

A IDENTIDADE DE LÚCIA E O EROTISMO: SEXUALIDADE EM LUCÍOLA, DE JOSÉ DE ALENCAR

THE IDENTITY OF LÚCIA AND THE EROTISM: SEXUALITY IN LUCÍOLA, BY JOSÉ DE ALENCAR

Gabriel Queiroz Guimarães Hernandez
Mestre em Letras
Universidade de São Paulo
(gabriel.hernandes@usp.br)

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo estudar as manifestações literárias da sexualidade e do erotismo no romance **Lucíola**, de José de Alencar. Primeiramente, o artigo sonda como o autor do romance trabalha com o assunto do sexo. Depois, assumindo que as manifestações de erotismo estão relacionadas com a moral ambígua da protagonista, Lúcia, estudamos o significado dessas manifestações no todo do romance.

Palavras-chave: Alencar. Lucíola. Erotismo. Sexualidade. Século XIX.

ABSTRACT: This article aims to study the sexuality and erotism in the novel **Lucíola**, by José de Alencar. First, the article establishes how the author works with the subject “sex” in his novel. Then, assuming that the manifestations of the erotism are related with the moral ambiguity of the main character, Lúcia, we study the meaning of those manifestations in the whole of the novel.

Keywords: Alencar. Lucíola. Erotism. Sexuality. 19th Century.

Quando faleceu, no ano de 1877, o romancista José de Alencar dispunha de um intenso currículo de debates e desafetos públicos. No que concerne à literatura, o debate é extenso e envolveu figuras conhecidas para o estudioso do século, tais como Franklin Távora, Joaquim Nabuco, Porto Alegre e, até mesmo, o imperador. O ponto de partida de sua carreira como polemista literário se iniciou com a crítica que teceu à epopeia **A confederação dos Tamoios** do ilustre visconde de Araguaia, Gonçalves de Magalhães, sob o pseudônimo **Ig**, e que lhe rendeu discussões calorosas acerca de uma obra tão esperada cujo autor era um dos favorecidos por D. Pedro II.

Apesar das críticas pontuais à epopeia que recaíam, em sua maioria, para a falta de decoro em relação ao gênero escolhido por Magalhães para louvar a nação (MARTINS, 2005), a melhor resposta dada por Alencar teria sido a publicação de **O guarani**, em 1857. A obra, atualmente tida como exemplo de romance indianista, foi aceita com entusiasmo, diferentemente da obra do visconde, pelos leitores da época que acompanharam o folhetim. Nesse folhetim, Alencar escreveu as aventuras de

Peri e Ceci nas matas virgens do Brasil. Possivelmente animado pelo sucesso do folhetim, o autor começa a escrever e colocar em cartaz peças de teatro ambientadas no Rio de Janeiro de seu tempo.

Ao todo, em apenas cinco anos (1857 a 1861), teria colocado em cartaz seis peças. De toda a sua dramaturgia do período, no entanto, nos interessa a sua quarta obra justamente pela polêmica que a envolveu. A peça **As asas de um anjo**, que teve sua estreia no ano de 1858, tratava de um tema espinhoso para a sociedade da época: a prostituição no Rio de Janeiro. Apesar de ter sido aprovada para exibição pelo **Conservatório Dramático**, que considerou a obra original e com “intenção moralizadora” (FARIA, 1987, p.75), a apresentação teatral foi interdita pouco tempo depois da estreia no teatro por agentes da polícia que, dando voz à opinião pública, taxaram a obra de imoral.

A polêmica, conforme sugere João Roberto Faria, incomodou bastante ao escritor, pois não lhe agradou ser tido por “um dramaturgo imoral” (FARIA, 1987, p.86), enquanto, na realidade, pretendia escrever uma peça moralizadora. A reação do autor foi rechaçar a atitude policial em um artigo publicado no dia 23 de junho de 1858, no jornal **Diário**. Não satisfeito, escreve, anos depois, a peça **Expição**, que, conforme é apontado por uma nota no início da obra, trata-se de uma resposta direta à censura. No entanto, a resposta literária que mais teria logrado sucesso foi o livro que marcou seu retorno ao gênero do romance: **Lucíola**, publicado em 1862.

Neste artigo pretendo sondar como as manifestações de sexo e erotismo são tratadas no romance em questão e como se relacionam à caracterização da protagonista, Lúcia, enfatizando que, na época, a moralidade pregava a gravidade e a contenção sexual. Em especial, essa moral do sexo era cobrada e se imprimia nos corpos das mulheres, normatizando condutas, modos de falar, vestuário, entre outros. Tais elementos, no romance, encontram-se presentes e se acoplam à personagem em diversos momentos, esses elementos sutis da narrativa ampliam o campo de significados do processo expiatório de Lúcia que culmina, como sabemos, pela saída da cidade para o campo.

Lucíola, que é o primeiro romance do “Alencar para adultos”, conforme a classificação de Antonio Candido (2006)¹, retoma o tema da prostituição na figura de Lúcia, uma cortesã de coração puro. Dessa vez, porém, o escritor se arma de um verdadeiro arsenal literário para tratar do tema do sexo e contra a censura e o moralismo da época. Parte importante desse arsenal reside nos aspectos formais que permeiam todo o romance. O aspecto que mais chama a atenção, no entanto é o pseudônimo adotado pelo escritor, a história é publicada por uma enigmática personagem que é identificada apenas pelas iniciais G.M.

Em uma nota no começo do livro, a mesma G.M. esclarece que não é ela a verdadeira autora do romance, mas que adaptou para o gênero uma série de cartas que teria recebido de um conhecido, Paulo, que é quem narra, em primeira pessoa, o caso que teve com a cortesã Lúcia. A importância de G.M., no entanto, é capital para a escrita do livro, pois, conforme é esclarecido pelo personagem e narrador, sua interlocutora é uma senhora de cabelos brancos e, portanto, insuspeita para tratar de um tema que requer atenção pela moralidade envolvida. Além disso, a escolha dessa interlocutora requer atenção redobrada, por parte do narrador, que se vê obrigado a adequar o estilo da linguagem à receptora. Essa personagem, logo de início, em sua nota endereçada ao verdadeiro autor, já absolve a cortesã e indica que, em suas páginas, não há conteúdo impróprio que não esteja adequadamente velado ao pudor:

AO AUTOR

Reuni as suas cartas e fiz um livro.
Eis o destino que lhes dou; quanto ao título, não me foi difícil achar.
O nome da moça, cujo perfil o senhor desenhou com tanto esmero,
lembrou-me o nome de um inseto.
Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma?
Deixe que raivem os moralistas.
A sua história não tem pretensões a vestal. É musa cristã: vai trilhando o pó com os olhos no céu. Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem: veste-a a virtude.

¹ Temos em mente a classificação feita em *A formação da literatura brasileira* na qual Candido distingue “três Alencares”: um que escrevia para rapazes, as aventuras de *O guarani*, *Minas de Prata*, entre outros; outro que escrevia para mocinhas, os romances de casamento como *Viúvinha*, *Cinco minutos*, entre outros; e, por último, um Alencar que trata de assuntos mais sérios como em *Lucíola* e *Senhora*, especialmente.

Demais, se o livro cair nas mãos de alguma das poucas mulheres que leem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha da figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre. (ALENCAR, 1959, p.309)

Antes mesmo da narrativa, G.M. absolve Lúcia como “musa cristã”, uma espécie de Madalena do século XIX, e que seu exemplo é um exercício de moralidade. Além disso, aproveita para alfinetar e polemizar com todos os moralistas, o que, possivelmente, pode ser uma resposta a todos aqueles que, no teatro, contribuíram para a interrupção das exposições de **As asas de um anjo**. Ainda em sua nota, assevera para as leitoras que nada há no romance que não esteja velado de sua imoral nudez pelo “véu da graça” e pela “folha da figueira”. Dessa forma, o romance coloca um problema concernente à linguagem que será debatido ao longo do livro: como escrever cenas eróticas para um público pudico. A linguagem, portanto longe de assumir um papel transparente de representação, torna-se objeto de reflexão, em especial nos momentos de descrição de cenas em que a atmosfera erótica envolve os amantes Paulo e Lúcia.

O problema que gerou a polêmica por nós abordada é transferido da representação teatral para a linguagem escrita e os modos de se descrever e narrar sem afetar o pudor. No teatro, o texto passa pela performance e se exerce a partir dos personagens e a ação e representação determina, dentre outras coisas, o tom dado à peça escrita. No romance e nas narrativas em geral, a linguagem exige uma maior participação do leitor, pois é ele que preenche com sua imaginação tudo aquilo que é descrito e, também, o que está nos vazios do texto. Essa diferença de linguagens, que no teatro culminou na interdição da representação, foi o motivo inicial de uma reflexão acerca da linguagem que permeia todo o livro de **Lucíola**.

A adaptação do teatro ao romance, operada pelo escritor, é ousada, pois o romance apresenta, entre outras cenas, uma orgia realizada à meia noite em um salão cuja atmosfera indica tudo, menos recato. Ao relatar para os leitores essa orgia, o narrador estabelece um monólogo com sua interlocutora em que questiona a si mesmo sobre a maneira como deve lidar com o assunto.

O principal motivo de sua relutância é que precisa contar uma história imoral, e, para isso, não deve ocultar os acontecimentos que presenciou. O jogo de “mostra e esconde” estabelecido pela linguagem do romance, que inclui a

participação ativa do leitor, é diferente do teatro, pois no gênero dramático a leitura é feita já na apresentação do cenário e dos atores através, por exemplo, da escolha do figurino, dos elementos do cenário, etc. Dessa forma, segundo esclarece o próprio narrador, ele não pode deixar de relatar o evento, pois ele é importante para a narrativa. Do mesmo modo, não pode ocultar, com o uso de reticências, os eventos da reunião, pois, para ele, a reticência “tem o mesmo efeito da máscara, o de aguçar a curiosidade” (ALENCAR, 1959, p.345).

Com esse argumento metalinguístico, o narrador justifica a incorporação do erotismo em sua narrativa e dá a ela um hábil embasamento: não esconder para não aguçar a curiosidade das leitoras. Por conta dessa justificativa, o narrador de **Lucíola** relata com pormenores o salão da orgia, as conversas que teve com os participantes, a aura dos vinhos que contribuem para a aura dionisiaca da cena, as comidas afrodisíacas servidas na ceia, o vermelho enérgico das paredes, a luz bruxuleante e toda atmosfera desse universo mundano. O que prevalece, nessa cena, é uma profusão de imagens e sons. Depois de protelar bastante, o narrador descreve, por fim, a cena que lhe causou vertigem: Lúcia, em dado momento da ceia, sobe à mesa completamente nua para se exhibir aos convidados da orgia.

A cena é descrita com intensidade pelo narrador:

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, 1959, p.350).

A dimensão erótica da cena é revelada ao leitor, mas diferente do esperado não traduz uma aura de excitação como seria de se esperar, pois o narrador abaixa a cabeça e sai do recinto. Ao sair da sala, indignado e enojado com a cena, o narrador não deixa de se indagar sobre a natureza própria do corpo nu das mulheres e, nesse momento, sobressai uma moral sobre o corpo feminino e sua relação com o prazer:

Quando a mulher se desnuda para o prazer, os olhos do amante a vestem de um fluido que cega; quando a mulher se desnuda para a arte, a inspiração a transporta a mundos ideais, onde a matéria se depura ao hálito de Deus; quando porém a mulher se desnuda para cevar, mesmo com a vista, a concupiscência de muitos, há nisto uma profanação da beleza e da criatura humana, que não tem nome. É mais do que a prostituição: é a brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhes o tardo apetite (ALENCAR, 1959, p.351-2).

Para o narrador, a nudez feminina perde o caráter material quando se desnuda para o amor e para a arte, pois se associa a dimensões divinas, mas, quando se desnuda para o prazer, recebe uma pesada carga material e torna-se animalesca, como a “jumenta ciosa” (ALENCAR, 1959, p.352). O aspecto divino é transgredido.

Assim, o erotismo, como podemos perceber claramente pelas indagações do escritor, é visto como uma transgressão e é incorporado na história com a justificativa de que sua ausência seria um modo de instigar na imaginação das moças imagens de um prazer oculto e não, como na cena em questão, a imagem da degradação moral explícita. Lúcia termina a cena em um estado deplorável. Cai extenuada e se esquece de Paulo por um breve momento, depois, arrependida, chora nos ombros do amante e, como contraste, os dois fazem sexo com amor em meio à natureza e longe da atmosfera de degradação do salão vermelho.

Dessa forma, o narrador incorpora e justifica aos leitores a presença do erotismo e do sexo no texto, não é preciso ocultar, mas, pelo contrário, é necessário revelar na manifestação do “sexo por prazer” ou no “sexo por dinheiro” o seu lado degradante. A confissão de Paulo, portanto, é um mecanismo que busca mostrar, além da parcela sexual degradante, a verdadeira Lúcia escondida no semblante da cortesã impudica e que, como verificamos ao longo do romance, possui até mesmo certa aversão sexual.

A confissão, como aponta Foucault (1988), é um dispositivo, oriundo da prática do confessor cristão, em que se procura a verdade sobre determinado indivíduo pela exposição em discurso de sua sexualidade. Em nosso romance, o papel do confessor virtual estabelecido por Paulo e G.M. procura não apenas a absolvição social de Lúcia, pois o romance é publicado e a senhora a absolve, mas, também, tenta compreender o enigma que compõe a sua personalidade. Enigma

que, como adiantamos, se coloca especialmente com relação ao sexo, pois a cortesã rompe com o estereótipo típico das meretrizes ao mostrar-se, para Paulo, como recatada. O romance procura, portanto, através da sexualidade, delinear a psicologia da moça².

A psicologia ambivalente de Lúcia, muito debatida entre a crítica do romance³, se deve, segundo as explicações do próprio Alencar, na polêmica que estabeleceu com Joaquim Nabuco, a uma “idiossincrasia moral” (ALENCAR *apud* COUTINHO, 1978, p.150) e que, longe de querer traçar uma personagem tipo, ele compôs um perfil de mulher em que coloca em conflito a “alma psicológica e a alma social” (ALENCAR *apud* COUTINHO, 1978, p.152) da moça. Curiosamente, o conflito entre essas duas “almas” se estabelece ao longo de todo o romance e constitui, para nosso escopo, um interessante objeto de estudo, pois estabelece o conflito entre Lúcia (cortesã) e Maria da Glória (moça pura).

Em certo sentido, podemos resumir o conflito presente em **Lucíola** enquanto o contraste entre dois tipos habitando um mesmo corpo: a cortesã e a moça pura. O percurso do enredo parte de uma situação inicial, em que Lúcia está imersa no mundo da prostituição, em direção a um ideal feminino que se dá pela descoberta da parcela oculta da moça, que seria pura e, contraditoriamente, casta. Os elementos textuais que colocam em evidência essa dualidade da moça são muitos, como por exemplo: os cenários, o vestuário por ela escolhido e os ambientes público e privado. Neste artigo, no entanto, focamos apenas a relação entre as cenas eróticas e ela.

O primeiro encontro de Paulo e Lúcia em um ambiente privado, o lar da moça, é um primeiro indício da face ambígua da cortesã. O narrador vai até a casa da meretriz em busca de sexo, no entanto o que encontra é uma verdadeira senhora que age com pudor durante toda a sua visita. Os sinais estão na fisionomia, no modo de agir e no teor da conversa entre os dois. Na fisionomia, o narrador percebe o semblante “doce e calm[o]” (ALENCAR, 1959, p.320) - a calma é o oposto do

² Ainda segundo o estudo de Foucault, o dispositivo da sexualidade estaria associado à Ciência do sujeito, a psiquiatria, que procuraria no sexo um segredo essencial. Sobre a história em si, Alencar define **Lucíola**, assim como *Diva* e *Senhora*, como romances psicológicos. Em certa medida, todas as histórias gravitam ao redor de um tema de cunho sexual.

³ A bibliografia que discute a psicologia de Lúcia é extensa, mas nos limitamos a indicar dois textos que discorrem com muita persistência o tema: **O império da cortesã** e o capítulo dedicado ao romance **Lucíola** em **Psicologia e literatura**.

erotismo -, quando o roupão de Lúcia se entreabriu, “ela enrubesceu como uma menina e fechou o roupão” (ALENCAR, 1959, p.320) e a conversa que recai sobre assuntos da infância, do campo e da família. Nessa visita, ele define:

Tal é a força mística do pudor, que o homem o mais ousado, desde que tem no coração o instinto da delicadeza, não se anima a amarrotar bruscamente esse véu sutil que resguarda a fraqueza da mulher. Se a resistência irrita-lhe o desejo, o enleio casto, a leve rubescência que veste a beleza como de um santo esplendor, influem mágico respeito. (ALENCAR, 1959, p.320).

O pudor, portanto, é um mecanismo de defesa que resguardaria a mulher da volúpia do homem, afinal, a beleza instigadora de desejos se revestiria de um esplendor santo e rasgar esse véu da pudicícia seria uma profanação. O pudor impõe um limite, pertence à esfera das proibições e, talvez não à toa, se associa à religião nesse momento. Nesse fragmento, o corpo da mulher é revestido, pelo discurso, de um manto ideológico, pois ele ainda convida ao desejo por sua beleza, no entanto a barreira que se impõe não é física, mas da ética do homem que possui o “instinto de delicadeza”.

Nos momentos de erotismo, os sentidos dados ao corpo se invertem. A descrição de Lúcia se altera e ela se metamorfoseia no oposto de quando aparece de forma pudica ao narrador. Os momentos em que o erotismo é tratado literariamente no texto são, basicamente, dois episódios: a primeira vez dos amantes na casa da cortesã e na orgia promovida pelo melhor amigo de Paulo, o personagem Sá, e que já abordamos sucintamente.

O primeiro episódio, que nos interessa nesse momento, é marcado por uma transformação da cortesã. Quando o personagem Paulo a obriga a exercer com ele a sua profissão, Lúcia sente-se despeitada e, em um movimento, abre a cortina que esconde sua alcova. Nesse momento, transforma-se em “outra mulher” (ALENCAR, 1959, p.327). Tudo aquilo que era suave e diáfano se altera, pois “à suave fluidez do gesto meigo sucedeu a veemência e a energia dos movimentos” (ALENCAR, 1959, p.328) e o rosto que impressionou o narrador pela serenidade ganha “uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava” (ALENCAR, 1959, p.328). O corpo da moça perde o ar divino e calmo para se tornar energia, fogo, carne.

A serenidade é substituída pela violência dos gestos, pois sua roupa é retirada com sua mão que “despedaçava os frágeis laços que lhe prendiam as vestes” (ALENCAR, 1959, p.328). Na leitura do erotismo feita por Bataille, esse gesto é muito expressivo, pois “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 1988, p.1988). Segundo o francês, autor de **O erotismo**, tudo que se refira ao erótico pertence ao domínio da transgressão, daquilo que não pertence ao universo regrado e racional do trabalho. No cristianismo, essa transgressão, que, em outras culturas, era prevista em dias festivos, teria se tornado em pecado.

A cena da alcova, portanto é transgressora e rompe com o estado da seriedade que, anteriormente, havia se instaurado no cenário da sala da cortesã. O pudor, que dominava o ambiente sério da sala de Lúcia, é um limite proibitivo, impõe uma barreira ao desejo e à volúpia. O abandono de todo e qualquer pudor, que se evidencia quando a moça tira a roupa perante o personagem, é a marca de que o universo da seriedade e da proibição foi transgredido pela experiência erótica. Desse modo, a personalidade cindida da personagem transfere-se, também, a elementos do próprio tecido literário e estabelece duas atmosferas que emanam de sua figura: o universo da seriedade burguesa e os ambientes do erotismo.

O primeiro elemento textual que representa essa cisão é a ambientação. Enquanto a sala é descrita com um tom prosaico e desinteressado, a alcova, no momento da entrada da personagem, é descrita através da incidência da luz nos móveis e pela fragrância das flores:

A luz, que golvava em cascatas pelas janelas abertas sobre um terraço cercado de altos muros, enchia o aposento, dourando o lustro dos móveis de pau-cetim, ou realçando a alvura deslumbrante das cortinas e roupagens de um leito gracioso. Não se respiravam nessas aras sagradas à volúpia, outros perfumes senão o aroma que exalavam as flores naturais dos vasos de porcelana colocados sobre o mármore dos consolos, e as ondas de suave fragrância que deixava na sua passagem a deusa do templo (ALENCAR, 1959, p.327).

A descrição da alcova assume ares poéticos e a descrição da figura de Lúcia, nesse momento, está próximo da noção do sublime tal como delineado por Edmund Burke (1993), devido ao perigo moral e à vagueza das formas de Lúcia, ao fogo de suas carícias que provocam dor e prazer. Nesse momento, as formas da

cortesã se transfiguram e sua beleza adquire uma tonalidade fascinante e, ao mesmo tempo, terrível.

O objeto de beleza-terrível, tal como aborda Mário Praz (1989), já estava consolidado no período por referências múltiplas a quadros, poemas e romances das produções românticas europeias. Esse tipo novo de gosto pela beleza que envolve o horrível e compara o corpo da mulher à cobra (Lúcia “dobrava-se sobre si mesma como uma cobra” (ALENCAR, 1959, p.328)), a elementos associados aos animais (“traindo as ondulações felinas num espreguiçamento voluptuoso” (Idem, p.328)), ao universo misto de dor e prazer (“eu me revolvera no meio de um sono opiado, sobre um leito de espinhos” (Idem, p.328)) e a características violentas (“os dentes de pérola talhavam mais rápidos do que a tesoura o cadarço de seda que lhe opunha obstáculo” (Idem, p.328)). O autor de **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica** nomeia esse tipo de mulher de “Medusa” e, na ideia de Praz (1989), essa imagem exerceu certo fascínio no imaginário dos românticos e decadentes do século.

Em **Lucíola**, o fascínio parece estar presente, em especial, nessa cena da alcova. A beleza do corpo de Lúcia evoca essas imagens e, posteriormente, quando Paulo descreve a cena na orgia do salão vermelho, ela será qualificada de sublime por Rochinha, um dos presentes. A dimensão dessa experiência literária, no entanto não exerce um papel de exemplo e, do mesmo modo, não se alia aos romances decadentes, mas, pelo contrário, é a sua negação. Do mesmo modo que a cena exerce fascínio, do mesmo modo ela é moralmente perigosa.

Gabriela Viacava de Moraes (2012), em sua dissertação de mestrado, aponta que, nos momentos de erotismo, o arquétipo que caracteriza Lúcia é o do divino demoníaco. Essa é a dimensão ideológica que ronda a figura da cortesã e, por extensão, a imagem das mulheres no imaginário do período.

A mulher, no século XIX, ocupou um espaço ambíguo nas representações literárias. Quando é uma mulher para amar e ter filhos, é anjo de candura, mas quando é a mulher para o prazer transforma-se em objeto de amor sensual e exerce certo fascínio nos homens, “mas também [são objetos] de um profundo desprezo” (LEITE, s/d, p.59). Os dois nomes da cortesã apresentam essa ambiguidade

essencial⁴. A divisão de nomes tem por função, na narrativa, apresentar justamente a dimensão desses dois universos que, na teoria de Alencar, habitariam um mesmo corpo: a mulher para o desprezo, para o erotismo e a mulher santa, de alma pura, para casar (mesmo que espiritualmente).

De acordo com Dante Moreira Leite (2002), a grande contribuição de **Lucíola** para a literatura no Brasil teria sido, justamente, a união desses dois arquétipos de mulheres, tidos por opostos, em uma mesma identidade. Ousadia que, na época, foi criticada severamente por muitos dos adversários de Alencar, em especial Nabuco, na polêmica da qual já falamos anteriormente.

Apesar dessa contribuição, **Lucíola** não deixa de corroborar o *status quo* da sociedade do período, pois o romance culmina com uma situação de desgraça. Lúcia não pode ser mãe e essa impossibilidade leva não apenas a um aborto espontâneo, mas este, por sua vez, culmina na morte da protagonista. A impossibilidade de dar luz a um filho revela que a cortesã, apesar de possuir uma alma pura, não pode fazer parte desse “lugar” sagrado destinado às mães que possuem não apenas a alma, mas um corpo também santo.

O romance busca mostrar-se, portanto, como uma lição didática e servir à manutenção da moral do século que impunha, ao corpo da mulher, uma rigorosa divisão simbólica que, não sem violência, destinava a ela dois papéis em sociedade: o papel da mãe (com seu arquétipo de santidade e pudor) ou da prostituta (pertencente ao domínio do erotismo e da transgressão). A confissão de Paulo a G.M ocupa papel central nessa dinâmica, pois a sexualidade de Lúcia, que se revela conforme a cortesã passa a negar o seu corpo e o sexo, mostra que a verdade da moça é a alma pura, no entanto seu corpo já não possui essa mesma pureza e, portanto, não pode gerar um filho.

O percurso do enredo e das escolhas descritivas do narrador passa por um processo de negação da realidade erótica e afirma, em seu decorrer, os valores espirituais em detrimento do mundano. Conforme Lúcia reata os laços que possui com seu passado, ela retoma os elos de sua infância e redescobre sua “alma” perdida que, na narrativa, se cristaliza na retomada de seu nome de infância: Maria

⁴ Lembramos ao leitor que o nome da infância de Lúcia, de que só somos notificados ao final do romance, é Maria da Glória.

da Glória, que, além de ser um nome dotado de valores espirituais, marca a retomada da identidade de criança da personagem, anterior à prostituição.

Na leitura realizada do romance, neste artigo, pretendi discutir como a questão da sexualidade é trabalhada a partir da confissão de Paulo e em como esta está aliada à busca de uma identidade para a cortesã. Ao mesmo tempo, como as manifestações de sexo por prazer e erotismo são tratados enquanto cenas que, embora possuam certo fascínio e beleza proibidos, pertencem à esfera de uma transgressão essencial, transgressão essa que tolhe ao humano sua dignidade (no caso da orgia) e se aproxima do arquétipo demoníaco (no caso da cena da casa de Lúcia).

A questão refere-se à própria imagem do feminino tal como aparece, em geral, nas manifestações dos artistas do período. De um lado, o autor nos apresenta a mulher santa, digna para constituir família, mas, no outro lado da moeda, a mulher prostituta, possuída de desejos e instigadora dos mesmos. O corpo feminino, dessa forma, é figurado em uma dimensão ambígua, pois deve inspirar pudor, mas, ao mesmo tempo, é dotado de uma sensualidade que instiga a libido do observador.

Apesar de introduzir o motivo do estupro como mola que teria impulsionado Lúcia em direção ao universo da prostituição e esse ato esteja associado à pobreza, o romance não desenvolve a ligação entre o tema da prostituição e o funcionamento da sociedade. Embora esses sentidos possam estar latentes, o estupro exerce a funcionalidade narrativa de justificar os motivos nobres (salvar a família) da prostituição de Maria da Glória e não apontar suas causas e efeitos sociais.

As manifestações de sexo no livro, portanto parecem reforçar o exemplo a ser seguido e apontar para as moças o caminho da moralidade burguesa do período. Por isso, a maneira com que esse exemplo didático é mostrado no texto não exclui de **Lucíola** as manifestações de erotismo, mas o coloca em discurso e introduz no imaginário literário do período uma personagem ambígua que, apesar de ser tratada de forma dupla, relativiza a divisão estrita entre a mulher santa e a mulher cortesã.

A identidade de Lúcia, portanto contraria a própria definição do termo, pois ela é, ao mesmo tempo, casta e prostituta, séria e erótica e, para finalizar, gostaria de trazer a citação de Nabuco que explicita como, para a época, a personagem

mostrou-se impossível, pois contrariaria o princípio básico da identidade. Nabuco questiona:

Até que ponto a mulher pode ser uma cortesã desenfreada e uma virgem inocente; como o vício e a virtude em seus extremos podem reunir-se em um mesmo coração, como pode subsistir a identidade da consciência no meio dessas contradições, é o que o Sr. J. de Alencar não estudou em **Lucíola**, ao apresentar-nos esse tipo, que ele quis fazer desprezível e adorável (NABUCO *apud* COUTINHO, 1978, p.135).

A visão de Nabuco, no entanto, não acompanhou as mudanças históricas acerca do tema. A tal “unidade”, com os discursos da psiquiatria e teorias voltadas para a psicologia, mostrou que, na realidade, possuímos “identidades” múltiplas, somos vários personagens de acordo com as diferentes situações e necessidades. A idiosincrasia de Lúcia, apesar de gerar polêmicas, seria, posteriormente, o aspecto tido por mais moderno e, em certa medida, à frente de seu tempo por Dante M. Leite (2002) que afirmou em seu livro **Psicologia e literatura**: “José de Alencar teve uma intuição surpreendente [acerca] da formação da personalidade” (idem, p.230).

Referências:

- ALENCAR, J. “Lucíola”. In:_____. **Obra completa**. Vol I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. 3ªed. Lisboa: Antígona, 1988.
- BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas, SP: Papyrus: Editora da UNICAMP, 1993.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750 – 1880**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2006.
- COUTINHO, A. **A polêmica Alencar/Nabuco**. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1978.
- FARIA, J. R. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- FOUCAULT, M. **A História da sexualidade I: A vontade de saber**. 22ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988.
- LEITE, D. M. “Lucíola: teoria romântica do amor”. In: **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura (Coleção Ensaio), s/d.

_____. **Psicologia e literatura**. 5ªed. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista**. Londrina, PR: Eduel, 2005.

MORAES, G. V. **Que diabo de gênio o dessa rapariga? A construção do feminino em Lucíola, de José de Alencar**. 2012. 106f. Dissertação (Mestrado em Letras) – DLCV, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PRAZ, M. “La bellezza medusèa”. In: **La carne, la morte e Il diavolo nella letteratura romantica**. Firenze: Sansoni Editore, 1989.

Recebido em 28 de fevereiro de 2016
Aceito em 05 de maio de 2016