por isso, o choque imediato e as reações sentidas em toda a sociedade fluminense. Como poderia uma simples mulher dominar e ser ativa em suas decisões? Como poderia, na condição de cortesã, ter sua vida independente e resoluto? São indagações que ficaram na cabeça dessa sociedade. E Alencar fazia esse jogo como ninguém em seus romances, mexendo com os brios da sociedade, mostrando, por outro lado, a hipocrisia que tomava conta de todos. A prostituta era vista como um mal para as famílias porque desencadeava alguns atritos e, assim tomava do seio de algumas famílias, momentos de lazer e o gozo do sono de algumas esposas; porém, raras esposa faziam o julgamento de que parte desses acontecimentos só se davam por causa da permissão de seus maridos.

De Marco afirma ainda que os romances urbanos de Alencar chamam a atenção do leitor porque não só iluminam o cotidiano da capital do império, mas, sobretudo, porque apresentam um traço comum que os diferencia dos demais. Ela vai mais além, afirmando a presença do dinheiro como mediador das relações entre as personagens, como elemento de conflito que deve ser contornado para chegar à realização de um sonho ou à desilusão em consequência do caráter implacável dessa ordem social metálica.

Vale ressaltar os romances que influenciaram José de Alencar em sua vida de escritor. Talvez nada mais que uma dúzia de obras românticas, entre elas *Amanda e Oscar*, *Sanit-Clair das Ilhas* e *Celestina*. Dessas três obras, Marlyse Meyer em *O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas*, in Almanaque n.º 8., analisou os originais ingleses *de Amanda e Oscar e Sinclair das Ilhas*. Quanto à *Celestina*, ela lança a hipótese de que José de Alencar referir-se-ia ao livro de *Libourlière*, que Marlyse afirma não ter consultado. Portanto, *Amanda e Oscar* e *Sinclair das Ilhas* nem constavam dos catálogos da grande literatura. Eram apenas novelinhas inglesas do fim do século XVIII, escritas por professoras inglesas, obras que chegaram ao Rio de Janeiro no vapor proveniente de Paris, devidamente traduzidas e adaptadas pelos franceses, romances de “segundo time” e de segunda mão, que calaram na memória de

Alencar, não só pelo sucesso que fizeram na época. *Amanda e Oscar* - mil e duzentas páginas de episódios inimagináveis pelos mais experientes autores contemporâneos de telenovela - talvez por abusar de maneira descabida das emoções do leitor, tenha, por isso, marcado José de Alencar, que em *Como e porque sou Romancista* rememora a cena de grande pranto na sala de leitura desencadeada pela morte do pai de Amanda, personagem do romance.

Para entender melhor a obra de José de Alencar, é necessário considerar especialmente o prefácio “Bênção paterna” porque nele encontramos o maior esforço do autor em sistematizar e interpretar sua obra: um encontro harmonioso entre crítico e romancista. Alencar conscientemente veicula as propostas teóricas e as práticas ficcionais. Segundo Antonio Cândido, nosso romancista define com muita clareza o universo literário do escritor brasileiro, classificando três modalidades de temas que, por sua vez, correspondem a três momentos da nossa evolução social. Qual seja: a vida primitiva; a formação do histórica da colônia, que seria marcado, por sua vez, pelo contacto vitalizador com os povos líderes da civilização, libertando-nos, assim, das estreitezas da herança lusitana.

Lucíola é narrado por uma mulher autor que se assina apenas G.M. Esta teria recebido do próprio Paulo supostas cartas que revelavam os acontecimentos. Era uma estratégia discursiva comum à prosa romântica atribuir a outrem a autoria da obra. Com isso, os ficcionistas acreditavam conferir maior verossimilhança aos fatos narrados.

Em muitos sentidos, *Lucíola* é o mais importante romance urbano de José de Alencar. A começar pelo tema: a paixão socialmente inviável (para os padrões conservadores do século XIX) entre um bacharel de boa família e uma cortesã de luxo. Esse é o núcleo de alguns dos maiores romances ocidentais do século XIX: o confronto dos sentimentos individuais contra a ordem social.

Corajosamente, o romancista transforma uma prostituta na personagem fundamental do relato, mostrando-a como vítima do sistema. O sacrifício da heroína dá a ela um forte amadurecimento interior e uma aguda consciência dos mecanismos sociais. Além disso, a brutalidade com que fora tratada pelos homens parece ter petrificado sua camada afetiva: seus amores nunca duram mais do que alguns meses e ela própria abandona os amantes sem maiores explicações.

No romance *Lucíola*, temos uma representação da realidade nacional, mais especificamente do centro urbano do Rio de Janeiro de meados do século XIX, plasmada numa forma artística determinada e confrontada diretamente pela visão social do escritor José de Alencar que também faz parte dessa realidade. O ficcionista expressa, principalmente a partir das falas do narrador e das demais personagens, os conflitos entre valores locais e valores importados, revelando o nacional como produto do entrelaçamento de culturas diferentes. O romancista, apegado à visão de um mundo da classe dominante de raízes rurais, oscila entre a aceitação dessa classe dominante, bem como o repúdio aos valores burgueses importados. A sua posição privilegiada de intelectual lhe permite ver e sentir a incultura e o provincianismo da realidade local, e isso o leva, muitas vezes, a depreciar o meio nacional e a idealizar os valores burgueses, representantes de uma outra realidade que se revela mais ampla e mais rica que a local. Porém, o compromisso do escritor José de Alencar em construir uma identidade nacional, via expressão literária, manifesta-se e confirma-se claramente na valorização local e também na aceitação bastante lúcida e moderna dessa realidade enquanto resultado do conflito entre o velho e o novo. Segundo o narrador Paulo do romance *Lucíola*, o objeto central do seu livro é a caracterização de “um perfil de mulher”, manifestando clara configuração psicológica em sua narrativa.

Porém, como poderemos ver, o romance extrapola esse projeto ao configurar-se também como um painel de época bastante verossímil. O compromisso social de José de Alencar em criar uma identidade nacional literária altera os planos da personagem-narradora. O autor isola parte da realidade nacional, liberando-a e recriando-a através de uma forma artística guiada pelo compromisso de fabricar uma fisionomia da sociedade fluminense que surge como um amálgama conflitante entre valores locais importados.

Verificamos ainda, no painel alencariano, o impacto que o romance urbano causa no leitor: não só ilumina o cotidiano da capital do império, mas, sobretudo, apresenta um traço comum que o diferencia dos demais uma vez que a presença do dinheiro, como mediador das relações entre as personagens, é um elemento de conflito que deve ser contornado.

Vejamos alguns exemplos, em Alencar, da influência do dinheiro mediando as relações entre as personagens. Em *Senhora*, a personagem Aurélia se dispõe a gastar toda a sua fortuna para comprar o marido, Seixas; em *Diva*, Emília anda estonteada procurando um marido. O grande problema é encontrar alguém que não seja movido a ouro; no romance *Sonhos D'Ouro*, o casal Ricardo e Guida fica separado por muito tempo até que o jovem

bacharel, Ricardo, consiga estabelecer-se para não se colocar como mais um subalterno do velho Soares, pai da protagonista do romance; em *A viúvinha*, Jorge, depois de se inteirar de sua ruína, finge-se de morto e viaja para os Estados Unidos, onde enriquece. Não importam, entretanto, o meio pelos quais a riqueza foi ganha: importa apenas que tenha sido ganha, permitindo a volta da personagem. Essa volta, segundo Pena (1988, p. 52), não é apenas moral: Jorge volta, mas volta para resolver outros assuntos, quem sabe pagar alguma dívida. Sobre reabilitar sua honra, parece-nos, apenas, um mecanismo necessário à reconquista da mulher que ama. Aos seus personagens, isso basta.

Em *Cinco Minutos*, somos levados a crer que o protagonista sem nomes tem posses, embora nada seja dito sobre a sua origem ou o que fazia antes de conhecer Carlota. Claro que é possível inferir, a partir das roupas minuciosamente descritas, moradias, formas de lazer (bailes, óperas, teatros), o grupo social a que pertencem as personagens alencarianas.

Quase todas as personagens femininas de Alencar, como Lúcia, arriscam-se, têm coragem, lutam por seus desejos. São morais e, sobretudo, conseguem dar uma destinação feliz às suas vidas. A rigor, em Alencar, existem duas experiências diferentes de feminilidade: a da jovem solteira e

quase sempre donzela e a da matrona viúva. *Lucíola*, apesar de não ser viúva, é uma solteira que encarna bem esse papel de matrona, pois ninguém consegue possuí-la por inteiro. Quando um homem pensa que é seu dono, ela o deixa sem explicações: “Não a deixei”, disse Cunha em conversa com Paulo. “—É seu costume; um belo dia, sem causa, sem o mínimo pretexto, declara a um homem que as suas relações estão acabadas; e não há que fazer. Podem oferecer-lhe somas loucas, é tempo perdido”.(ALENCAR, p. 32). Lúcia e Paulo, de *Lucíola*, não se casam, já que anteriormente Lúcia se mantinha com a venda do seu corpo. De Marco (1986, p.73) considera, por um lado, essa especificidade do romance urbano alencariano e, por outro, o fato de sua obra insistir nas relações entre a literatura estrangeira e a nacional. *Lucíola* abre uma nova perspectiva de pesquisa privilegiada, uma vez que, ao tematizar a prostituição, trata da ação degradante do dinheiro em sua forma mais cabal e explícita, e, ao apresentar sua personagem central lendo *A Dama das Camélias*, realiza o diálogo com a literatura estrangeira sobre essas importantes questões.

Além de toda essa problematização que permeia os romances de Alencar, devemos atentar sempre para o episódio polêmico que está na história da produção de *Lucíola*: o escândalo, as críticas e as réplicas

provocadas pela peça *As Asas de um Anjo*, que traça a trajetória de Carolina, uma jovem que se deixa seduzir pelo luxo e troca a vida segura e o amor casto e tranqüilo por uma aventura amorosa e pela prostituição. Sua degradação culmina ao encontrar o pai bêbedo que tenta seduzi-la. O incesto não se consuma e Carolina, arrependida e ajudada pelos amigos, entra em processo de expiação, assumindo a filha que tivera com seu sedutor e resignando-se a um casamento branco com Luís, seu grande amor.

Sobre este assunto, trataremos de maneira mais completa no capítulo *Preconceito Ideológico*, onde discutiremos sobre o preconceito na obra *Lucíola* de maneira mais ampla: o preconceito da sociedade fluminense, o preconceito dos homens que se envolveram com Lúcia, o preconceito de Paulo em relação ao sentimento inicial por Lúcia, enfim, o próprio preconceito de Lúcia com ela mesma.

3 AS DIMENSÕES DO AMOR EM *LUCÍOLA*

A oposição entre idealismo e realismo, segundo Costa (1999), pode ser entendida como oposição entre: a) subjetividade e objetividade, b) mente e corpo, e c) prescrição do que deve ser e descrição do que é. O autor prefere deixar de lado as duas primeiras acepções por considerá-las menos interessantes do ponto de vista intelectual. Se levarmos em conta a diversidade de comportamento da natureza humana, podemos entender melhor tantas situações e detalhes diversos nas várias maneiras do comportamento de uma pessoa em relação ao amor. Cada vez mais sabemos o quanto o amor a dois é importante para que não passemos momentos de solidão; mas, também sabemos que o sofrimento em algumas relações amorosas nos traz amadurecimento e nos deixa cautelosos. Falar do amor do ponto realista ou idealista quer dizer, segundo Costa (1999), valorizar os aspectos distintos da experiência amorosa ou lançar mão de diferentes estratégias argumentativas para dizer o que somos ou devemos ser em matéria de amor.

Segundo Moraes (2005, p. 146), nas leituras empreendidas dos romances de Alencar, observa-se que o amor confinado ao narcisismo não evolui em direção à transcendência. As personagens lutam constantemente,

tentando ultrapassar barreiras que se apresentam intransponíveis, minando as resistências e os efeitos antagônicos. Daí, essas personagens revestem-se, repentina e radicalmente, de tanto sentimento humano, que rompem os espelhos narcísicos, em direção à pessoa amada. A partir desse momento, vemos que existe uma grandiloquência de exaltação romântica, projetando-se na pessoa amada toda a energia de um amor pleno, exclusivo e ideal.

Vale ressaltar que Alencar modelou suas personagens de modo mais realista em alguns de seus romances. Neles, algumas mocinhas, afirma Moraes (2005, p. 194), acabam por se declarar francamente contra o modelo de vida romântico, pretendendo, a partir daí, uma realidade, embora crua, cotidiana, do que os sonhos, as fantasias: assim confessam as protagonistas *de Sonhos d'Ouro* (1872)-Guida-e de *Encarnação* (1893)-póstumo-Amalia-, embora, na trama romanesca, ambas procurassem seduzir o homem amado e buscassem, na realidade, a felicidade no casamento. Ou seja, seguem as mesmas trilhas das outras personagens. O diferencial está nos diálogos em que elas se apresentam menos sentimentais, enveredando mesmo pelo discurso irônico. Outro detalhe importante ainda, segundo Moraes (2005, p. 194), Alencar não coloca essas heroínas como damas da sociedade, embora vivam em família

abastadas, cercadas de todo o conforto. Vejamos um diálogo de Guida com seu pai:

Não é isto, papai; não sou romântica; bem ao contrário; se há coisa ridícula para mim, é o ideal desses heróis de romance que sabem tudo, podem tudo e tudo adivinham. Para uma pobre moça como eu, seria um traste bem incômodo. O que eu desejo é um homem de caráter nobre, que me ame, e por quem eu sinta verdadeira estima e afeição, para desculpar seus defeitos e não ver suas fraquezas. (*Sonhos d'Ouro*, p. 100).

Talvez a exceção, segundo Vera Moraes, nessas tantas relações amorosas, principalmente nos **perfis femininos** de Alencar, fique mesmo por conta da personagem Lúcia, de *Lucíola*, uma sultana de ouro do império que abre espaço de análise privilegiada para Alencar, tematizando a prostituição, em que o dinheiro é tão degradante em sua forma mais explícita, no mercado da corte.

Para Elisabeth Badinter (1986, p. 133), o amor ideal é a experiência emocional “cuja primeira virtude é proteger-nos da solidão” e tem sua fonte “no respeito e ternura pelo Outro”. Essas qualidades implicam “igualdade dos parceiros” e a regra da “absoluta reciprocidade”. O que nos parece é que essa

regra do jogo vem perdendo terreno cada vez mais para o chamado amor moderno. Cada vez mais vivemos a cultura do “eu” em primeiro lugar, o outro que se cuide, que tome conta de si mesmo. Ninguém se preocupa mais em ter um amor, uma relação amorosa que dure ou possa durar para sempre. Justamente o oposto viveu a nossa personagem Lúcia, que ultrapassou todas essas barreiras, pois deixou sua vida cheia de luxos, orgias, teatros, palácios, mordomias para se dedicar ao amor de Paulo. Era por assim dizer a representação maior do amor romântico. A pessoa apaixonada “vivia” grandes paixões às vezes sem sequer ter um beijo em troca. O amor de Paulo e Lúcia, por exemplo, não durou mais que seis meses; no entanto, a história deles se configura como uma história inesquecível de uma paixão arrebatadora em que o “eu” foi completamente esquecido. Paulo, um bacharel em Direito, tentando se estabilizar na corte carioca acaba por apaixonar-se ardentemente, enquanto Lúcia, cortesã que não se deixava abater amorosamente por ninguém, acaba por se entregar ao amor de Paulo, mudando radicalmente sua vida. Vende sua casa de luxo bem localizada e vai morar nos arredores do subúrbio carioca, numa casa modesta, afastada de todos. Como já foi dito, Lúcia não se entregava sentimentalmente a homem nenhum e só ficava com alguém o tempo que ela quisesse. Esse é um entre tantos motivos pelos quais a paixão de Lúcia, no romance *Lucíola*, até hoje repercute tão bem.

Através do tempo, vemos que as paixões só mudam o seu par romântico, já que seus problemas cotidianos sempre se apresentam, com maior ou menor intensidade. O amor entre Paulo e Lúcia tinha as suas perturbações, e era, principalmente, no afastamento de ambos, que o sofrimento deles mais os perturbava. Percebemos esse fato, através da citação “Havia mais de quinze dias que já não ia à casa de Lúcia; tinha-a encontrado três ou quatro vezes na rua, não lhe falara: fingia não vê-la”. (ALENCAR, 2002, p.108).

Essa angústia que os amantes muitas vezes sentem, e que foi sentida por Paulo também, é a mesma angústia sentida pelo compositor da canção *Fantoche*, escrita por Adelino Moreira nos anos 50 e cantada por Nelson Gonçalves:

Quanto mais longe dos teus olhos meu amor, mais me atordo o calor desta paixão, estava certo em sua frase o inventor: “longe dos olhos e perto do coração”.

É na distância que dói mais a dor do amor, e se esse amor não foi apenas amizade,

a gente chora a nossa mágoa, nossa dor, num labirinto de tristeza e de saudade.

Tenho em meus olhos a visão da tua imagem, sou um fantoche que a solidão apavora.

Tento abraçar o teu vulto e é só miragem, me atormentando dia e noite a toda hora.

De ti distante vivo triste a meditar, nos separamos, mas não posso compreender:

Por que razão choraste tanto ao me deixar?

Por que razão eu chorei tanto ao te perder?.

Esse talvez seja um bom exemplo de amor que parece com o amor de Lúcia, muitas vezes tendo que suportar alguma insinuação maldosa de Paulo, que luta interiormente entre o amor e o preconceito. Lúcia, tomada de uma paixão de primeiros dias, é bem verdade, mas, completamente consciente de seu sentimento amoroso por Paulo, é arrebatada por um estado de pureza e um desejo de volta à inocência primitiva, como podemos ver na citação seguinte do narrador Paulo:

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 o meu primeiro movimento, Lúcia cobriu-se de ardente rubor; e deixou-se ir sem a menor resistência, com um modo de tímida resignação. (ALENCAR, 2002, p. 26).

No trecho seguinte, Paulo, mais uma vez, julga Lúcia de maneira desumana e sem escrúpulos quando a sente sem interesse ou como se estivesse a evitá-lo. Torna-se clara, em Paulo, uma luta constante entre a entrega total e o medo do envolvimento com uma cortesã:

Quando, porém os meus lábios se colaram na tez de cetim e meu peito estreitou as formas encantadoras que debuxaram 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 longas e sentidas, como dizem que chora a corça expirando, pareciam cristalizadas sobre a face, de tão lentas que rolavam. (ALENCAR, 2002, p. 26).

Segundo Costa (1999, p. 136), desde o início o romantismo amoroso tentou compatibilizar os mais ruidosos rompantes teóricos do romance filosófico e literário com as exigências pedestres da ordem social burguesa e capitalista. O que na verdade ele quer nos falar é que as impurezas narcisistas vistas sempre estiveram presentes na história do apaixonamento. Faz parte, então, da tradição idealista separar o joio do trigo, reservando a parte boa ao amor: de um lado, o amor é sempre justo e bom, mesmo quando exige sofrimento, ambição de domínio ou renúncia à autonomia pessoal; de outro, prossegue Costa, o mundo, a sociedade, o vizinho, o desafeto ou nossas más inclinações são sempre os responsáveis pela maneira *gauche* que temos de amar. Carlos Drummond de Andrade (1930, p. 137) um especialista no gauchismo amoroso, nos diz assim no poema “Não se Mate”:

Carlos sossegue/o amor é isso que você está vendo: hoje beija/amanhã não beija/depois de amanhã é domingo/e segunda-feira ninguém sabe o que será/Inútil você resistir ou mesmo suicidar-se./Não se mate,/oh não se mate,/reserve-se todo para as bodas/que ninguém sabe quando virão,/se é que virão./O amor, Carlos, você telúrico,/a noite passou em você,/e os recalques se sublimando,/lá dentro um barulho inefável,/ rezas, vitrolas, santos que se persignam,/anúncios do melhor sabão,/barulho que ninguém sabe de quê, praquê./Entretanto você caminha melancólico e vertical./Você é a palmeira,/você é o grito que ninguém ouviu no teatro/e as luzes todas se apagam./O amor, no escuro, não, no claro,/é sempre triste, meu filho, Carlos,/mas não diga nada a ninguém,/ninguém sabe nem saberá.

Por que nos referimos a este poema de Carlos Drummond de Andrade? Primeiro porque Carlos Drummond, como já citamos, antes de transcrever o poema, é um especialista na *gaucherie* amorosa; depois porque de uma maneira geral, o amor de Lúcia lembra esse amor do poema “Não se Mate”. Curiosamente, *Lúcia* indiretamente se “matou” nessa paixão desenfreada por Paulo. Não que a vida que ela levava, antes de conhecer Paulo, fosse ruim; socialmente falando, ela tinha uma vida boa. Até porque Lúcia não se ligava sentimentalmente a homem nenhum e, talvez por isso não estava interessada numa relação amorosa demorada ou séria. Antes de Paulo, Lúcia não poderia jamais pensar em sofrer ou sonhar com o amor. E, depois que conheceu Paulo, e tendo problemas com a sua gravidez, ao invés de procurar se cuidar e salvar a sua vida, se entrega à morte, rejeitando a possibilidade de um aborto, numa espécie de ajuste entre ela e Deus:”-Para que isso? Perguntou ela com brandura.” (ALENCAR, 2002, p.145)

E Paulo, ainda esperançoso em salvá-la:”-Para aliviá-la do seu incômodo. Logo que lançar o aborto, ficará inteiramente boa (ALENCAR, 2002, p.145). No que ela retrucou como quem já decidira o que fazer: “Lançar! [...] Expelir meu filho de mim?”. (ALENCAR, 2002, p.145)

Em seguida, como quem está dando o passo mais importante em sua vida, seguramente certa do que falava, disse: - Iremos juntos!...murmurou descaído sobre as almofadas do leito. Sua mãe lhe servirá de túmulo. (ALENCAR, 2002, p.145)

Embora o uso secular da palavra *paixão* - distinto de sua utilização mais antiga, significando paixão religiosa – seja relativamente moderno, Giddens (1993, p.148) afirma que faz sentido considerar-se o amor apaixonado, *amour passion*, como a expressão de uma conexão genérica entre amor e a ligação sexual. Segundo Giddens, o amor apaixonado é marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com a qual, na verdade, ele tende a se conflitar. O envolvimento emocional com o outro é invasivo – tão forte que pode levar o indivíduo, ou ambos os indivíduos, a ignorar as suas obrigações habituais. O amor apaixonado tem uma qualidade de encantamento que pode ser religiosa em seu fervor. Todo mundo parece de repente viçoso, embora talvez, ao mesmo tempo, o apaixonado não consiga captar o interesse do indivíduo que está fortemente ligado ao objeto do amor.

São bastante significativas as afirmações de Lúcia sobre o seu sentimento amoroso por Paulo. São afirmações seguras e decididas, cheias de

uma doçura sem igual. Badinter (1986 apud COSTA, 1999, p.133), diz o seguinte:

O eu tornou-se nosso mais precioso bem, pois tem, ao mesmo tempo, valores estéticos, econômicos e morais. Outrora, era mal-educado falar de si e repreensível fazer de si o fundamento de sua existência. Era necessário, a qualquer preço, deixar passar o sentimento de que o Outro era mais importante do que o Eu.

Parece-nos que o amor de Paulo e Lúcia só findou por causa do falecimento de Lúcia, pois existe uma troca amorosa de uma singularidade quase perfeita. Apesar de alguns contratempos, seus poucos momentos de amor são momentos mágicos, de total entrega e abnegação, próprios do amor romântico. Badinter (1986 apud COSTA, 1999, p. 134) nos fala que pode ser por causa da cultura que o amor tome esses descaminhos, sem deixar claro se esse amor é um ideal com o qual devemos apenas sonhar ou uma conduta emocional passível de se concretizar. Ela afirma que a “ética analgésica” resulta da pressa com que “devoramos” o outro, pressa essa incompatível com o encantamento amoroso. Diz ainda que o novo “capitalismo do eu” se opõe à emergência da paixão, requisito essencial ao surgimento do amor romântico. No entanto, fica claro que Badinter não consegue mostrar, de modo convincente, como os sujeitos apaixonados podem dispensar o desejo de “fusão com o parceiro”, nem como poderiam moderar o desejo fusional sem renunciar ao apaixonamento.

No amor romântico, há uma vicissitude de entrega total e de encantamento até no fazer cotidiano observado pela pessoa que ama em relação à pessoa amada. Notamos claramente isso na seguinte passagem em que Paulo narrador descreve como se encontra Lúcia:

Estava encantadora com o seu roupão de seda cor de pérola ornado de grandes laços azuis, cuja gola cruzando-se no seio deixava-lhe apenas o colo descoberto. Nos cabelos simplesmente penteados, dois cactos que apenas começavam a abrir às primeiras sombras da noite. Mas tudo isso era nada a par do brilho de seus olhos e do viço da pele fresca e suave, que tinha reflexos luminosos. (ALENCAR, 2002, p.60).

E em seguida, Paulo, personagem, indaga a Lúcia com um certo orgulho de tê-la como amante ”.-Foi para mim que te fizeste tão bonita? E para quem mais? Disse com um acento queixoso: Estou a seu gosto?. Como sempre.” – Respondeu-lhe Paulo. E Lúcia, transparecendo satisfação, lhe falou:- Pois vamos jantar.

Outra parte muito importante do livro, que mostra uma Lúcia resolvida em sua vida e traz um gancho nada acidental colocado inteligentemente pelo narrador entre a literatura nacional e a literatura francesa, é quando Lúcia dialoga com Paulo, que, ao chegar a sua casa, a vê com algo na mão. Era um livro e ele indaga se ela estava lendo. A moça responde negativamente e em seguida conclui que o estava esperando. Vejamos o texto:

Era um livro muito conhecido – *A Dama das Camélias*. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de seu rosto. Muitas vezes lê-se, não por hábito e distração, mas pela influência de uma simpatia moral que nos faz procurar um confidente de nossos sentimentos, até nas páginas mudas de um escritor. Lúcia teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração? (ALENCAR, 2002, p. 95-96).

Em seguida, por causa desse livro entrariam em atrito. Paulo esquecia o diálogo amoroso e deixava-se ser tomado pelos rompantes, o que bem demonstra freqüentes estados de insegurança:

- Esse livro é uma mentira, exclamou Paulo.
- Uma poética exageração, mas uma mentira, não! Julgas impossível que uma mulher como Margarida ame?
- Talvez; porém, nunca desta maneira! Disse, indicando o livro.
- De que maneira? perguntou *Lúcia*.
- Dando-lhe o mesmo corpo que tantos outros tiveram. Que diferença haveria então entre o amor e o vício? Essa moça não sentia, quando se lançava nos braços de seu amante, que eram os sobejos da corrupção que lhe oferecia? Não temia que seus lábios naquele momento latejassem ainda com os beijos vendidos? (ALENCAR, 2002, p. 96).

Em seguida, Lúcia dá uma lição a Paulo, do que é amor e do que é estar amando alguém. Fala que o amor verdadeiro purifica e dá sempre um novo encanto ao prazer. E, em seguida, defende Margarida, defendendo, assim, a sua própria pessoa, o seu próprio amor. “Há mulheres – diz Lúcia - que amam toda a vida e o seu coração, em vez de gastar-se e envelhecer, remoça como a natureza quando volta a primavera.” (ALENCAR, 2002, p. 96).

Muitas vezes, a prova de amor de Lúcia transparece mais do que a de Paulo. Essa prova de amor se fazia sempre acompanhada de um prazer ainda maior e mais convincente. Esse paradoxo constante de Lúcia deixava Paulo confuso. Quando ele menos esperava dela, acontecia um deslumbramento de amor, paixão, prazer e entrega total:

Fora delírio, convulsão de prazer tão viva que, através do imenso deleite, traspassava-me uma sensação dolorosa, como se eu me revolvera no meio de um sono opiado, sobre um leito de espinhos. É que as carícias de Lúcia vinham impregnadas de uma irritabilidade que cauterizava. (...) De repente surgiu lívida, e estendeu-me a mão aberta. Ouvi uma palavra soluçada, voz opressa, que não entendi, mas adivinhei. (ALENCAR, 2002, p. 29).

O amor de Lúcia e de Paulo, muitas vezes se revelava através de seus desejos. E Paulo, claramente, numa espécie de desabafo, entre metáforas se confessa, como se pode notar a seguir:

Foi o que sucedeu; e não sei se no dia seguinte trocava a voluptuosidade lenta e infinita de minhas recordações ainda recentes por outra hora de febre ardente que na véspera me prostrara nos braços de Lúcia. Mas então não me lembrava que vendo-a, todos os meus desejos, que eu supunha extenuados, iam acordar de novo; tigres famintos da presa em que uma vez tinham cevado. (ALENCAR, 2002, p. 31).

Analisaremos, agora, a virtude do amor. Virtude essa encontrada principalmente no amor de Lúcia. Uma virtude que, para Bauman (1993 apud COSTA, 1999), “reside nessa delicada balança entre liberdade e responsabilidade”.

Cabe ainda citar algumas situações rotineiras e curiosas sobre o amor tanto no Romantismo como o amor de uma maneira geral. Para Bauman, (1993 apud COSTA, p.138, 1999).

Amor é alegria e sacrifício. E, nessa flutuação, se pretende gozar da primeira sem o ônus do segundo. O jogo amoroso permite que a saída “flutuante” se inscreva em suas próprias regras. Uma das premissas do amor romântico é que os parceiros devem se sentir livres para romper o vínculo afetivo quando julgarem que assim deve ser. Para que duas pessoas se apaixonem é preciso que ambas concordem com o início do romance, mas, para terminar um caso de amor, basta que um deseje o término. Notamos, pois, com isso, que os sentimentos do parceiro não contam mais quando se quer recuperar a liberdade para amar outra pessoa. E o que era de fundamental importância, da noite para o dia se resume a pó.

Com Lúcia e Paulo isso não ocorreu. E o fato principal deve-se à atitude do narrador em ter dado fim trágico a nossa heroína, fazendo-a desaparecer numa espécie de redenção e prestação de contas, pelos pecados cometidos por ela. Além disso, temos no amor romântico essa forma tradicional de findar as relações amorosas dos parceiros amantes.

Para Badinter (1986), os infortúnios do amor dependem de disponibilidade dos sujeitos em aceitar os sacrifícios que sua realização impõe; para Bauman, poucos importam as disposições psicológicas do sujeito. A emoção amorosa é, nela mesma, incerta, ambivalente, e a excelência dos amantes consiste em conciliar o gozo da paixão com a responsabilidade para com o outro. Segundo Badinter (1986), não suportamos mais os sofrimentos

de amor porque nossa economia desejante se tornou narcísea; Bauman, entretanto, afirma que nada que se faça resolve de uma vez por todas uma situação incontornavelmente instável e ameaçadora. Se escolhermos a flutuação, temos o perfil do amante narcíseo atual; se escolhermos a fixação, as dores do amor não serão menores. A rotina mata o amor e o descompromisso nos faz quitar, de forma imoral, uma dívida impagável. (COSTA, 1999, p.139).

Mesmo em se tratando de amor romântico, o romance *Lucíola* nos traz a famosa cena de nudez de Lúcia, em que ela, estando numa festa na casa de Sá e, talvez para impressionar Paulo, sobe na mesa e reproduz cenas de nudez de acordo com os quadros expostos na parede. Traremos o texto na íntegra na voz de Paulo-narrador:

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. Ouí o rugido da seda; diante de meus olhos deslumbrados passou a divina aparição que admirara na véspera. (ALENCAR, 2002, p. 49).

Mais adiante, no capítulo VIII, Paulo confessa que: “Não sou dos felizes, que conservam a virgindade d’alma, e levam à santa comunhão do casamento a pureza e castidade das emoções”.Nessa declaração, Paulo dá nítida afirmação de que está decepcionado e chocado com tudo que viu.

Mas a cena toda que provocou esse espanto em Paulo ainda não havia terminado e o narrador prossegue:

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 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 borbilhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso. (ALENCAR, 2002, p. 49).

Enquanto para Badinter (1986) o amor é bom e nós é que amamos de maneira incorreta, para Bauman o amor é o que é, e cabe aos sujeitos estarem conscientes do que assumem quando decidem amar. Diz Badinter (1986) que o foco da interpretação se desloca radicalmente: em vez de sujeição ao ideal, elogio à capacidade humana de fazer escolhas e responder pelo ônus das decisões tomadas. Ou seja: as glórias ou os infortúnios do amor são a herança de quem o construiu ou de como o construiu.

Retomando a distinção entre sexo, erotismo e amor, Alan Bloom e Octávio Paz têm como predecessores Herbert Marcuse e Michel Foucault. Bloom e Paz são mais próximos de Marcuse e dão grande importância ao erotismo, definido como uma experiência humana que supera a pura atividade sexual. (COSTA, 1999, p.140) reforça que para Marcuse, a sexualidade do

jeito que é recebida, torna-se produto e, a civilização, torna-se repressiva. Com isso, a sexualidade, na acepção do Marxismo revisado do autor, torna-se “dessublimação repressiva”, dando lugar, assim por sua vez, ao erotismo. E o erotismo seria assim, uma experiência plena, ao mesmo tempo, ético-estético-racional, provocando assim necessariamente no indivíduo, a desalienação do trabalho e a desalienação do prazer.

Bloom (1993 apud COSTA: 1999 p.140-142), por exemplo, teria sido responsável por três grandes injúrias ao erotismo. Em primeiro lugar, segue a tendência da cultura norte-americana de confiar na opinião pública como aval para opiniões científicas. Segundo Bloom (1993), Kinsey (1952) tenta domesticar o sexo, ao tornar naturais e convencionais nossos “demônios interiores”. Em segundo lugar, Kinsey (1952) contribuiu para a redução de Eros a sexo, ao ocultar a normatividade implícita em suas descobertas científicas. Ou seja, além de querer tornar convencional o que é rebelde, procurou negar os pressupostos morais que informam seu estudo sobre o comportamento sexual. Em terceiro lugar, Kinsey (1952) não apenas trivializou o amor, ao tornar públicos e respeitáveis os demônios interiores, como negligenciou o papel da vontade, da razão e da imaginação nas condutas amorosas.

Para Unto (1959 apud COSTA, 1999, p. 150), muito estudiosos atacaram o amor romântico, opondo-o ao amor conjugal ou ao companheirismo amoroso, como se se tratasse de um substituto contrário e desejável. Essa, entretanto, é uma atitude equivocada. Prossegue Hunt, dizendo que o amor romântico não é apenas uma coleção de invenções sentimentais: é uma mistura de ilusão e realidade, de ganhos e perdas, de avanços, paradas e recuos no campo das relações humanas.

Por fim, o amor de Lúcia e Paulo é revelado com mais cristalinidade envolto em uma prova de amor muito forte da parte de ambos, deixando o leitor comovido e desejoso de um outro desfecho: “A instâncias minhas bebeu finalmente o remédio, que nenhum efeito produziu. A febre lavrava com intensidade; eu já não tinha esperanças”.(ALENCAR, 2002, p. 146.).

Decidida e bem resoluta, Lúcia parecia sentir o seu fim se aproximando: “-O remédio de que eu preciso é o da religião. Quero confessar-me, Paulo”.(ALENCAR, 2002, p. 146).

Lúcia tomou os sacramentos com uma resignação angélica; e abraçando a irmã, disse-lhe: “- Perdes uma irmã, Ana; fica-te um pai. Ama-o por ele, por ti e por mim.” (ALENCAR, 2002, p. 146).

Mais um dia se passa amoldando o mal que toma conta de Lúcia; e Paulo sequer arredou pé das proximidades da cama da amada. Nada o faria se afastar dali. Renitente e mergulhado na sua angústia e vendo de perto a dor de Lúcia, contava as horas para vê-la sorrir. Não que ela não o fizesse, pois mesmo entre um sono leve, alguns cochilos recheados de sonhos que mais pareciam pesadelos, ela lhe falou:

- Se soubesses que gozo supremo é para eu 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. (*Lucíola*, 146-147).

Assim era Lúcia, uma mulher surpreendentemente bela e cheia de qualidades. Capaz de surpreender esse homem que mergulhara fundo, tentando compreendê-la e ao mesmo tempo chocado com a capacidade de Lúcia em enfrentar, até certo ponto, a doença que lhe tirava cada vez mais o brilho e a beleza do rosto; mesmo assim, ela não perdia o brilho de seu amor por Paulo, como podemos ver na seguinte passagem:

- Beija-me também, Paulo. Beija-me como beijarás um dia tua noiva! Oh! agora posso te confessar sem receio. Nesta hora não se mente. Eu te amei desde o momento em que te vi! Eu te amei por séculos nestes poucos dias que passamos juntos na terra. Agora que a minha vida se conta por instantes, amo-te em cada momento por uma existência inteira. Amo-te ao mesmo tempo com todas as afeições que se pode ter neste mundo. Vou te amar enfim por toda a eternidade. (ALENCAR, 2002, p. 146).

Depois de um esforço fora do comum, Lúcia ainda encontrara forças para tentar explicar ou revelar o que Paulo já sabia, mas que, naquele momento de dor, ela fazia questão de expressar: os seus verdadeiros sentimentos por aquele homem a quem ela, embora parecendo algumas vezes de maneira estranha, amara com toda a força do seu coração:

- Nunca te disse que te amava, Paulo!
- Mas eu sabia, e era feliz!
- Tu me purificaste unguendo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu! E contudo, essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro. (ALENCAR, 2002, p. 146).

Antes de mesmo de Lúcia falecer, Paulo já notara que perderia sua amada para resto de sua vida. “Recebe-me [...] Paulo!...” exclamara Lúcia, com seu rosto tomado por uma cor de um branco transparente e uma beleza quase imaterial. Essa transparência fazia lembrar os anjos. E completara Lúcia: “Terminei ontem este manuscrito, que lhe envio ainda úmido de minhas lágrimas”. Era a certeza, cada vez se aproximando, de que Lúcia chegava ao seu fim.

Vale salientar que após seis anos da morte de Lúcia, Paulo ainda mergulhado nesse amor, e tendo respondido com um não ao pedido de sua amada, que o queria casado com sua irmã Ana, continuaria provando a todos que o seu amor era único e verdadeiro por Lúcia:

É porque, repassando na memória essa melhor porção de minha vida, alheio-me tanto do presente que revivo hora por hora aqueles dias de ventura, como de primeiro os vivo, ignorando o futuro, e entregue todo às emoções que sentia outrora. Quando eu gracejava, Lúcia estava ainda ao meu lado; ainda eu era feliz da minha lembrada felicidade. (ALENCAR, 2002, p. 147).

Para ele, nada mais tinha valor, a não ser a lembrança daqueles dias tão felizes e cheios de tanto amor, graça e respeito. Podemos perceber esses sentimentos que ele considera:

Há nos cabelos da pessoa que se ama não sei que fluidos misteriosos, que comunica com o nosso espírito. A senhora há de amar Lúcia, tenho a certeza; talvez, pois aquela relíquia, ainda impregnada de seiva e fragrância da criatura angélica, lhe revele o que eu não pude exprimir. (ALENCAR, 2002, p. 148).

Talvez caiba um comentário sobre a visão da versão realista que tem Costa, sobre o amor. E que vá nos levar ao encontro do amor de Lúcia por Paulo. Hunt (1959 apud COSTA, 1999, p. 147-149) nos fala que desde o período vitoriano as certezas socioculturais abaladas trouxeram um enorme acréscimo do investimento no amor romântico. Isso teria acontecido já no início do século XX e, embora Lúcia tenha vivido no século XIX, cabe muito bem dentro das formas de amor vividas por ela.

Para finalizar este capítulo que introduz o início do título desse trabalho, não poderíamos deixar de nos referir à dois momentos: um quando Lúcia mesmo não tendo se casado com Paulo, ver nele seu verdadeiro esposo: “Fui tua esposa no céu! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro”. (ALENCAR, 2002). Outro, quando Paulo duvida do verdadeiro amor de Lúcia por ele, a pedi-lo que se case com sua irmã, Ana. Ela então, tomada de uma lucidez muito grande, responde-o:

-Paulo! Paulo...Tu bem sabes que com esta palavra me farias cometer crimes, se crimes fossem necessários para te provar que eu só vivo da vida que me dás, e me podes tirar com um sopro. Não sou eu criatura tua? Não renasci pela luz que derramaste em minha alma? Não és meu senhor, meu artista, meu pai e meu criador? (ALENCAR, 2002, p. 140).

4 O PRECONCEITO NA SOCIEDADE FLUMINENSE DO SÉCULO XIX

4.1 Os aspectos morais e sociais do livro

Preconceito, esse pecado tão presente no mundo, que vem de tantos e tantos anos. Biblicamente nos ocorre agora a passagem em que Maria Madalena está sendo julgada por uma multidão em recanto público e Jesus, ao passar por lá, indaga: “O que está acontecendo?” Ao que responderam: “Estão querendo apedrejar uma mulher mundana, senhor”. E Jesus se encaminha para o meio da multidão, toma a frente de todos, pede silêncio e diz: “O que esta mulher fez de tão grave, para que vocês queiram apedrejá-la?”. E em seguida disse: “Atire a primeira pedra quem entre vocês ainda não pecou”!

O primeiro preconceito, digamos assim, no livro *Lucíola*, se dá às páginas 15 e 16, quando Paulo indaga a Sá sobre Lúcia. Na resposta de Sá, tanto ocorre o preconceito de Sá em relação a Lúcia, como o preconceito de Paulo em relação a Lúcia e a ele próprio: “- Quem é essa senhora?” perguntei a Sá. (ALENCAR, 2002, p. 15).

E Paulo narrador comenta: “A resposta foi o sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sociais.” Sá respondeu: “- Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la? [...]”. (ALENCAR, 2002, p. 15).

Em seguida, Paulo-narrador cede voz a Paulo-personagem: “Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade”. (ALENCAR, 2002, p. 16).

Mais uma vez, encontramos Paulo assomando-se de preconceito em relação a Lúcia: “- Voltei-me; ela sorriu-me a dois passos de mim, e com uma expressão suplicante, como de quem pedisse perdão”. (ALENCAR, 2002, p. 27).

Outro fato que traduz o preconceito no romance, se dá quando Paulo, ao chegar à casa de Lúcia, tem um pequeno desentendimento com a moça e tomado de raiva lhe diz:

Acabemos com isso, Lúcia. Sabes o que me traz à tua casa: se te desagradar por qualquer motivo, dize francamente, que eu tomo o meu chapéu e não te aborrecerei mais. Se pensas que valho tanto como os outros, não percas tempo a fingir o que não és. Esta comédia de amor pode divertir os mocinhos de 18 anos e os velhos de 50; mas afianço-te que não lhe acho a menor graça. (ALENCAR, 2002, p. 27).

E ela, apesar de ser na maioria das vezes tomada de uma calma própria, foi bem ativa e lhe respondeu à altura: "Não seja injusto! Em que lhe pareço fingida? Já me perguntou alguma coisa que eu lhe negasse? Já me recusei a um pedido seu?" (ALENCAR, 2002, p. 27).

Paulo, tomado de um desespero inconsolável, sempre a questionar sobre o amor de Lúcia, mais uma vez revela preconceito: "Pelo que vejo, Lúcia, nunca amarás em tua vida!" (ALENCAR, 2002, p. 96).

E Lúcia, autêntica, assume, pelo menos nesse momento, uma postura totalmente contrária ao amor e deixa Paulo ainda mais cheio de incertezas:

- Eu? [...] Que idéia. Para que amar? O que há de real e de melhor na vida é o prazer, e esse dispensa o coração. O prazer que se dá e se recebe é calmo e doce, sem inquietação e sem receios. Não conhece o ciúme que desenterra o passado, como dizem que os abutres desenterram os corpos para roerem as entranhas. Quando eu ofereço um beijo meu, que importa ao senhor que mil outros tenham tocado o lábio que o provoca? A água lavou a boca, como o copo que serviu ao festim; e o vinho não é menos bom nem menos generoso, no cálice usado novo. O amor!...O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe!. (ALENCAR, 2002, p. 96).

Na resposta anterior de Sá, vemos aí duas possibilidades de preconceito: uma, pelo próprio preconceito de Sá em relação a Lúcia, outra, talvez um pouco mais disfarçada, em relação à inocência de Paulo por não conseguir ainda distinguir a posição social dos habitantes da província. Segundo De Marco (1986) a resposta de Sá teria sido incisiva e irônica, esta, por sua vez, veste com um novo significado a imagem construída pelo narrador e traz outra visão de realidade. Ela desnudaria a cortesã e denunciaria o provincianismo e a ignorância de Paulo. Prossegue De Marco, afirmando que para os consumidores de romance, ele pode soar como um eco da voz de Ernesto que, no teatro, informa Armando sobre a vida de Margarida. Nesse sentido, a frase reaviva o diálogo entre *Lucíola* e a *Dama das Camélias*, ao pôr em evidência as semelhanças existentes na construção dessa situação narrativa comum aos dois romances.

De Marco vai mais além, afirmando que a ironia de Sá não é uma advertência dirigida apenas a Paulo. Ela é também um alerta aos leitores: não nos deixemos enganar pelas aparências. Portanto, examinemos as características específicas dessa situação narrativa (a apresentação do jovem inexperiente à cortesã) na obra de Alencar. Aqui, ela abre o texto e, por isso, leva o leitor a viver intensamente o conflito que Paulo experimenta provocado

pela contradição entre sua interpretação de Lúcia e a interpretação de Sá. Em a *Dama das Camélias* somente Armando se surpreende, pois nós sabemos, desde o início da obra, qual era a condição de Margarida.

Outra nuance de preconceito no romance, que aparece bem clara, vem de Sá quando indica a Paulo as formas de cortejar Lúcia: “uma pulseira de brilhantes”, ou “um crédito no Wallerstein”, ou simplesmente o “abrir a carteira”. Lembrando-se de todas essas afirmações, Paulo se sente cada vez mais ridículo em sua ignorância ou inocência e então arma-se de coragem para voltar à casa da cortesã, com a determinação de recompor a inteireza de sua própria imagem. Lúcia toma a dianteira ao empreender o processo de desvendar-se e de desmontar a ilusão que Paulo fabricara. Inteligentemente, ela inicia uma conversa lembrando o encontro da Glória e traz seu corpo coberto por todos os objetos que usava na Rua das Mangueiras. Com isso, Lúcia quis explicar a Paulo que “a identidade da imagem pode ser reproduzida pelo espelho, frente ao qual ela se detém com amargura”. (ALENCAR, 2002, p. 57). Com isso, Lúcia confronta, no diálogo, o vestido, o leque e o cenário da ilusão e do passado, para revelar a crueza do real e do presente.

O preconceito mais claro e talvez mais forte contra Lúcia se dá quando, de uma visita de Paulo a sua casa. Inesperadamente, sem mais nem menos, Paulo indaga:

- E quanto tempo durará isso?.
- Ah! Já lhe disseram que sou volúvel! Eles têm razão de o dizer; porém má não sou, ainda assim não me julgue pelo que lhe contarem”.
- Não lhe julgo , nem te quero julgar. Conheço-te de ontem; de ontem somente, tu o disseste!.
- Pois essa que fui ontem continuarei a ser, já que Deus não quis que fosse a outra, que viu da primeira vez.
- Não era mais bonita do que a desta noite. (ALENCAR, 2002, p. 96).

E continuaram conversando alegremente. Lúcia tinha o espírito de uma grande pessoa, talvez o sofrimento tenha feito dela uma pessoa capaz de perdoar facilmente, o que deveria ser o contrário, dado tanto sofrimento, tanta injustiça.

Mas adiante, Sá continua suas investidas na tentativa de difamar Lúcia, ao mesmo tempo que envenena Paulo num preconceito mortal:

Sabes que terrível coisa é uma cortesã, quando lhe vem o capricho de apaixonar-se por um homem! Agarra-se a ele como os vermes, que roem o corpo dos pássaros, e não os deixam nem mesmo depois de mortos. Como não tem amor, e não pode ter, como a sua inclinação é apenas uma paixão de cabeça e uma excitação dos sentidos, orgulho de anjo decaído mesclado de sensualidade brutal, não se importa de humilhar seu amante. Ao contrário sente prazer, obrigando-o a sacrificar-lhe a honra, a dignidade, o sossego, bens que ela não possui. São seus trunfos. Fáz-lo instrumento da vingança ridícula, que todas essas mulheres prosseguem surdamente contra a boa sociedade, porque não as aplaude. (ALENCAR, 2002, p. 63).

Mas a nossa personagem, diante de tantos preconceitos, diante de tantas pedras colocadas em seu caminho, quase sempre se mostrava mais forte e a descoberta de seu amor por Paulo a fez mais decidida e podemos notar isso no transcorrer da história, pois, à medida que Lúcia se apaixona, percebe que sua forma de vida só desperta repulsa em seu amado. Portanto, para ganhar a sua confiança e seu respeito, procura se afastar da vida pecaminosa. E, do preconceito a ela imposto, até mesmo por Paulo, ela resolve, provando o amor que sente, mudar radicalmente sua vida, em busca de uma purificação.

4.2 Preconceito ideológico

Talvez o preconceito ainda maior tenha sido o de o Império ter se postado contra *As Asas de Um Anjo*. Segundo De Marco (1986, p. 149), impediram que essa obra continuasse em cartaz. Mesmo assim e talvez por isso, Alencar, com sua genialidade, calou naquele momento, para depois voltar inteiro com um questionamento e uma reflexão sobre a arbitrariedade da censura, sobre a questão específica da literatura, que trataria, no caso, das formas de representação da realidade.

Para Alencar, isso era uma questão de moralidade pública. Por isso, como última palavra, queria encontrar uma linguagem que ajudasse a denunciar comportamentos de degradação da Corte. Ele gostaria muito de fazer isso, sem, no entanto, desnudar a crueza. E foi em 1862 que veio a público para calar de vez o discurso das autoridades, *Lucíola*, o romance que discutiria o tema da prostituta regenerada e as relações entre a literatura estrangeira e a literatura nacional.

Segundo Alencar, as suas três primeiras peças, apesar das diferenças que mantêm entre si, estão ligadas por um mesmo propósito: o de pintar os costumes do Rio de Janeiro de uma determinada época, apresentando “quadros antes verdadeiros, do que embelezados pela imaginação ou pelo artifício”. Concluiu, pois, que tencionava, com isso, ser fiel a um dos pressupostos básicos da estética teatral realista, e afirmou:

Para este fim em cada uma das minhas obras tomei um ponto de observação diferente, como faria um pintor, que desejando copiar a natureza em todos os seus acidentes, procurasse diversas perspectivas. O Rio de Janeiro, *Verso e Reverso* é a comédia da rua; *O Demônio Familiar* é a comédia do interior da casa; *O Crédito* é a comédia da sala. Na primeira procurei desenhar o público; na segunda a família; na terceira a sociedade.(FARIA, 1987, p. 73)

Um detalhe que deve ser reforçado é o da convicção com que Alencar aderiu ao realismo teatral francês. Convicção tão forte que transparece a intenção ambiciosa, qual seja: a de construir um vasto painel da vida na corte,

por meio de peças, sempre escritas, baseadas numa ótica realista. Se bem nos lembra (FARIA, p. 73):

o fracasso de *O Crédito*, todavia, esfriou o seu entusiasmo. A 27 de dezembro de 1857, dirigindo-se ao Conservatório Dramático, manifestava a decisão de abandonar o teatro, uma vez que acreditava não ter forças suficientes para lutar sozinho contra o indiferentismo de uma grande parcela da intelectualidade da época.

Mas o nosso autor, destemido que era, em sinal de gratidão à entidade que sempre o animara, acabou por dedicar-se ao teatro com o qual pretendia encerrar sua carreira dramática, com *As Asas de um Anjo*, ligada intimamente às anteriores e obedecendo à mesma orientação, que era a de retratar um aspecto da vida na Corte.

Foi então a partir daí mais arrojado ainda, que ele se dedicou a um tema muito delicado, escorregadio, polêmico e, acima de tudo, que chocaria a sociedade fluminense: a prostituição. Despedia-se, assim, com uma pequena (apenas quatro peças), mas, até certo ponto, significativa gama de obras no teatro. Vale salientar que o insucesso maior de Alencar nessa área ficaria por conta da obra *O Crédito*, obra lhe causaria muito desgosto por algum tempo.

Voltando a *As Asas de Um Anjo*, segundo Faria (1952, p. 74), ele salienta que o romancista fora beber nas fontes, tanto de *A Dama das Camélias*, quanto em *As Mulheres de Mármore*. Vale lembrar que apesar de as

duas obras abordarem o mesmo assunto, apresentam divergências em alguns pontos de vista. Na primeira obra, ele aproveitou sugestões sobre a degeneração da prostituta e na segunda, a preocupação com a moral. Com essa ação censurada por parte de Barrière e Thiboust⁵. O que nos é de fato convincente é referência às peças da dramaturgia francesa para compreender a obra teatral de Alencar. Dante Moreira Leite, (1967 apud FARIA, 1987, p. 75) nas palavras que transcreveremos a seguir, acaba por defender peremptoriamente, tanto o teatro francês, nas peças citadas anteriormente, como o teatro brasileiro escrito na voz de nosso romancista em questão:

“Quando os romancistas descobrem a santidade do amor, são levados também a redescobrir a prostituição e examiná-la em outra perspectiva. Se o amor é uma das formas de redenção, como compreender que, na prostituta, possa transformar-se em degradação e miséria? (FARIA, 1987, p.75)”.

Outro assunto que nos chama a atenção sobre o teatro de José de Alencar e o teatro francês, é o de os autores de *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho e *Mulheres de Mármore* de Barrière e Thiboust, terem escrito cenas análogas às que José de Alencar apresenta na sua comédia. Com isso, estamos afirmando que os autores das obras citadas, deixaram as obras incompletas, principalmente porque não trataram em seus discursos, de extrair o suco de sua análise: deixaram, na verdade, transparecer o fato da prostituição da mulher como um ato regular da

⁵ Faria não concorda, principalmente quando se diz respeito à intenção moralizadora.

vida das sociedades. A nosso ver, deixaram que seus caprichos fossem o capricho de suas imaginações.

Na realidade, aceitaram a qualidade de pintores, sem enxergar os foros moralistas. Segundo Faria, 1987, p.75 Alencar teria ido mais longe, pois apresentou os fatos, descreveu as suas causas e os seus resultados, e no fim de tudo extraiu a moralidade relativa, dando ao arrependimento sincero, à expiação do passado, ao sagrado império da maternidade, o direito de reabilitar a mulher que, arrastada pelas seduções do vício, escarnecera outrora das leis da virtude.

Leite (1967 apud FARIA, 1987, p.75) em poucas linhas faz uma bela afirmação sobre a descoberta do amor e da prostituição pelos românticos. Leiamos: “Quando os românticos descobrem a santidade do amor, são levados também a redescobrir a prostituição e a examiná-la em outra perspectiva. Se o amor é uma das formas de redenção, como compreender que, na prostituta, possa transformar-se em degradação e miséria?”. Podemos entender essa citação como um ponto de partida para melhor se compreender uma peça como *A Dama das Camélias*, representada pela primeira vez em 1852, em Paris. Ainda que essa peça apresente naturalidade em algumas cenas e objetividade na descrição de certos costumes sociais que a tornem inegavelmente o marco decisivo do início do realismo teatral,

há, na realidade, uma boa dose de romantismo principalmente na caracterização de Marguerite Gautier, que mesmo sendo cortesã, mergulhada num mundo de lama, consegue soerguer-se e amar sinceramente.

É necessário afirmar que Marguerite Gautier foi inspirada em Marie Dupressis cortesã por quem Dumas Filho se apaixonou aos vinte anos de idade. Dupressis nos lembra muito Marion Deforme, uma pecadora ilustre da literatura dramática romântica, e que foi redimida por Victor Hugo numa peça escrita em 1829. Apesar da aproximação aparente entre Marie Dupressis e Marion Delorme, Farias, nos lembra que a leitura predileta do jovem Dumas Filho, era *Manon Lescaut*, romance escrito em 1731 por Abade Prévost e que é, salvo engano, o primeiro texto da literatura ocidental em que aparece a figura romantizada da cortesã. E Farias conclui que é natural, portanto, que Dumas Filhas tenha observado a personagem Manon para criar a sua Maguerite.

Já *Mulheres de Mármore*, na visão de Faria (1987, p.77), não passa de uma peça fraca que em seus três atos destaca as maquinações de Olympe Taverna, uma cortesã que envolve o ingênuo conde de Puygiron e acaba por se casar com ele sob falsa identidade, com o intuito único de adquirir, um bom nome e boa posição social. A tese do autor parece simplesmente querer provar que a mulher decaída,

contaminada pelo vício, jamais poderá se regenerar e acaba por destruir a tranqüilidade e a respeitabilidade da vida conjugal. Encontramos, pois, nessa peça, o oposto da personagem principal de *A Dama das Camélias*. O que vemos é o desprezo total de Augier⁶ pela idéia romântica da reabilitação da cortesã. Sua personagem, afirma Brioux, “é o contraponto exato de Marguerite Gautier em *A Dama da Camélias*”.

Mas é bom afirmar, que não somente Dumas Filho foi o eterno defensor das mulheres perdidas. 1855 foi o ano crucial para que os escritores se empenhassem, mais diretamente na escrita desse assunto. Nesse período, viria à lume a célebre obra *Le Demi-Monde*, trabalho escrito antes de *Le Mariage d'Olympe*, e ainda é bastante bom ressaltar que, Augier, torna-se um autêntico porta-voz dos valores burgueses. Ou seja, ele altera seu ponto de vista em relação ao problema da prostituição. A heroína Suzanne, aventureira que é, se infiltra na alta sociedade, fingindo-se de viúva respeitável, com o único objetivo de conseguir um bom casamento. Seu plano chega ao insucesso graças à intervenção de Olivier de Jalin.⁷

⁶ Em 1855 estréia em Paris, *Le Mariage d'Olympe*.

⁷ Na verdade, Olivier seria o primeiro *raisonneur* da dramaturgia de Dumas Filho.

Diante do escrito no parágrafo anterior, chegamos à conclusão de que a prostituta no teatro de feição romântica, era bem capaz de amar com dignidade e pureza. Já no realismo teatral, ela era retratada sem o menor respeito, como se não fosse capaz de possuir um sentimento nobre. Ficando claro assim, segundo Faria, que a dramaturgia realista, ao repudiar o mito romântico da cortesã regenerada pelo amor, escancaradamente colocava-se a serviço da sociedade burguesa. Entendemos, pois, com isso, que ao apontar a prostituta como um mal terrível à sociedade, procurava revelar ao espectador / leitor as vantagens do casamento e da vida em família.

É bom lembrar que as discussões acerca da prostituição travadas no teatro francês foram desembocar no meio intelectual do Rio de Janeiro, ou seja, no seio da sociedade fluminense, a partir do momento em que o Ginásio Dramático passou a representar peças que abordavam esse tema. E foi justamente Alencar que já havia trazido para a nossa dramaturgia a *question d'argent*, que iria assumir, mais uma vez, essa polêmica agora escrevendo *As Asas de Um Anjo*. Com isso ele seria o pioneiro incorporando um problema da civilizada Europa aos nossos trópicos atrasadíssimos.

Em *As Asas de Um Anjo*, Alencar procurou mostrar que a vida urbana da sociedade fluminense, à semelhança da parisiense, tinha também os seus anjos decaídos, as suas mulheres de mármore, ameaçando a vida tranqüila e contaminando a família de um modo geral indo afetar até os lares mais humildes. Ocorre, mais uma vez a genialidade de José Alencar em não se limitar a apresentar apenas a visão decaída da cortesã. Nosso escritor, contrariando a tendência do teatro realista francês, preferiu apresentar uma visão de cortesã boa de coração. Talvez por causa de sua formação romântica, Alencar via em suas cortesãs a possibilidade de geração e de sentimentos puros. Segundo Faria (1987, p. 79), o estudo feito em *As Asas de Um Anjo*, levou-o a constatar o conflito entre as idéias do realismo e do romantismo acerca da prostituição e a de seu papel na vida social.

Outro fato importante que Alencar deixa transparecer em relação à personagem principal da peça, diz respeito à Carolina, recair todo o lado romântico. Já no prólogo, dividida entre Ribeiro e Luis, ela prefere a linguagem do amor e da sedução de Ribeiro à linguagem da amizade e da razão de Luis. A ela encanta muito mais o sonho brilhante, a aventura, do que o cotidiano que quer impor seu pai, tentando casá-la com o primo que ela não ama.

Podemos concluir, portanto, que a lição moral recairia nesse caso sobre Carolina, vista repulsivamente pelo olho do espectador / leitor que tem nas atitudes dessa cortesã a responsabilidade da degradação da família. Mas, a ascendência romântica de Carolina é admitida da maneira:

Victor Hugo poetizou a perdição na sua Marion Delorme; Alexandre Dumas Filho enobreceu-a n'*A Dama das Camélias*; eu moralizei-a n'*As Asas de Um Anjo*; o amor que é a poesia de Marion, e a regeneração de Margarida, é o martírio de Carolina; eis a única diferença, não falando do que diz respeito à arte, que existe entre aqueles três. (FARIA, 1987, p. 80).

5 ELEMENTOS SIMBÓLICOS E ESTRUTURAIS DE LUCÍOLA

5.1 Elementos Simbólicos

a) Maria da Glória, antes dos seus 14 anos, ou a fase do **ovo**. Esse é um símbolo que praticamente explica-se por si mesmo. Ele contém o germe, o fruto da vida, que representa o nascimento, o renascimento, a renovação e a criação cíclica. De um modo simples, podemos dizer que é o símbolo da vida. Na tradição cristã, o ovo aparece como uma renovação periódica da natureza. Para Osterne (2005 apud CHEVALIER; GHEERBRANT: 1998, p. 672), metaforicamente o ovo pode ser compreendido como algo que se vai cumprir, uma promessa de vida em formação, distante das ameaças do mundo exterior.

b) Maria da Glória, perdida, transformada em Lúcia, a prostituta, ou a fase da **larva**. Sabemos que Maria da Glória foi expulsa de casa por seu pai depois do mesmo ter descoberto o seu envolvimento sexual com Sr. Couto que teria se aproveitado da inocência dela, em meio à desgraça em que se encontrava a família da moça, quase todos acometidos de febre amarela. Segundo Osterne (2005 apud AULETE, 1974), o significado de larva: “o primeiro estado dos insetos depois de saírem do ovo”. E, para o sentido figurado de larval, “algo terrível, assustador”.

c) Teremos, depois, uma Lúcia na fase da **Crisálida**, que, segundo Chevalier e Gheerbrant, é o símbolo do lugar das metamorfoses, aproxima-se da câmara secreta das iniciações, da matriz (ou útero). Mais que um envelope protetor, ela representa um estado eminentemente transitório entre duas etapas do devenir, a duração de uma maturação.

d) Finalmente, teremos um caminho de volta, onde Lúcia inicia uma espécie de fechamento de ciclo, voltando à Maria da Glória. É a fase do **Imago**. Segundo Pinto (1999, p. 107), a “boa” prostituta recupera, como pode, seu passado de pureza e ostenta a “bondade” que a profissão obrigava a ocultar.

É importante ressaltar a participação decisiva de Paulo na transformação de nossa personagem desde seu ciclo inicial, quando é ainda Maria da Glória, pura e cândida; passando para Lúcia, prostituída e, finalmente, seu retorno à Maria da Glória. E isso se dá, com a realização da aproximação dos amantes.

5.2 Elementos estruturais

Será que a sociedade machista vê *Lucíola* como uma heroína que vende seu corpo para salvar a família? Ou a vê apenas como uma devassa nos prazeres da libido? Só que para conseguir o dinheiro necessário ela não poderia ser uma prostituta comum. Deveria ser uma cocote (prostituta de modelo francês, escolada na arte da sedução – uma ninfa, uma das deusas de Baco).

Alencar tem seus defeitos: machista, prepotente, coronelista, moralista, patriarcal e conservador. Mas sua obra permite algumas comparações: *Lucíola* e *Iracema* se opõem. Iracema traiu a família, traiu sua raça em nome do amor incondicional estrangeiro. Lúcia se traiu para preservar a família. Iracema não tinha consciência crítica de seus atos, Lúcia sim. Quando ela subiu à mesa durante o jantar e engendrou cenas eróticas diante de todos os presentes, tinha consciência do que estava fazendo, e como estava ferida no seu orgulho, quis mostrar a Paulo seu poder de sedução e sua independência.

Como todo romance urbano de costumes da época romântica, o espaço onde as ações se desenvolvem é o Rio de Janeiro, a Corte. Ali vive uma

família real de costumes europeus. As damas da corte se vestem à européia, são perfeitas como acompanhantes e vivem para seduzir. Lúcia (ex-Maria da Glória), segue esse parâmetro: ela é uma dama cortesã, assume ares de mulher fatal enquanto objeto de prazer. Mas quer preservar dentro de si a inocência da Maria da Glória que nunca se apaixonou por ninguém.

É interessante observar que Maria da Glória nasceu no dia 15 de agosto, dia de Nossa Senhora da Glória. Alencar chamou-a de Musa Cristã dizendo “Ela vive trilhando o pó com os olhos no céu”, vive no meio da degradação, mas mantendo um estado de santidade. Como a obra é romântica, Alencar trata a prostituição de *Lucíola* como um vestibular para a santificação. Por causa disto surgem dois eixos: Lucíola é o objeto social de prazer; Paulo é o objeto individual de purificação. Nessa visão, Paulo, como personagem romântico, cheio de defeitos, tem que passar por um processo de purificação para merecer o perdão da amada. Paulo se torna um homem digno de Lúcia quando ela pressente a morte e pede que ele se case com a irmã e ele responde ser impossível.

A família de Lúcia não participa diretamente do drama da personagem central, porque o romance é romântico e seria uma dor insuportável aceitar

uma filha prostituída por necessidade. Como o romance quer mostrar que todas as Lúcias merecem ser felizes, Alencar transforma a narrativa numa metáfora lírica. *Lucíola* é nome de um inseto portador de luz, uma espécie de vaga-lume que vive nos pântanos e que simbolizaria a sociedade corrompida da Corte.

O romance apresenta o seguinte esquema: existe um autor real chamado José de Alencar, existe um autor fictício chamado Senhora G.M. que escreve a história e existe um narrador personagem Paulo. Como a narrativa é em 1ª Pessoa, Lúcia é a protagonista e ele é narrador o que reduz todas as impressões da obra ao seu ângulo de visão e à voz. Logo é uma narração unilateral, não sabemos o que ela, Lúcia, teria a dizer já que Paulo é narrador onisciente, testemunha e cúmplice. O filho de ambos morre, Lúcia morre, mas morreu buscando a perfeição e a dignidade humana. Iracema também morreu, mas o filho vive em terras estrangeiras.

O eixo central da narrativa são as personagens Paulo e Lúcia, mas esse universo dramático é composto por: Couto, Sá, Jacinto, Cunha, Jesuína, Rochinha, Ana e Laura e Nina.

Lucíola simboliza a dualidade, convivem dentro dela a pureza da Maria da Glória e o demônio de Lúcia/Lúcifer. Tem uma personalidade complexa, ela é o resultado da teoria do bom selvagem: “O homem nasce bom e a sociedade o corrompe”. Para resgatar esse lado bom, puro e inocente, é que existe em Maria da Glória só mesmo o amor.

Paulo também representa a duplicidade. Ele é fruto de uma sociedade machista, mascarada pelo mundo das aparências. Lúcia desenvolve nele o caminho da purificação. Sá e Cunha representam a pseudomoral burguesa, parecem conselheiros da Corte. Mas nas festas noturnas tiram a máscara e são devassos.

Couto e Rochinha estão quase no mesmo plano. Couto lembra coito, é um velho metido a jovem conquistador. Rochinha é um jovem totalmente velho aos 17 anos e vive à caça de prazeres fáceis.

Laura e Nina são duas prostitutas companheiras de Lúcia, mas não têm drama de consciência. Na verdade, entre as mulheres, o narrador analisa apenas o mundo interior de Lúcia.

Jesuína e Jacinto vivem da prostituição. Foi ela quem iniciou Lúcia na profissão e ele seria o seu contabilista, vendendo os presentes que ela ganha e entregando-lhe o dinheiro.

Ana é irmã de Lúcia. Ela é a própria Maria da Glória que vive dentro de Lúcia. Ela é o que Lúcia gostaria de ser, numa projeção de personalidade.

Nesse romance, o amor carnal vai se diluindo e buscando uma pureza que só se encontra nos amores românticos. Quando Lúcia e Paulo abandonam a cidade, a ostentação, e vão morar em uma casinha afastada de tudo em contato da natureza, estão valorizando o ideal romântico.

Outro momento bonito e forte no romance é quando Lúcia resolve encarar a si mesma, ao fazer o relato à Paulo de sua queda falando da dualidade de seu comportamento. Vale ressaltar nesse momento que se fizermos uma comparação com a obra *A Dama das Camélias*, não há nenhuma equivalência com a personagem Margarida. É bonito ver em Lúcia a consciência de que apesar da vida que leva, a virtude não a abandonou. Segundo Pinto (1999, p.100), Lúcia acha a prostituição “cosa sórdida e abjeta”, dela apreenderia alguns gestos aos quais ficava alheia boa parte de si

mesma. Isso não ocorre totalmente, (LEITE, 1967 apud PINTO, 1999, p. 100) a divisão de personalidade só ocorre quando o lado bom de Lúcia não tem consciência de seu lado condenável.

A personagem Lúcia nos mostra um grande poder de recuperação e humanismo, quando em nível mais fundo sua consciência capta a presença interior de tendências contrárias. Pinto (1999, p.108), nos revela que:

o eu mais antigo e bom e o eu assumido como papel e profissão poderiam indicar uma simples discrepância entre ser e parecer, que, alias, inverte-se na perspectiva ingênua de Paulo, não fosse a irrupção de um no outro. É o que dimensiona a maneira de Lúcia.

É um texto moralista que aborda a hipocrisia social, revela o prazer pelas aparências e mostra que o homem é a sede da corrupção moral. Lúcia viveu de aparência, de ostentação, mas tentando a cada dia reencontrar a pureza de Maria da Glória: como não podia recuperá-la, projetou-a na própria irmã.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

6.1 Declarações dos direitos do amor

Shinyashiki e Bitencourt, em *Amar pode dar certo*, fazem uma positiva defesa ao amor.

Partindo dessa última afirmação sobre o amor: Amar pode dar certo, podemos concluir que o amor de Lúcia e Paulo consegue, sim, dar certo. Ela, uma cortesã, digamos assim, perdida num mundo de orgia e sem rumos a tomar, encontra Paulo e vê nascer dentro dela um amor que jamais pensou existir e dar certo. E se pensarmos nesse amor, principalmente com um enfoque do Romantismo, sabemos que este amor deu certo, sim. Mas, como os moldes do amor romântico traduzem, às vezes um fim trágico, e tendo em vista o diálogo entre o romance *Lucíola* e *A Dama das Camélias*, teremos aí então uma visão mais ampla de um final quase feliz, embora a personagem central tenha falecido no desfecho da história.

Esse final quase feliz se percebe quando do pedido da personagem Lúcia para que Paulo se case com sua irmã, Ana. E, em seguida, da resposta

negativa de Paulo, afirmando que jamais seria feliz casando-se com a irmã de Lúcia, pois o verdadeiro amor que sentia por ela, jamais poderia ser esquecido.

E narrador, já no último capítulo, repassa ao leitor o amor verdadeiro de Lúcia por Paulo, numa comovente declaração de amor que transcende o amor material, em direção à sublime vida espiritual. (ALENCAR, 2002, p.140).

- Paulo! Paulo...Tu bem sabes que com esta palavra me farias cometer crimes, se crimes fossem necessários para te provar que eu só vivo da vida que me dás, e me podes tirar com um sopro. Não sou eu criatura tua? Não renasci pela luz que derramaste em minha alma? Não és meu senhor, meu artista, meu pai e meu criador?

Finalmente, podemos concluir que, na melhor tradição romântica, *Lucíola* é uma obra em que se debatem paixões tórridas e contraditórias. O amor sem resistir às barreiras sociais e morais, assim é o romance da bela Lúcia, a mais rica, a mais cobiçada cortesã do Rio de Janeiro, e Paulo, um jovem modesto advogado e frágil homem. Um romance que sacode a Corte e provoca um excitado burburinho na sociedade. De um lado, a mulher que, sendo de todos, jurava não prender-se a nenhum homem, nem se entregar a amor nenhum; de outro, o homem em dúvida entre o amor e o preconceito. José de Alencar utiliza esse instigante argumento para descrever a enorme atração física entre um homem e uma mulher. A pena moralizadora do escritor

busca a idealização espiritual da prostituta que quer se modificar e expõe a alma pura de Paulo cujo amor arrebatador supera todas as barreiras. *Lucíola* é um dos mais curiosos trabalhos de José de Alencar. Há nele um clima de sensualidade dentro da estética bastante forte e constante, combinado com o ardor e o sofrimento, bem ao sabor da literatura romântica que predominava na segunda metade do século dezenove quando foi escrito esse romance.

Fica então a certeza de que esse trabalho constitui apenas uma motivação inicial para estudos posteriores com maior profundidade, e que, com certeza, contribuimos no sentido de esclarecer um pouco mais sobre a rica literatura de José de Alencar, procurando despertar o interesse de mais leitores sobre a obra em questão.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Lucíola*. Fortaleza. ABC, 2002.

_____. *Ao correr da pena*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Seleção Melhores Crônicas).

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, Fernando. *A história da vida privada no Brasil: Império – a corte e a modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (História da vida privada, 2).

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *Rosa do Povo*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1943.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 3. Ed. Revisado. Rio de Janeiro: Delta, 1974).

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. (Coleção Tópicos)

BADINTER, Elisabeth. *L'um est l'outre: des relations entre hommes et femmes*. Paris: Odile Jacob, 1986.

BARBOSA, João Alexandre. Os perfis de José de Alencar. *Revista CULT*. n°. 28, Set. 1999.

BAUMAN, Zygmund. *Postmodern ethics*. Cambridge, 1993.

BLOOM, Allan. *Love & friendship*. Nova York: Simon e Schuster, 1993.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraíso artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

BRAGA, Rubem. *Recado de primavera*. RJ: Record, 1988. p. 42-44

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1965. (Série Pesquisas)

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade-estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1959. v.2.

CHALHUB, Samira. *A meta-linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CORRÊA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira. *Cadernos de Pesquisas da Fundação Carlos Chagas*, mai. 1981.

COSTA, Jurandir Freire. *Estudos sobre o amor romântico*. Sobre a gramática do amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2000.

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

DUMAS FILHO, Alexandre. *A dama das camélias*. Porto Alegre: L & PM Pocket, 2004.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1987. (Série Estudos, 100).

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: o amor romântico e outras ligações*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

HAUSER, Arnol. *História da literatura e da arte*. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. v.2.

HOLLANDA, Chico Buarque; GUERRA, Ruy. *Calabar, o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

HUNT, Morton M. *The natural history of love*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1959.

KINSEY, Alfredo C. *O comportamento sexual da mulher*. Lisboa: Editora Meridiano, 1952.

MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar literato e político*. São Paulo: Livraria Editora Martins, 1965.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar*. Fortaleza: Editora da UFC, 2005.

_____. Vera Lúcia Albuquerque de. *José de Alencar e a organização do campo intelectual no Segundo Império*. In MORAES, Vera; REMÍGIO, Ana (orgs.). *Discurso e memória em Alencar*. Fortaleza: Pós-Graduação em Letras – UFC, 2004. P. 148-63. (Série Releituras de Alencar).

LEITE, Danta Moreira. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Nacional, 1967.

LIRA NETO. *O inimigo do rei*. São Paulo: Editora Globo, 2006.

PENA, Maria Valério Junho. As moças de José de Alencar. *Revista Ciência Hoje*. Rio de Janeiro: Instituto Ciência Hoje, 1988, n.º. 49, vol. 09.

PRÉVOST, Abade. *Manon Lescaut*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1995.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França: perfis*. São Paulo: Annablume, 1999.

RIBEIRO, Luis Felipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1966.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a idéia de nação no Brasil: 1830 - 1870*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHWARZ, Roberto. A Importação do romance e suas contradições em Alencar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. *Século XIX: Paisagens do Brasil: No pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

WERNECK, Maria Helena. Romance circuito fechado. *Revista Ciência Hoje*. Rio de Janeiro: Instituto Ciência Hoje, nº. 49, vol. 09, 1988.