



O CENTRO E AS MARGENS: A CONSTRUÇÃO DA PROTAGONISTA EM LUCÍOLA[√]

Nícea Helena de Almeida NOGUEIRA*
Javer Wilson VOLPINI**

RESUMO

A partir da obra **Lucíola** (1862), de José de Alencar, este artigo apresenta uma análise sobre a construção da personagem protagonista, representada por seu duplo Maria da Glória *versus* Lúcia. Essa dupla personagem pontua as representações femininas da sociedade patriarcal na Corte do Segundo Reinado brasileiro, contrapondo o que se esperava dos papéis da mulher da boa sociedade e das marginalizadas cortesãs. Assim, ambas representam, respectivamente, o que denominou-se nesse estudo de personagens de centro e personagens às margens. Essa construção perpassou por abordagens conceituais da personagem de ficção, amparada pelas Teorias Miméticas da Literatura, em que a concepção de mimese e verossimilhança, proposta por Aristóteles, em **Poética** (1973), norteia as análises apresentadas. Ainda foram fundamentais para esta pesquisa, dentre muitos autores, as pontuações de Luís Filipe Ribeiro, em **Mulheres de papel** (1996); e Antonio Candido, em **Literatura e sociedade** (2008), defendendo a importância do contexto de produção da obra de arte para a construção das personagens. Ao final, foi possível vislumbrar como esse pensamento corrobora profundamente para o desfecho do romance, narrando a trajetória da protagonista Maria da Glória/Lúcia.

Palavras-chave: Lucíola. Cortesãs. Personagem de ficção. Mimese. Verossimilhança.

[√] Artigo recebido em 08 de abril e aprovado em 09 de junho de 2018.

* Doutora em Letras: Teoria da Literatura, pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-São José do Rio Preto) e professora adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: <nicea.nogueira@ufjf.edu.br>

** Doutorando em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: <javervolpini@gmail.com>

1 INTRODUÇÃO

Toda leitura de um romance apresenta ao leitor uma história criada pelo autor, que é contada por um narrador e vivenciada por determinadas personagens que se organizam numa trama de acontecimentos através do enredo. Antonio Candido (1995) afirma que:

Quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo (CANDIDO, 1995, p. 53).

A partir dessa citação de Candido é que se propõe o objetivo principal deste artigo. Através da narrativa e da história de redenção de vida de uma cortesã, realizar uma análise da personagem protagonista – Maria da Glória *versus* Lúcia – do romance **Lucíola** (1862), de José de Alencar. Nesta análise, será traçado o perfil da personagem, em seu conflituoso duplo de personalidade – a moça casta e a cortesã – nos momentos de passagem de uma personagem a outra, observando a contextualização na sociedade conservadora, moralista e patriarcal da Corte Imperial do Brasil da segunda metade do século XIX.

José de Alencar, neste romance, elege um tema embaraçoso para a época, ao focar a personagem principal como uma cortesã. Observa-se no decorrer da trama, e da forma como o autor vai construindo sua personagem, psicologicamente, que a base de todo o romance perpassa por temas recorrentes no universo feminino e, concomitantemente, à chamada boa sociedade. A temática da prostituição e o lugar da cortesã no seio social são o que torna Lúcia uma mulher especial, mas a enfoca à margem da sociedade burguesa e moralista da época. O romance trabalha ainda com o tema do amor que vence obstáculos e preconceitos, que não necessita de sacramentar-se para se institucionalizar, questionando dessa forma, indiretamente, as relações do casamento. Como será apresentado mais adiante, esse tipo de amor, porém, não pode ser aceito e por isso a heroína não sobrevive para continuar a história.

2 O ROMANCE E A PERSONAGEM DE FICÇÃO

Para uma análise da personagem no romance **Lucíola**, é importante iniciar com algumas considerações que façam uma relação entre a obra de arte e o meio em que foi criada e difundida. Embora a literatura sempre apresente uma personagem fictícia, neste momento, porém, torna-se fundamental não dissociá-la do instante e do contexto em que foi concebida, pois, segundo Luís Filipe Ribeiro (1996, p. 41), “a criação das personagens, no que ela tem de irredutivelmente pessoal, passa necessariamente pelas vivências do autor e da sociedade em que ele vive e cria”. Isso faz com que o romance expresse a “ideia – visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 1995, p. 54). Portanto, observa-se que as personagens são o foco principal de todo o enredo, pois são elas que constroem a narrativa e dão vida à história.

De acordo com Eduardo Martins (2005, p. 82), “o romance é uma imitação em prosa de ações ficcionais que guardam proximidade com as que ocorrem no mundo, feita com a finalidade de corrigir os costumes”. Esta citação embasa a criação de uma personagem cortesã, quando Alencar faz, nas palavras de Valéria De Marco (1986, p. 186), uma “denúncia da corrupção dos costumes que ele via desembarcar ao lado do progresso”. Segundo essa autora, a questão da prostituição era um problema que circulava entre várias cidades do Brasil e já havia despertado a atenção dos médicos na década de 1840. Na composição do romance, Alencar insistia na denúncia e na análise de um problema presente na sociedade fluminense. Dessa forma, presume-se que Alencar apresenta sua narrativa como um dos exemplos onde é possível enxergar “um quadro da vida moral, cujos acontecimentos interessam nossa imaginação e nossa sensibilidade por uma mistura de realidade e de ficção” (MARTINS, 2005, p. 86).

Outro crítico da obra de José de Alencar, Oscar Mendes (1955) alerta que não se deve desprezar o fato de que, tanto a vida quanto a obra de Alencar estão situadas num período de grande desenvolvimento do Brasil. E soube o romancista, “com admirável maestria, fixar essa época nas suas peças de teatro e em muitos de seus romances que constituem verdadeiro documentário da vida brasileira no Segundo Reinado” (MENDES, 1965, p. 7).

Neste artigo, foram utilizadas também as Teorias Miméticas da Literatura, que consideram a obra de arte como um reflexo (espelho) do mundo real em que foi concebida para fazer as relações tanto da criação do romance **Lucíola**, quanto da personagem que lhe deu vida. Essa relação segue as referências da compreensão aristotélica de construção de personagem.

Ligia Costa (2010) afirma que, ao buscar os primeiros estudos sobre a literatura na **Poética** de Aristóteles, encontrará a mimese e a verossimilhança, apresentando a ideia de que a literatura é um reflexo do mundo, não como cópia, mas como uma representação da natureza, pois “a referência ao real que ela comporta manifesta que o reino da natureza incide sobre toda e qualquer produção” (COSTA, 2010, p. 66). Assim, a mimese aristotélica defende que:

O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser. Tais coisas, porém, ele as representa mediante uma elocução que compreende palavras estrangeiras e metáforas, e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efetivamente consentimos ao poeta (ARISTÓTELES, 1973, p. 468).

É possível interpretar que o poeta — neste estudo, o prosador — imita o mundo que o cerca e ao qual está inserido, sendo sua criação sempre uma representação desse mundo tal como ele se mostra ao olhar do passado e presente, ao olhar de quem vê de outro ângulo e, também, ao olhar ideal, inferindo dessa forma, um caráter de subjetividade a essa representação: imita as coisas como eram ou como são (olhar do poeta); como dizem que são ou parecem ser (olhar do outro); ou como deveriam ser (idealização). Ainda, acrescenta que tal representação pode se dar por meio de metáforas e comportar múltiplas alterações. Dessa forma, o poeta tem total liberdade de criação, porém limitado à representação do possível — do que era, do que é ou do que deveria ser — iniciando o conceito de verossimilhança na arte poética.

Dentre as grandes explicações para esse conceito, Costa (2010), também a partir de Aristóteles, apresenta a verossimilhança como:

Crítério fundamental do conceito aristotélico de mimese, responsável pela distinção entre a obra do poeta e a do historiador. Representar o verossímil, na mimese, significa que o objeto da representação do poeta não é o que realmente aconteceu, mas o que poderia acontecer, isto é, o possível. Esta

autonomia, frente ao discurso da história, garante a ficcionalidade da mimese e é gerada pela unidade interna e significativa do material da fábula. A correlação formal interna da representação decorre, igualmente, das regras que participam do critério do verossímil. Por isso, cabe convencionar um desdobramento operacional para a verossimilhança, em âmbito externo e interno [...] (COSTA, 2010, p. 74).

Observa-se, logo no início dessa reflexão, uma diferenciação entre o trabalho do historiador e o trabalho do poeta. O primeiro registra os fatos e escreve de forma documental sobre um passado ou presente vivenciado por ele ou por terceiros. O segundo, o poeta imitador — neste caso, o romancista —, escreve, não necessariamente sobre o que aconteceu, mas sobre o que poderia ter acontecido. Ele cria uma narrativa contextualizada aos aspectos do campo do verossímil, ou seja, do possível.

Costa (2010) ainda faz um desdobramento da verossimilhança para as zonas externas e internas da obra de arte. Sobre esse aspecto será apresentado, um pouco mais à frente, como Candido (2008) expõe o externo — condicionado ao aparato de contextualização da obra, do autor e do receptor —, e o interno — todos os elementos da história em si e suas relações dentro da narrativa. Ademais, as demarcações entre as zonas internas e externas se apresentam sob uma linha tênue que faz com que ambas sejam analisadas de forma integradora e não separadamente como eventos isolados. No caso de José de Alencar, essa afirmação se potencializa ainda mais, pois, segundo Gilberto Freyre (1952, p. 22): “Esse é um dos pontos em que Alencar mais insiste nos seus romances de vida de corte e vida de fazenda: a superioridade da beleza natural sobre a criada ou inventada pela arte. Não só quanto a pessoas; também quanto a coisas”.

Em se tratando de um romance, observa-se que “o sucesso da composição reside na verossimilhança dos episódios, obtida pelo seu encadeamento necessário e pela adequação entre as paixões que movem os caracteres e os seus atos” (MARTINS, 2005, p. 86). Em **Lucíola**, a verossimilhança assume um caráter de grande importância, pois ela é um dos artifícios literários que possibilitam manter o interesse do leitor em relação à leitura, apresentando dados ao longo da narrativa que se assemelham à realidade. Esta análise está de acordo com a de Luiza Arruda (2009), quando afirma que:

Ao colocar no texto referências como acontecimentos sociais como a festa religiosa que acontecia na Igreja da Glória, ao citar os passeios da Rua do Ouvidor; ao referir-se ao joalheiro Wallertein, ao mencionar a epidemia de febre amarela em 1851, José de Alencar traz para a obra dados históricos que referendam a questão da verossimilhança externa (ARRUDA, 2009, p. 14).

Tangenciando, portanto, todos esses conceitos até aqui explorados para o romance **Lucíola**, pontua-se que o reflexo da realidade proposto pela Teoria Mimética citada anteriormente não consiste em dizer que ao apresentar a cortesã Lúcia, Alencar desejava representar o perfil de uma personagem extraída do mundo real. Isso, por si só, já seria a negação do romance. No entanto, de acordo com o conceito de personagem exposto por Beth Braith (1998), constata-se que essa é um “ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação” (BRAITH, 1998, p. 31).

Dessa forma, as personagens – seres da ficção – não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da visão do escritor. Candido (1995) exemplifica essa afirmação ao dizer que, quando o escritor deseja criar um “panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo” (CANDIDO, 1995, p. 74). Esse seria um dos aspectos fundamentais da verossimilhança, conforme apresenta Arruda (2009): “Lúcia e Paulo, mesmo sendo seres ficcionais, poderiam ter existido num universo possível. Alencar, ao construir uma personagem como Lúcia, pinça da realidade dados que tornam possível a história de amor e redenção da cortesã” (ARRUDA, 2009, p. 13).

É possível, portanto, refletir que a construção da personagem cortesã por Alencar foi favorecida pelos elementos externos à obra que configuravam a sociedade burguesa, patriarcal e moralista do século XIX, condicionando o aparato social do momento de produção da obra, arraigado na estrutura interna da obra de arte. Aqui, vislumbra-se a linha tênue dos fatores verossímeis das zonas internas e externas ao romance, citadas anteriormente. Será sobre essa relação dialética, entre obra e condicionamento social, que Candido (2008) afirma, também, que é necessário haver uma flexibilidade. Segundo ele:

A obra não pode ser explicada pela condição social da época, como acontecia no século XIX, nem muito menos ser deixada de lado, como se propuseram os estudos posteriores. Há que se ponderar e não dissociar completamente uma visão da outra. Nessa visão dialética, o texto e o contexto devem ser fundidos para uma análise da obra de arte e, assim, o meio social, denominado fator externo à obra, passa a fazer parte do processo de criação da própria obra, tornando-se elemento interno, desempenhando papel importante em sua estruturação (CANDIDO, 2008, p. 13).

Este autor apresenta uma análise em que se deve levar em conta a dicotomia das relações de influência do meio social na obra de arte e vice-versa, emergindo o estudo de “como a obra de arte plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas” (CANDIDO, 2008, p. 28). Essa relação desemboca justamente no conceito do romance na literatura, como tipo de discurso específico, que nas palavras de Ribeiro (1996, p. 45) “só adquire realidade social ao longo de um complicado processo de produção, circulação e consumo. Ele não existe, e não pode existir senão como parte de uma dinâmica ideológica mais ampla do que ele”. Ribeiro (1996) continua afirmando que o romance é fruto de um processo ideológico social, no qual encontra a possibilidade de se definir, surgir e desempenhar suas funções, estabelecendo uma relação triádica de sua existência quanto ao escritor, o distribuidor e o público leitor.

Contextualizando o romance com sua dinâmica interna e os fatores externos, e, ao mesmo tempo, como recomendou Candido (2008), enxergando todo esse processo como uma dinâmica conjunta da obra literária em seu todo, será realizada uma análise da dualidade das questões apresentadas e da densidade da construção da dupla personagem: a cortesã Lúcia, uma mulher pública e a moça casta, representada pela face da personagem Maria da Glória.

3 ÀS MARGENS – A PERSONAGEM CORTESÃ

Lucíola foi publicado em 1862, momento esse em que a sociedade brasileira passava a buscar uma afirmação de identidade nacional, afastando-se cada vez mais dos hábitos coloniais e aproximando-se do modelo de civilização europeu. Isso se deu a partir de um espelhamento, em que buscou igualar-se à burguesia europeia e à aristocracia portuguesa, adotando valores e modos europeus, civilizando os costumes e eliminando os traços coloniais. Para a boa sociedade da época, a

presença das cortesãs era vista como algo marginal e alvo de profundo preconceito, pois esse tipo de mulher representava uma ameaça à ordem de constituição dos laços familiares, tão valorizados então, nesse meio social.

Dessa forma, Alencar apresenta um romance com uma personagem tão corriqueira na alta sociedade: cortesã de luxo, que serve aos caprichos de luxúria da elite burguesa masculina. Esse romance causaria rumor na sociedade fluminense pela abordagem de tal tema na Literatura Brasileira, que era consumida, principalmente, por um público “povoado de sinhazinhas e moças puras, aspirando a um casamento e namorando sem pensar em contato corporal algum” (RIBEIRO, 1996, p. 83).

Talvez por imaginar o escândalo que essa obra poderia suscitar e temendo a censura, Alencar (1990) afirmou: “em 1862 escrevi **Lucíola**, que editei por minha conta e com o maior sigilo” (ALENCAR, 1990, p. 66). Ao se furtar à autoria da obra, José de Alencar cria um pseudônimo representado pelas letras G. M., que afirma ter recebido a história através de cartas do narrador-personagem Paulo. Essa autoria é apresentada como uma senhora de 80 anos, totalmente isenta de qualquer suspeita para contar uma história que pudesse escandalizar os costumes moralizadores da época. Essa senhora seria a porta-voz da narrativa de vida de uma pecadora que encontrou a redenção através do amor. “Reuni as suas cartas e fiz um livro” (ALENCAR, 2010, p. 13). Já foi apresentado como esse aspecto se enquadra nos elementos literários da verossimilhança. Apesar de todo o temor de Alencar com seu romance – devido à temática da cortesã – e o desdém da crítica da época, **Lucíola** conquistou grande público, foi um sucesso na sociedade fluminense e ganhou popularidade.

O início do romance ocorre com a voz do narrador-personagem Paulo, que narra a história em primeira pessoa, sendo também personagem da narrativa. Esse narrador se apresenta de duas formas: “um é o narrador-personagem que tomou parte nos acontecimentos e amou Lúcia; outro é o narrador-personagem que escreve a história e empenha-se em analisar aquela figura de mulher” (DE MARCO, 1986, p. 153). Dessa forma, podemos observar que a protagonista, tanto na sua versão Lúcia como Maria da Glória, tem toda a sua trajetória contada pelos olhos do outro, que a observa ou que compartilha de seus sentimentos.

A primeira parte do romance se desenvolve, possibilitando a construção da cortesã. É a face Lúcia da protagonista, a primeira com que o leitor entra em contato. Lúcia surge à vista de Paulo no Rio de Janeiro, quando este, bacharel em direito, recém-chegado de Pernambuco, se encontra no adro da Igreja da Glória. Paulo encanta-se por essa senhora, sem perceber de que tipo de mulher se tratava. Frente ao seu entusiasmo, não tardou o alerta do amigo Sá. É então que Paulo se dá conta de sua desatenção, pois nem observara que ela não estava em companhia de nenhuma figura masculina — um pai ou um irmão — ou de uma mucama. A mulher caminhava só.

A protagonista, nesse momento inicial, apresenta-se como uma mulher devota, que vai à igreja pedir perdão por sua vida de pecados; que dá esmola aos mendigos; e que se traja, nessas ocasiões menos solenes, de forma simples e recatada, com muito pudor. Aos olhos da sociedade que a conhecia, no entanto, essa senhora nada mais era que uma cortesã. Uma figura marginalizada que até por seus amantes era vista como “uma mulher que só pode ser apreciada de copo na mão e charuto na boca, depois de ter no estômago dois litros de champanha pelo menos” (ALENCAR, 2010, p. 59). Em outra passagem do romance, é clara a imagem que Paulo também faz da cortesã, em um instante de cólera, exemplificando como essa classe de mulher, no fundo, era considerada: “Esta noite a senhora não se pertence: é um objeto, um bem do homem que a vestiu, que a enfeitou e cobriu de joias, para mostrar ao público a sua riqueza e generosidade” (ALENCAR, 2010, p. 80).

A dualidade da personagem também é apresentada na fase inicial do romance. Paulo não conseguia acreditar como uma moça de “expressão cândida do rosto e a graciosa modéstia do gesto”, poderia revelar “uma cortesã franca e impudente” (ALENCAR, 2010, p. 18). Na verdade, o pernambucano já estava apaixonado e não haveria mais volta, ele iria perseguir essa mulher e se aproximar dela. Inicia-se, portanto, a trama do romance, baseada na paixão que irá florescer entre os dois. Paulo, porém, é confuso em seus sentimentos, a princípio, entre desejo carnal e amor sincero; e Lúcia, a figura mundana, que não se prendia a homem algum, se apaixona também e se julga indigna de viver esse amor. Paulo, ainda, se vê entre o amor e o preconceito, lutando contra os alicerces morais da sociedade. Esse será o motivo principal que servirá de fundo para toda a narrativa.

Uma paixão de um jovem da boa sociedade por uma cortesã que, apesar de sua posição imoral dentro dessa sociedade conservadora, possuía uma castidade de alma. Será, portanto, da pureza de sua alma que virá a redenção, embora a mancha do seu passado dificilmente pudesse ser apagada pela sociedade daquela época.

Assim se desenvolve a tessitura do enredo, ambientada na corte do Segundo Reinado. José de Alencar apresenta ao leitor um Rio de Janeiro suntuoso e abastado, com descrição dos espaços públicos e privados. No que diz respeito à construção da protagonista, observamos que por ser uma cortesã, ela requer uma caracterização toda especial, que a pontue como tal figura. Muitas das características que a definem estão centradas no fato de que essas mulheres buscam uma vida de grandes vaidades e de muita opulência. Para tanto, a descrição de seu vestuário também será fundamental no romance e se apresenta como forte marcador de construção da personagem inferindo, inclusive, as passagens do estado psicológico da personagem casta à sua vertente cortesã.

Por meio da pesquisa de Luiz Carlos Soares (1992), que desenvolveu um estudo sobre a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX, a partir, principalmente, de trabalhos da classe médica da época e dos relatórios policiais do mesmo período, localizou-se uma classificação da prostituição fluminense em uma hierarquia específica, definida pelo valor dos serviços prestados. Entre algumas dessas classificações desvendadas por Soares (1992), aparece a de um médico brasileiro oitocentista, Ferraz de Macedo, que pontua as cortesãs no topo do mapa classificatório como as prostitutas **difíceis**, caracterizadas pelo gênero das **ociosas**, seguidas depois das **fáceis** e, por último, das prostitutas **facílimas**. Para esse autor, as cortesãs tinham como clientes homens oriundos da elite burguesa e aristocrática da época.

Suzan Griffin (2003), que desenvolveu larga pesquisa acerca das principais cortesãs conhecidas da história ocidental, corrobora com as conceituações compiladas por Soares (1992) sobre estas mulheres na Corte brasileira. A autora apresenta as cortesãs como autênticas personagens e não simplesmente mulheres mantidas por seus amantes.

Elas foram, na verdade, o que chamamos hoje de celebridades. Amigas de reis, regentes, imperadores, estadistas, financistas, escritores e pintores famosos, eram tema constante de colunas publicadas em revistas semanais, e os boatos sobre seus romances, sobre o que elas vestiam e o

que faziam continuamente alimentavam a curiosidade pública. Flaubert, Zola, Balzac, Colette, os irmãos Goncourt, todos tomaram a vida das cortesãs como base para personagens importantes. E, é claro, desde Praxíteles, passando por Ticiano até Manet, elas foram os temas favoritos de pintores e escultores (GRIFFIN, 2003, p. 20-21).

Para se apresentarem como essas personagens descritas por Griffin, as cortesãs precisavam ter muitas habilidades e virtudes que as tornassem, de fato, encantadoras. Para isso, era necessário que adquirissem o máximo de cultura possível pois, em sua maioria, eram mulheres de origem pobre, sem acesso a educação e a cultura geral, visto que essa ausência já era algo inerente à condição feminina das mulheres da época, quase em sua totalidade. Elas teriam, portanto, que aprender, entre outras coisas, a falar corretamente com o sotaque das elites, apresentar-se com apurado gosto, amparadas pelas novidades da moda, saber portar-se como verdadeiras damas da sociedade, com a delicadeza dos gestos, dançar, tocar piano, dominar as regras de etiqueta e os protocolos da Corte. Isso representava uma trajetória árdua a que poucas conseguiam sobreviver. Outras ultrapassaram, no entanto, esses já extensos requisitos.

Ainda segundo Soares (1992), há relatos entre os historiadores de algumas cortesãs famosas no Brasil nesse período da segunda metade do século XIX. Quase todas apresentavam origem francesa, ligadas, principalmente, ao teatro ou, em outros casos, importadas para o país exclusivamente com a missão de ensinar a arte de ser cortesã para as aprendizes de cocote. Entre essas cortesãs estava a Professora Victoria que, “cultivando as aptidões naturais de suas discípulas, a mestra transformou-as em tentações de renome e conhecidas destruidoras de avultadas fortunas” (SOARES, 1992, p. 56). Esse autor fala também de outras cortesãs como as cantoras de teatro Madame Deurand, especialista em óperas francesas e *Mademoiselle* Aimée, que cantava no Teatro Alcazar. Por último, Soares (1992) apresenta a mais famosa cocote da época – Suzana – que também era de origem francesa. Essa, segundo informações colhidas pelo autor, foi acusada publicamente, em carta entregue a D. Pedro II, de ser a rainha das cortesãs, sendo “frequentada por magistrados e homens letrados” que, além de sustentá-la, proporcionavam-lhe “recursos para viajar todos os anos à Europa, onde ela ia buscar joias e brilhantes de subido preço, sem pagar os direitos da alfândega” (SOARES, 1992, p. 56).

No romance **Lucíola** é possível encontrar a construção da personagem cortesã bem próxima aos moldes destas apresentadas pela História. Porém, por se tratar de uma personagem do mundo da ficção, possui as suas especificidades. Apesar da origem humilde, Lúcia já apresentava certa educação oferecida por seus pais. Em um relato da personagem na narrativa, observa-se que: “À noite toda a família se reunia na sala; eu dava a minha lição de francês a meu mano mais velho, ou a lição de piano com minha tia. Depois passávamos o serão ouvindo meu pai ler ou contar alguma história” (ALENCAR, 2010, p. 117). Em outros trechos o narrador apresenta a protagonista lendo o romance **A dama das camélias** e, em outro momento, a **Bíblia**. Leituras tão contraditórias, mas que externam a dualidade da personagem.

Em relação à ostentação em que viviam as cortesãs e como isso era abominado pelos guardiões da moralidade da época, nota-se várias passagens ao longo da narrativa que elucidam esse comportamento também na cortesã de Alencar. Em uma descrição de Paulo, Lúcia era observada em seus passeios como a “cortesã desprezível que se balançava lubrificante no seu novo carro, insultando com o luxo desmedido as senhoras honestas que passavam a pé [...]” (ALENCAR, 2010, p. 76). A vida de luxo de Lúcia era retratada como se espelhada numa cortesã do mundo real. Podemos observar esse estilo de vida ostentoso quando Lúcia externa seu poder aquisitivo e do que ele era capaz de lhe proporcionar:

Vou mandar a cocheira ver o meu carro; escrever à Gudin que me faça uma dúzia de vestidos os mais ricos; dizer ao caixeiro do Wallerstein que me traga para escolher o que ele tem de melhor em modas chegadas ultimamente! É verdade, esquecia-me de mandar tomar uma assinatura no teatro lírico, e encomendar uma nova parelha de cavalos. A minha caleça já está usada; preciso trocá-la por uma vitória, e renovar o fardamento dos criados (ALENCAR, 2010, p. 73).

Nessa citação, visualiza-se ainda outros elementos no romance, como a verossimilhança já citada. Tanto Madame Gudin quanto *Mr. Wallerstein* são figuras da moda fluminense instaladas na Rua do Ouvidor, que atendiam a alta burguesia da época com as novidades das modas de Paris e da Inglaterra. Como as demais cortesãs, esse era um lado superficial da vida de Lúcia, e servia apenas para caracterizá-la como tal. Toda essa fugacidade da vida mundana de luxos e prazeres vai se esvaindo no desenvolvimento de sua conflituosa relação com Paulo. Depois

que experimentara o amor, o coração da cortesã começou a ganhar esperanças e passou a acreditar na possibilidade de amar e ser amada, algo impensável para uma mulher de sua condição moral. No caso de viver um amor com Paulo, ainda havia mais um agravante social. Ele era pobre e se aceitasse o amor de Lúcia ou fosse viver com ela, usando de sua riqueza, o acusariam – como o fizeram – de sacrificá-la, explorando-a e vivendo à sua custa: “O que eu desejava era demitir de mim um título que me esmagava na minha pobreza, o título de amante exclusivo da mais elegante e mais bonita cortesã do Rio de Janeiro” (ALENCAR, 2010, p. 72). Em relação a esse preconceito social, Lúcia reflete sobre sua condição e como a sociedade encarava seus sentimentos.

O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre! Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fazer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me! (ALENCAR, 2010, p. 74).

A primeira atitude que tomou em relação a esse sentimento foi começar a mudar a vida que levava e, aos poucos, foi dedicando-se inteiramente a seu amado e preparando tudo que fosse necessário para abandonar de vez sua condição de cortesã, não somente como amante de homens, mas também de todo o luxo que a cercava. Lúcia planejou a venda de todos os seus bens materiais para garantir o futuro de sua irmã caçula, Ana, de quem sempre cuidou, mesmo privada da convivência. Iria viver sua vida de forma modesta, retirada no campo, tirando o sustento apenas do trabalho de seus braços e aceitando o que Paulo pudesse lhe oferecer como provedor. Essa retirada para o campo e o isolamento ao qual se propunha era a única possibilidade que se apresentava para a sua felicidade e a única maneira de viver seu amor, longe dos olhos sociais que impediam sua união com Paulo. Seria no anonimato que ela acreditava, enfim, poder gozar sua felicidade. É assim que Alencar vai anunciando, aos poucos, a redenção de sua personagem, com a morte da cortesã e a ressurreição da moça ingênua e pura de anos atrás, Maria da Glória, a outra face da protagonista.

4 O CENTRO – A PERSONAGEM REDIMIDA

Se, por um lado, a vida da cortesã era marcada por uma profunda marginalização, devido à conduta moral que assumia na sociedade em que estava inserida, por outro, gozava de alguns privilégios que eram negados às mulheres daquela época: a liberdade financeira e intelectual. Isso representava uma situação muito próxima à do sexo masculino. Essas mulheres eram senhoras, de fato, de seus pensamentos e de suas ações.

Em relação à situação das mulheres europeias no século XIX, Griffin (2003), estabelece um contraponto entre a mulher cortesã e a mulher de família, sendo esta última, submetida a um sistema de reclusão domiciliar e de subordinação à figura masculina. “Exceto entre as cortesãs, se uma mulher fosse rica, essa riqueza quase nunca era sua, ela dependia da beneficência, permissão ou parcimoniosa mesada de um pai, irmão ou marido para fazer uso do dinheiro” (GRIFFIN, 2003, p. 22). A liberdade feminina era algo que não existia. Além de a mulher ser limitada financeiramente – embora pudesse desfrutar de uma dependência luxuosa – era também restringida intelectualmente. Essa situação agravava ainda mais a ausência de liberdade. À mulher eram permitidas algumas instruções, porém, uma educação completa lhe era negada. Aprendia a bordar, tinha aulas de piano, canto e, também, aprendia as danças da corte. “Seria instruída na religião e receberia noções rudimentares de leitura e escrita, mas os conhecimentos que pudesse ter de história, literatura, filosofia ou política teria de ser deduzido aos escutar os homens da sua família conversando” (GRIFFIN, 2003, p. 22).

Dessa forma, pode-se assinalar que à mulher era ensinado apenas aquilo que uma moça precisava para conseguir um bom casamento. Porém, para a mulher o casamento representaria apenas um rito de transmissão de dependência: de algum ente familiar masculino – pai, irmão, tio – para o esposo. Visto que, em grande parte, os casamentos não se realizavam por amor, mas sim por interesses econômicos, um arranjo para beneficiar a família de uma jovem ou a do seu futuro marido.

Trazendo essas reflexões para a condição da mulher brasileira no século XIX, observa-se que esse sistema de dependência e cerceamento era muito similar aos moldes europeus. Maria Ângela D’Incao (2011), em seus estudos sobre a mulher e a família burguesa no século XIX, afirma que:

O casamento entre famílias ricas e burguesas era usado com um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do status (ainda que os romances alentassem, muitas vezes, uniões “por amor”). Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposa modelares e boas mães (D’INCAO, 2011, p. 229).

Era esse, portanto, o destino da mulher burguesa e aristocrática. Desde a mais tenra idade, ela já recebia a educação necessária que a preparasse para o casamento, assumindo uma postura de **guardiã do lar e da família**.

Ainda de acordo com D’Incao (2011), nas instituições religiosas de ensino era repassado o complemento da educação das jovens casadoiras. Entre o conjunto de conhecimentos que compunham a educação das meninas nessa época, estava aquele que conferia as habilidades necessárias para o que se chamava de delicada arte de ser mulher. As moças, então, aprendiam música, dança, bordado, orações, francês e às vezes inglês, e também um pouco de literatura, entre outros conhecimentos. As meninas herdeiras de famílias mais ilustres costumavam receber essa educação em casa, por meio de senhoras que dominassem — e pudessem ensinar —, principalmente, a língua francesa, não só a leitura, mas também a conversação. As moças da elite burguesa eram preparadas para a vida na corte e para desempenhar a função de verdadeiras damas dos salões, como muito bem pontuou Wanderley Pinho (2004) em **Salões e damas do Segundo Reinado**:

Num salão esmeram-se várias artes: a de receber ou preparar um ambiente de cordialidade e espírito; a de entreter a palestra ou cultivar o ‘humour’; dançar uma valsa ou cantar uma ária; declamar ou inspirar versos, criticar com graça e sem maledicência, realçar a beleza feminina nas últimas invenções da moda [...] (PINHO, 2004, p. IX).

Se de um lado a mulher era dependente do marido, por outro lado, a ela também se deve, em parte, o sucesso do seu esposo. Em uma sociedade conservadora e patriarcal como a da segunda metade do século XIX, a instituição da família era algo valorizado, reforçando o sentimento de progresso e continuidade da espécie, defendido, principalmente, pela igreja católica. A mulher ideal era aquela que podia oferecer uma boa prole, de preferência filhos homens. A mulher representava um capital simbólico importante, pois ainda que a autoridade máxima centrasse na figura masculina, era a mulher – esposa, mãe, filha, tia – que zelava

pela imagem do “homem público; esse homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e economia, estava, na verdade, rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição social” (D’INCAO, 2011, p. 229).

Outros estudos de grande relevância sobre a história das mulheres foram realizados por Maria Thereza Bernardes e publicados em 1988. Trata-se de uma pesquisa que parte de questionamentos da condição social feminina no século XIX, entre 1840 e 1890, apresentados por meio de vários enfoques. Em um desses enfoques, a autora se debruça sobre a literatura romântica, com o objetivo de delinear um retrato da mulher educada nesse período na visão dos romancistas, que, por conseguinte, se tratava de uma visão do sexo masculino. Para essa perspectiva investigativa, serviu de fontes uma série de romances urbanos que retratavam a sociedade do Rio de Janeiro daquela época. A autora apresenta duas justificativas para o uso de tais obras literárias: primeira, “porque habitualmente os romancistas incluem entre suas personagens diversos tipos de mulheres vivenciando inúmeras situações”; e a segunda justificativa se deve ao fato de que a significação “dessas imagens corresponde ao sentido que desejavam imprimir ao papel feminino proposto a leitores e, de modo particular, a leitoras, às quais pretendiam agradar com a apresentação de modelos positivos e negativos de comportamento” (BERNARDES, 1988, p. 45).

Os resultados da pesquisa de Maria Thereza Bernardes para esboçar o perfil da mulher no século XIX aos olhos masculinos, por meio dos romancistas, corroboram com a construção da personagem Maria da Glória no romance **Lucíola**. O resgate da personagem ocorre por meio de sua redenção de alma que, mais que enunciar a posição da mulher virtuosa naquela sociedade, é uma tentativa de moralização, quando a personagem só obtém sua redenção com o abandono da vida de luxúria e a sua morte.

A redenção de Maria da Glória, na narrativa do romance, tem início no capítulo XIX, quando a protagonista narra a sua trajetória e como foi atirada à vida de cortesã. Nesse momento, tanto Paulo quanto o leitor tomam conhecimento desses fatos e visualizam uma virada na narrativa já pronunciada pelos vários indícios da duplicidade da personagem apresentada pelo autor, ao longo da tessitura do romance.

Registra-se, portanto, que a personagem Lúcia se chamava Maria da Glória – uma homenagem a Nossa Senhora, por ter nascido no dia 15 de agosto. Era moça de família humilde, que, no ano de 1850, tendo seus parentes adoecidos pela febre amarela, se vê sem dinheiro para custear os tratamentos. Será essa adversidade a responsável pelo início da trajetória de vida da cortesã. Maria da Glória nunca desejou se prostituir, nem o desejava continuar após a primeira vez. Ao ver o sofrimento de seus pais e irmãos doentes e sem dinheiro algum para salvar-lhes a vida, pedia esmolas. Um homem distinto dispôs-se a ajudar com algumas moedas de ouro. No entanto, algo haveria de acontecer em troca. No desespero, a menina relutou por três vezes. “Não sabia o que queria esse homem; ignorava então o que é a honra e a virtude da mulher, o que se revoltava em mim era o pudor ofendido” (ALENCAR, 2010, p. 118). Porém, diante da agonia de seus entes acamados, criou coragem e voltou. “[...] não senti mais nada, senão o contato frio das moedas de ouro que eu cerrava na minha mão crispada. O meu pensamento estava junto do leito de dor, onde gemia tudo o que eu amava neste mundo” (ALENCAR, 2010, p. 118). Esse dinheiro que salvou a vida de sua família. “Quase que não me lembrava do que se tinha passado entre mim e aquele homem; a consciência de me ter sacrificado por aqueles que eu adorava, fazia-me forte” (ALENCAR, 2010, p. 119). Quando seu pai, já melhor, pergunta sobre a origem do dinheiro, se sua filha havia roubado, ela lhe relata tudo o que aconteceu em sua inocência e seu pai a expulsa de casa. A filha ainda acredita que essa atitude foi porque ele pensava que ela tinha, então, um amante e que iria viver com ele. Na rua, sentada numa calçada, sem ter para onde ir, Maria da Glória foi amparada por Jesuína que a levou consigo. Essa mulher cuidou da família de Maria da Glória, não deixando nada lhes faltar. “A paz voltou enfim; e eu tive o supremo alívio de comprar com a minha desgraça a vida de meus pais e de minha irmã” (ALENCAR, 2010, p. 119). Porém, Jesuína, a figura da cafetina, cobrara por seus serviços: “resolvi viver para tranquilidade e ventura de uma família inocente da minha culpa. Quinze dias depois de ser expulsa por meu pai era... o que fui” (ALENCAR, 2010, p. 120).

Lúcia continua a narrativa de sua história frisando como alguns homens no Rio de Janeiro “vivem da prostituição das mulheres pobres e da devassidão dos homens ricos” (ALENCAR, 2010, p. 120). Conta também como consegue mudar de nome, em ocasião da morte de uma amiga. Quando o médico foi emitir o óbito,

trocou o nome no documento. Morria, então, Maria da Glória e ressuscitava Lúcia: “Morri, pois, para o mundo e para minha família. [...] Meus pais choravam sua filha morta; mas já não se envergonhavam de sua filha prostituída” (ALENCAR, 2010, p. 120). Lúcia vai para a Europa e quando retorna encontra somente sua irmã, de quem continua a cuidar, guardando também reservas de dinheiro para seu dote. Queria que a irmã tivesse tudo que o mundo impedira em vida.

Assim, Lúcia se tornou a cortesã mais rica e disputada da Corte, pois além de tudo, era possuidora de uma casta e pura beleza, contraditória para o tipo de mulher que representava. Esse fato instigava ainda mais a luxúria dos homens que a tomavam por amante. Foi por isso também que, no início do romance, quando Paulo a conhece, não enxerga nela a cortesã. Ambos se apaixonam. Arrebatados por esse amor, entre idas e vindas, mágoas e ressentimentos, Lúcia vê nesse sentimento a possibilidade de se redimir. O projeto de redenção criado sobre a heroína potencializa o desejo moralizador de Alencar, quando este dota a protagonista do romance de uma alma nobre e casta, capaz de compensar o corpo corrompido. A metamorfose da personagem vai acontecendo aos poucos ao longo do romance. Algumas passagens podem ser mapeadas no texto, por meio do olhar do narrador-personagem, indo da cortesã à mulher de respeito: “[...] o meu espírito preocupou-se um momento com a singularidade daquela cortesã, que ora levava a impudência até o cinismo, ora esquecia-se do seu papel no simples e modesto recato de uma senhora [...]” (ALENCAR, 2010, p. 30). Em outros momentos, de forma inversa, observamos a passagem da castidade à lascívia.

A cortesã revelava-se a mim sem reboços, depois que deixara cair na falda do leito o seu último véu. Não sei se estimei ou senti essa brusca transição; a franqueza me punha mais à vontade, é certo, porém desvanecia uma doce ilusão, que, por mais transparente que seja, nubla o espírito crédulo, quando procura no fundo do prazer um átomo sequer de amor (ALENCAR, 2010, p. 35).

Dessa forma, o narrador vai instigando o leitor para aquilo que, ao fim da história, irá se concretizar na possível redenção da personagem. “Compreendo hoje as rápidas transições que se operavam nessa mulher; mas, naquela ocasião, como podia adivinhar a causa ignota que transfigurava de repente a cortesã depravada na menina ingênua [...]” (ALENCAR, 2010, p. 56).

Lúcia continua o processo de sua redenção, abandonando seus caprichos de luxúria e recolhendo-se a uma vida mais modesta, contrária ao luxo a que estava acostumada e vai morar numa casa afastada da cidade, tendo a presença de Paulo, seu amado, constante em sua vida, ainda que de forma muito discreta. Era como se adquirisse novamente a personalidade da antiga Maria da Glória. “[...] finalmente, a energia e o vigor do espírito que surgia, soldando por misteriosa coesão os elos partidos da vida moral e continuando no futuro a adolescência truncada” (ALENCAR, 2010, p. 125). Traz também para morar consigo sua irmã Ana, de quem cuidara da educação, mesmo estando afastada do convívio familiar. Ao viver esse amor, como uma última recompensa e misericórdia divina, Lúcia engravida, porém não dá à luz o filho, vindo a falecer.

Nesta narrativa José de Alencar mostra como foi a vida de Maria da Glória e por quais motivos ela se transformara na cortesã Lúcia. Teria sido por sua própria vontade? Aquela menina ingênua, de 14 anos, para salvar sua família fora apenas uma vítima da monstruosidade e perversão de um homem rico. Homem esse, que fazia parte da elite burguesa da época, exemplo de retidão e alicerce das boas famílias. O pai de Maria da Glória, ao descobrir o ato de desespero da filha, se não a tivesse abandonado à sua própria sorte, entendido os motivos que a deixou ser usada por um homem, não teria mudado o destino de sua filha? Jesuína, se não fosse uma cafetina, não a teria amparado de outra maneira? Registra-se que não houve ajuda da parte dessa mulher, ela simplesmente viu na beleza de Maria da Glória e no seu desespero a garantia de muito lucro. Portanto, não foi Maria da Glória que desejou se tornar uma cortesã. Seu único desejo era salvar a vida de sua família, a qualquer preço. Se pudesse, porém, voltar ao tempo, depois de conhecer os sacrifícios a que se submeteu, não o teria feito.

Se ainda tivesse junto de mim todos os entes queridos que perdi – disse-me com lentidão – veria morrerem um a um diante de meus olhos, e não os salvaria por tal preço. Tive força para sacrificar-lhes outrora o meu corpo virgem; hoje, depois de cinco anos de infâmia, sinto que não teria a coragem de profanar a castidade de minha alma. Não sei o que sou, sei que começo a viver, que ressuscitei agora. Ainda duvidará de mim? (ALENCAR, 2010, p. 121).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar esta análise acerca da construção da protagonista no romance **Lucíola** e o desfecho de sua trajetória desenvolvido por José de Alencar, recorre-se novamente às pontuações de Ribeiro (1996), que tão bem apresenta os argumentos pelos quais se justifica a falta de perdão para mulheres como Maria da Glória/Lúcia, impedindo-as de serem reinseridas na sociedade fluminense da época. Sua tese dá respaldo a este artigo, reafirmando a importância das influências exercidas pelo meio em que a obra de arte foi produzida e distribuída, conforme também defende Candido (2008).

A história de Lúcia é, assim, exemplar. Uma mulher, mesmo superior, seja pela inteligência, seja pela beleza, pela riqueza, pela educação ou pela sensibilidade – bem de acordo com o receituário romântico – ao errar não encontra caminho de volta. A única regeneração possível vimos desenrolar-se nessa trama; regenera-se aos olhos da opinião, depois de punida até a morte pelos seus erros. Se atentarmos que ela se prostituiu por uma causa nobre e que persistiu na prostituição por absoluta falta de escolha, nem assim sua transgressão pode ser absorvida, sem prejuízos de monta para o sistema ideológico que sustenta a construção de sua história. A sociedade não pode conviver com a mancha do pecado, uma vez publicada. E tanto Alencar sabia disso que todo o movimento da narrativa, desde os seus primórdios, é no sentido de demonstrar – como se fora em juízo – a inocência de sua personagem. Mas inocência insuficiente para a absolvição e consequente reintegração na vida social (RIBEIRO, 1996, p. 103).

O que se pode inferir com essas reflexões é que mesmo toda a virtude de alma, escondida no corpo sujo da cortesã, não foi o suficiente para a sua redenção. Embora o amor que surgiu entre Lúcia e Paulo tenha sido tão puro quanto aquele defendido pela boa sociedade, o casal não poderia assumi-lo publicamente. As marcas do preconceito eram muito fortes para permitirem tamanho atrevimento. Ainda que lhes bastasse viver esse amor às escondidas, a mácula da vida de Lúcia como cortesã iria acompanhá-los para sempre onde estivessem, pois a própria personagem, a todo tempo, ainda que se achasse digna dessa misericórdia divina, não conseguia se autopurificar. E, ainda, o filho que ela gerou em seu ventre, que seria o fruto desse amor **sacro**, não poderia vir ao mundo. Ele representaria, de fato, a sacralização desse amor, dificilmente aceito pela sociedade moralista daquela época. Foi exatamente esse filho quem lhe deu o desfecho final, roubando-lhe a própria vida.

Com esta narrativa, Alencar apresenta a força dos preconceitos da época, tornando-os potentes também para a construção de suas personagens. Dessa forma, “a relação perde a sua dimensão social e, como estamos no reino de uma ficção, entre outras coisas, pedagógica, o exemplo que pode ficar é apenas um: a punição irrevogável da mulher transgressora” (RIBEIRO, 1996, p. 102).

CENTRE AND MARGINS: THE CONSTRUCTION OF THE MAIN CHARACTER LUCÍOLA

ABSTRACT

Considering the novel **Lucíola** (1862) by José de Alencar, this study presents an analysis of the construction of the main character, represented by the double Maria da Glória *versus* Lúcia. That doubled character highlights the female representations of patriarchal society in the court of the Brazilian Second Reign, opposing to what was expected of the woman roles of good society and of the marginalized courtesans. Thus both of them represent respectively what was called in this study of centre characters and margin characters. That construction went through conceptual approaches of fictional character, supported by literary theories of mimesis where the definition of mimesis and verisimilitude, as proposed by Aristotle in **Poetics** (1973), paves the way the analyses are presented. Among many critics, the discussions of Luís Filipe Ribeiro in his book **Paper women** (1996) and Antonio Candido in **Literature and society** (2008) were fundamental for this research as they defend the importance of the context of work of art production for the construction of the characters. Finally it was possible to see how that thought deeply corroborates to the end of the novel by narrating the story of the main character Maria da Glória/Lúcia.

Keywords: Lucíola. Courtesans. Fiction character. Mimesis. Verisimilitude.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Adaptação ortográfica de Carlos de Aquino Pereira. Campinas: Pontes, 1990.

ALENCAR, José de. **Lucíola**. 2. ed. São Paulo: Martin Clarret, 2010.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. **Tópicos...** Porto Alegre: Abril Cultural, 1973. p. 439-525. (Os pensadores; v. 4).

ARRUDA, Luiza Valentina Pereira de. **Lucíola**: a ambiguidade na construção da personagem. 2009. 63 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. **Mulheres de ontem?** Rio de Janeiro, século XIX. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles**: mimese e verossimilhança. 2. ed. São Paulo: Ática, 2010.

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

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 223-240.

FREYRE, Gilberto. **José de Alencar**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço de documentação. Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

GRIFFIN, Susan. **O livro das cortesãs**: um catálogo das suas virtudes. Tradução Talita Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

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

MENDES, Oscar. **José de Alencar**: romances urbanos. Rio de Janeiro: Agir, 1965.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do Segundo Reinado**. São Paulo: GRD, 2004.

RIBEIRO, Luís Filipe. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.

SOARES, Luiz Carlos. **Rameiras, ilhoas, polacas**: a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX. São Paulo: Ática, 1992.