



estatuária do desejo:

a escrita erótica
e o jogo da imitação
em *Lucíola*

Geovanina Maniçoba Ferraz*

Resumo

Lucíola, romance de José de Alencar, publicado em 1862, trata do breve envolvimento de um jovem provinciano com uma bela cortesã. O desejo libidinoso, mesmo quando negado, ocupa posição central na trama, movendo personagens e narrativa até a morte prematura da protagonista. Inclusive esse desfecho, com sua carga de purificação e punição, ocorre por complicações do aborto e, portanto, como consequência do sexo, numa alegoria máxima entre Eros e Tântatos. O narrador reconhece a imoralidade de seu texto, mas afirma que não vai se esconder na hipocrisia das reticências. É

* Geovanina Maniçoba Ferraz é mestranda em Literatura Brasileira pela USP, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Eliane Robert Moraes, bolsista inicialmente CAPES e atualmente CNPQ, especialista em Literatura pela PUC-SP e graduada em medicina pela UFPE. E-mail para contato: ninaferraz21@gmail.com

possível perceber aí uma preocupação com a maneira de mostrar os signos lascivos. A análise de três cenas de forte conotação erótica e as suas relações com outras passagens do romance pretende contribuir para a compreensão desse processo de representação.

Palavras-chave:

Alencar; *Lucíola*; Narrador, Sexo, Erótico, Estatuária

Abstract

Lucíola, published in 1862, deals with the brief involvement of a young provincial man with a beautiful courtesan. The desire, even when denied, takes a central role in the plot, moving characters and narrative towards the premature death of the protagonist. This outcome is due to complications of abortion, a consequence of sex, somehow engaging an allegory between Eros and Thanatos. The narrator admits the immorality of his text, but says he will not hide himself on the hypocrisy of ellipsis. It's impossible to recognize in the book some concern towards the way you show lust through words. The analysis of three erotic scenes and its relations with other passages of the novel aims to contribute to the understanding of this process of representation.

Keywords:

Alencar; *Lucíola*; Narrator, Sex, Erotic, Statuary

A busca por uma voz

Pensar em *Lucíola* pelo seu viés erótico e em Alencar como um escritor que explora o erotismo na ficção brasileira parece uma tarefa instigante. A imagem do autor é marcada por uma obra monumental em pioneirismo, volume, abrangência e importância, mas não deixa de

se configurar como uma figura paterna rebaixada. A recepção da sua obra e, até hoje, a interpretação do seu legado muitas vezes suscitaram polêmicas. A crítica nunca lhe negou importância, mas nem sempre lhe foi ou é gentil. Afrânio Coutinho e Raquel de Queirozo reputaram pai da literatura brasileira (COUTINHO, 1965, p. 1); Alfredo Bosi (1972, p. 149-55), contudo, embora assegure a destreza do escritor, observa que já houve quem o tachasse de “pouco vernáculo” e quem observasse infantilismo em suas construções. Marcelo Pellegrino (2009, p. 5) afirma que considera o tratamento da crítica à extensa e variada obra alencariana, em geral, repetitivo, superficial e equivocado. Os preceitos do Romantismo traçados ainda no século XVIII e os documentos críticos gerados no calor do antagonismo entre românticos e realistas no Brasil formam o arcabouço teórico que emoldura, mas também acaba algumas vezes por enrijecer essas leituras.

A crítica ao romance *Lucíola* (1862) também tem uma trajetória acidentada. O Conselheiro Lafayette, contemporâneo de Alencar, chamou a protagonista do romance, Lúcia, de “monstrengo moral” (*apud* BOSI, 1972, p. 149). Artur da Mota, num texto escrito em 1921, descreve a personagem como uma “rameira esquisita, tipo de mulher inconsequente e abstrusa, que assume atitudes extremas de bacante devassa e de amorosa donzela”. Afirmava que “a psicologia de Lúcia é falsa, pois não se compreende a dualidade desse caráter incongruente” (MOTA, 1965, p. 141-3).

Contudo, em seu célebre artigo “Os três Alencares”, Antonio Candido (1955, p. 11) afirma que o “processo psíquico” por que passa Lúcia na história é “admiravelmente traçado por Alencar, no mais profundo de seus romances”. Moreira Leite (1979, p. 55) também afirma que em *Lucíola* “o conflito é mais profundo e revela as duas imagens contraditórias da mulher do século XIX:

de um lado, a noiva e esposa; de outro, a amante”.

Bosi também empreende outra análise incontornável do romance. O autor descreve, no livro *Dialética da colonização*, o que considera um “complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar” (BOSI, 1992). Em sua análise, ele explica a heroína da segunda metade do livro, a mulher que abdica do luxo, do convívio social, do sexo e até da própria vida em nome do amor.

Essas mudanças radicais na recepção da obra, contudo, não mudaram um aspecto: as leituras do romance em geral estão focadas na compreensão da “figura feminina”, isto é, no entendimento dos conflitos da mulher no texto. Mas Alencar também estava interessado na forma de dizer² a história, não somente na história em si. Uma questão central para ele era encontrar o tom e o léxico ideais para contar cada trama em sua especificidade. No posfácio de *Iracema*, afirmou ter buscado imprimir no livro não apenas a história da índia, mas também “a rude toada dos antigos filhos do Ceará” (ALENCAR, acervo digital, não paginado). Em *Senhora*, Alencar avisa ao leitor que a senhora GM é a verdadeira autora do livro, por isso o estilo rebuscado apresenta “exuberâncias de linguagem”, “afoutezas de imaginação”, “ilusões e entusiasmos” que a pena “sóbria e refletida” do escritor seria incapaz de registrar (ALENCAR, 1997, p. 17).

Apesar dessa atenção desfocada da trama que Alencar afirmava em seus textos críticos, o foco de seus intérpretes recaiu sobre os temas das suas histórias e o consagrou como exímio pintor de nossas paisagens, criador de “perfis de mulher firmes e claros” (BOSI, 1972, p. 153). Reconhecer a importância do legado do autor no plano figurativo (criação de mitos e lendas nacionais, exaltação do passado e da cor local ou pintar os costumes da corte carioca (FARIA, 1987, p. 73), contudo, não implica

em negligenciar o seu trabalho no plano da enunciação. Valéria De Marco já havia apontado que

Lucíola tem o objetivo de construir uma reflexão sobre as formas de narrar as paixões e quer discutir os problemas enfrentados pelo escritor ao tentar representar a complexidade e a multiplicidade do real [...], partilhar com o leitor as dificuldades de apreensão e explicação da realidade. (DE MARCO, 1986, p. 154)

A preocupação com a forma de dizer é desafio de todo escritor, mas nem todo livro convoca de maneira explícita e reiterada o leitor para essa reflexão. Traçando o retrato da moça a partir da perspectiva de seu amante, expondo as dúvidas do narrador, fazendo o contraponto entre as opiniões das personagens elançando mão de uma série de outros artifícios de narração, Alencar convoca o leitor a refletir sobre a dificuldade de apreender o real e sobre as formas de narrar. Ao comparar a obra do escritor cearense com a do francês Dumas Filho, uma vez que há várias semelhanças (heroína morta no início da narrativa, narrador em primeira pessoa e homem, além do tema da cortesã regenerada), Valéria de Marco (1986, p. 154) faz a seguinte constatação: “Enquanto *A dama das camélias* dirige as atenções do leitor para a estória [...], *Lucíola* convoca seus leitores para refletir sobre a estruturação do texto, sobre a possibilidade de o romance representar o processo de conhecimento da realidade”. Responder a esse chamado, buscar compreender a estrutura do texto, não é apenas evitar uma leitura “de conteúdo”, focada nos entrecos e no enredo; mas sobretudo “realizar uma leitura comprometida com a forma literária” (MORAES, 2013, p. 17).

Além do desafio que o narrador se coloca de traçar o perfil da mulher (já bem estudado pela crítica), outra

questão em *Lucíola* é como dizer o sexo. Sexo é o que move a trama e as personagens, o que leva a heroína à morte (não ocasionada pelo suicídio ou pela tuberculose, como no caso de outras heroínas românticas) – Lúcia morre por complicações do aborto, portanto em consequência do sexo, ensejando uma alegoria extrema da relação entre Eros e Tânatos.

Mesmo quando há a negação do desejo, há uma sexualização da experiência e as atitudes das personagens estão pautadas pela sua influência. Os protagonistas (Paulo e Lúcia) se amam e se ferem na pulsação de um desejo que lhes chega engolfado de incompreensões, interdições, inibições, medos, cruezas e mistérios. A moça agencia o corpo por dinheiro aos 14 anos, para ajudar a família doente, e se transforma na mais bela cortesã do Rio de Janeiro. O rapaz, ao descobrir quem ela é, vai diversas vezes à sua casa em busca de sexo, cobra que se comporte como prostituta e vê surgir diante de si a mais bela e lasciva das bacantes. Noutra momento, depois de fazer sexo sob o que pareciam juras de amor e fidelidade, confessa à Senhora GM e ao leitor: “Acordei e fui escrever. Depois da noite que passara, talvez suponha que fiz versos. Pois engana-se: fiz contas.” E então conclui: o dinheiro era pouco, mas podia custear o que chamou de seu “último e esplêndido banquete às extravagâncias da juventude” (ALENCAR, 2011, p. 67).

O narrador afirma que seu livro é imoral, que portanto não vai se esconder na hipocrisia das reticências, que vai buscar uma forma de dizer (ALENCAR, 2011, p. 55). É possível perceber aí uma preocupação com a maneira de representar os signos lascivos. Isto posto, o desafio de como representar em palavras a cena lúbrica é o ponto de partida desta análise. Como o erótico é representado no livro? Como se dá a escolha do léxico nesses trechos? Como se dá a construção das imagens? A análise de três cenas de forte erotismo e as suas relações

com outras passagens do romance pretende contribuir para a compreensão desse processo de representação.

O pé na nuvem: demarcação de extremos, aproximação de opostos

Cena 1

Depois que Paulo conheceu Lúcia, decorreu um tempo em que ele nem pensava nela, distraído com as novidades da corte. Mas, certo dia, enfasiado em ter o que fazer, lembrando-se da moça, acha em que “empregar a manhã”, decide visitá-la. Confessa à GM que tinha apenas “sede de prazer”, mas, quando ficou sozinho com Lúcia, se enredou numa conversa amena e saiu sem ter arriscado nenhum “gesto ou palavra duvidosa”. Já na rua, começou a se sentir ridículo por não ter tomado uma atitude mais incisiva. (ALENCAR, 2011, p. 28-32). Quando retorna no dia seguinte, vem decidido, e 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 o 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 [...]. Incomodava-me essa ideia de pensares que estava disposto a fazer-te a corte. Seria soberanamente ridículo para nós ambos. (ALENCAR, 2011, p. 36)

Ela, que o recebera neste dia com as mesmas roupas, joias, penteado, leque e chapéu que usara no dia em que eles se viram pela primeira vez, cai do alto de sua fantasia de romance, se fere com as palavras do moço e se transfigura na cortesã.

Era outra mulher.

O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente: tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava. Os lábios finos e delicados pareciam tímidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes das narinas que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra.

À suave fluidez do gesto meigo sucedeu a veemência e a energia dos movimentos. O talhe perdera a ligeira flexão que de ordinário o curvava, como uma haste delicada ao sopro das auras; e agora arqueava enfunando a rijã carnação de um colo soberbo, e traíndo as ondulações felinas num espreguiçamento voluptuoso. Às vezes um tremor espasmódico percorria-lhe todo o corpo, e as espáduas se conchegavam como se um frio de gelo a invadira de súbito; mas breve sucedia a reação, e o sangue abrasando-lhe as veias, dava à branca epiderme reflexos de nácar e às formas uma exuberância de seiva e de vida, que realçavam a radiante beleza.

Era uma transfiguração completa.

Enquanto a admirava, a sua mão ágil e sôfrega desfazia ou antes despedaçava os frágeis laços que prendiam-lhe as vestes. À 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 que lhe opunha obstáculos. Até que o

penteador de veludo voou pelos ares, as tranças luxuriosas dos cabelos negros rolaram pelos ombros arrufando ao contato da pele melindrosa, uma nuvem de rendas e cambraias abateu-se a seus pés, e eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz, no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto. (ALENCAR, 2011, p. 37-8)

Paulo saiu sem pagar pelo sexo, mas colocou a mão na carteira duas vezes, ao que Lúcia retrucou com olhar indignado.

Na análise do léxico empregado nesse trecho, observa-se um enfoque nas palavras que desenham o que Paulo vê; há uma profusão de vocábulos da ordem da descrição física que podem esculpir uma estátua: *rosto, lábios, narinas, pupila, talhe, carnação, colo, espáduas, sangue tingindo, epiderme, veias, forma, mão, dentes, tranças, cabelos, ombros, pele*. Além da nomeação detalhada das partes corporais, vale observar a presença do próprio significante *corpo*, que se refere ao de Lúcia, não ao de Paulo, o que ocorre também na passagem 2 e não ocorre na 3 (cenas transcritas a seguir).

Para articular e conferir atitude a essa imagem comparecem as palavras *gesto, movimentos, arquear, dobrar-se, ondulações, tremor*.

Ainda para construir essa visão exterior, o narrador fala dos laços, das vestes, do cadarço, do penteador que prende os cabelos e dos tecidos que recobrem seu corpo: *seda, veludo, rendas e cambraias*.

Além da visualidade do que é descrito, o sentido da audição também é convocado: a respiração da mulher

é descrita como um som “curto e sibilante” num contraste com o silêncio de sua pupila que emanava “fogos surdos”.

Cena 2

A segunda situação erótica do livro ocorre na casa de Sá e também se desenrola numa atmosfera que mistura prazer e dor. Da primeira vez, Lúcia sofria e Paulo não entendia o que se passava. Agora sofrem a menina e o rapaz. A sala tem paredes cobertas com um papel ave-ludado decor escarlate, uma profusão de espelhos, tapetes felpudos, aromas de flores, frutas e muito vinho. Duas ordens de quadros nas paredes representam “os mistérios de Lesbos”. Em cadeiras confortáveis medidas cada uma “para dois corpos”, quatro homens e três prostitutas esperam a madrugada para “imolar a razão no fundo das garrafas”. O anfitrião promete que às duas horas eles entrarão solenes no reinado “das trevas e da loucura” (ALENCAR, 2011, p. 52-3).

Paulo não foi avisado que está para acontecer. Lúcia está visivelmente perturbada. O Sr. Couto, o homem que a seduzira ainda menina, era um dos convidados. O Sr. Rochinha, a chama de Lúcifer. Sá lhe atinge com frases que insinuam e menosprezam o amor dela por Paulo. As mulheres chegam a afirmar, mais adiante, que se sentem superiores a ela.

Nesse clima de despeito e julgamento, em que Lúcia se encontra acuada, o diálogo dos amantes é recheado de ironia. Lúcia retoma em sua fala as frases que Paulo lhe dissera no encontro anterior e ele percebe: “Se te ofendi, perdoa-me” (ALENCAR, 2011, p. 57). Mas ela teima no tom ressentido e ofensivo. Quando Sá anuncia que Lúcia reproduzirá, em estátua viva, as cenas dos quadros, Paulo pede que ela não o faça, ao que ela responde: “É preciso pagar a conta da ceia!” (ALENCAR, 2011,

p. 60). Paulo suplica que não e ela vacila. Em seguida, Sá fala que Lúcia já dançara nua para eles antes, mas se intimida por desejar ver Paulo apaixonado. Atordoado pela reafirmação de que não seria a primeira vez que ela ficaria nua diante daqueles homens e pela ideia de ficar enamorado dessa mulher, ele solta uma gargalhada e diz que apaixonar-se por ela é impossível. A transformação que se segue é semelhante à da outra vez:

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. Ouvei o rugido da seda; diante de meus olhos deslumbrados passou a divina aparição que admirara na véspera.

Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de verbena, como as virgens gregas. Depois, agitando as longas tranças negras, que se enroscaram 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.

Deviam de ser sublimes de beleza e sensualidade esses quadros vivos, que se sucediam rápidos; porque até as mulheres aplaudiam com entusiasmo e frenesi. Revoltou-me tanto cinismo; ergui-me da mesa. (ALENCAR, 2011, p. 60)

Estudando esta cena, percebemos que, na sala de Sá, a imagem é mais uma vez dominada pela descrição dos atributos físicos da mulher: *lábios, cabelos, tranças, rins, braços*. A palavra *corpo* reaparece. Também nesse trecho, há referência à seda das roupas e às palavras que mostram o gesto, como *erguer, levantar, salto, agarrar, pousar, requebro*.

Novamente os sentidos da visão e da audição comparecem. Paulo vê ainda uma “divina aparição” como da outra vez. Contudo, aqui o som não é mais o sibilo sutil da cobra, e sim o violento rugido do leão, marca do poder do predador, metamorfoseado na seda da roupa da mulher.

Nessas duas passagens, Lúcia se comporta como cortesã. Os amantes sofrem e não se entendem, o erótico se instaura perturbando os dois. O que está em jogo é a lascívia. Nelas, o predomínio é do físico, o corpo de Lúcia se avulta nas duas passagens. Aparecem detalhes do rosto, da atitude, das roupas, dos movimentos. O que é visto pelo leitor é o exterior, o que a personagem de Paulo vê. O que sobressai são os elementos da visão e da audição, que são os sentidos da distância.

Cena 3

Nessa mesma noite do banquete, depois da dança, eles vão para o jardim. Trocam algumas palavras e Paulo diz “Quero-te para sempre! Quero que sejas minha e minha só”(ALENCAR, 2011, p. 65), ele também diz ao leitor que tinha vergonha do eco das próprias palavras, mas Lúcia parece não se dar conta disso e reage assim:

Lúcia saltou como a gazela prestes a desferir a corrida, quando as baforadas do vento lhe trazem o faro de tigre remoto; estendendo o braço mostrou-me a sala da ceia, donde escapava luz e rumor.

— Mais longe!... Fomos através das árvores até um berço de relva coberto por espesso dossel de jasmineiros em flor.

— Sim! Esqueça tudo, e nem se lembre que já me visse! Seja agora a primeira vez!... Os beijos que lhe guardei, ninguém os teve nunca! Esses, acredite, são puros!

Lúcia tinha razão. Aqueles beijos, não é possível que os gere duas vezes o mesmo lábio, porque onde nascem queimam, como certas plantas vorazes que passam deixando a terra maninha e estéril. Quando ela colou a sua boca na minha pareceu-me que todo o meu ser se difundia na ardente inspiração; senti fugir-me a vida, como o líquido de um vaso haurido em ávido e longo sorvo.

Havia na fúria amorosa dessa mulher um quer que seja da rapacidade da fera.

Sedenta de gozo, era preciso que o bebesse por todos os poros, de um só trago, num único e imenso beijo, sem pausa, sem intermitência e sem repouso. Era serpente que enlaçava a presa nas suas mil voltas, triturando-lhe o corpo; era vertigem que nos arrebatava a consciência da própria existência, alheava um homem de si e o fazia viver mais anos em uma hora do que em toda a sua vida.

A aspereza e feroz irritabilidade da véspera se dissiparam. O seu amor tinha agora sensações doces e aveludadas, que penetravam os seios d’alma, como se a alma tivera tato para senti-las.

Não fui eu que possuí essa mulher; e sim ela que me possuiu todo, e tanto, que não me resta daquela noite mais do que uma longa sensação de imenso deleite, na qual me sentia afogar num mar de volúpia. (ALENCAR, 2011, p. 66)

Se analisarmos essa cena tendo em mente o ponto de vista de Paulo, podemos ver que nesse momento Lúcia é como se fosse outra pessoa. Ela não se comporta como a cortesã lasciva das passagens anteriores, mas como uma namorada. Afoita, mas namorada. Ela se entrega com fúria, mas com doçura, e lhe entrega beijos que, jura, ninguém jamais os teve.

Aqui, o narrador também se comporta de outra forma. Paulo conta o que se passa de maneira diferente. A descrição é feita mostrando ao leitor o que ele sente e não o que ele vê. Não há menção ao corpo e às suas partes. Não aparecem os termos *olhos, cabelos, braços, etc.* Não há descrição de roupas ou movimentos. Aqui é a palavra *alma* que se repete, a alma de Paulo. A palavra *corpo* que aparece no trecho não se refere ao corpo de Lúcia e sim ao do homem; e não é um corpo que age no domínio do erotismo, é um corpo de vítima, numa iminência de morte, subjugado pela cobra, símbolo do pecado. Os seios que se insinuam nessas linhas não são os da mulher, nem são seios de corpo, são os da alma.

O estudo do léxico também revela diferenças. Esse trecho apresenta palavras que mapeiam um terreno totalmente diverso das situações 1 e 2. Aqui, elas remetem a algo da ordem do sensorial: *queimar, parecer, arder, sentir, vertigem, arrebatar, alhear, sensações, doce, avuludado, tato, deleite.*

O narrador não descreve o que está diante de seus olhos; ao contrário, mostra ao leitor o que se passava

no interior da personagem. O verbo *sentir* aparece três vezes e o vocábulo *sensação* aparece mais duas vezes. Aqui, o paladar e o tato são os sentidos que predominam são os sentidos da proximidade, do contato, em oposição aos sentidos da visão e da audição, sentidos da distância, que aparecem nas duas ocasiões anteriores.

Nessa passagem ocorre uma viagem para dentro, explorando emoções e sensações, com uma descrição detalhada e imagética do mundo interior da personagem. A palavra literária cria uma exposição vívida da fantasmagoria do desejo e do gozo; é capaz de transformar arrebatamento erótico em visões de plantas, líquidos e feras. Essa capacidade de dar corpo, imagem, ao que é essencialmente da ordem do pensamento e do informe é um atributo valioso da literatura, quando comparada às outras artes, na descrição do erótico. Ou ainda em outras palavras, como disse Eliane Moraes, ao comentar um poema de Verlaine: ao “delírio do corpo” pode corresponder o “delírio da palavra” e esta “seria a dimensão privilegiada da escrita ao representar os atos lúbricos” (MORAES, 2005, p. 75).

Nas três cenas, o sentido referencial (amante e esposa), o léxico (da fisicidade e das sensações) e as imagens construídas (exterior e interior), respectivamente, demarcam e põem em confronto as visões externa e interna, o corpo e a alma, a lascívia e o amor puro, os arquétipos da puta e da santa, da amante e da esposa. De algum modo essa dualidade também situa em dois extremos o corpo da mulher e o olhar do homem. Nesse contexto que parece remeter à discussão do dionisíaco *versus* o apolíneo, a mulher aparece como o excesso e a ameaça ao equilíbrio do homem. O instinto fica colocado como algo que nos arremessa ao animalesco e o intercurso sexual como um perigo, um virtual aniquilamento e como

um estado de suspensão da razão. Paulo chega a se descrever exposto a predadores (cobra e leão) e a falar em vertigem e alheamento.

A figuração das imagens contraditórias da mulher do século XIX (esposa e amante) é de fato um elemento central do livro² e, se retesarmos essa linha de interpretação, vislumbramos o contraste e a aproximação de duas figuras ainda mais extremas: a puta e a santa – o que parece bem produtivo em significação e ainda pode oferecer desafios de interpretação. Embora Paulo deixe entender que Lúcia procurava uma purificação ao se abster do sexo, e que ela desejava uma espécie de absolvição pelo sacrifício (BOSI, 1992), não se trata aqui de restringir a análise ao que acontece no plano do enredo, mas também de perceber um jogo de enunciação: a intertextualidade. A Senhora GM afirma, logo no início do romance, que Lúcia é “musa cristã” (ALENCAR, 2011, p. 19). Podemos aproximar assim a nossa heroína à reputada prostituta da Bíblia, Maria Madalena. Contudo se observarmos a cena 1, no plano da descrição, Lúcia é colocada em aproximação também com outras imagens católicas, especialmente a própria Virgem Maria. Observe:

[...] uma nuvem de rendas e cambraias abateu-se a seus pés, e eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz, no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto. (ALENCAR, 2011, p. 37-8)

Embora a aura de luz seja frequente na representação dos santos e os pés nas nuvens apareçam até nas pinturas do apocalipse, vale ressaltar que a imagem descrita na cena 1, quando pensamos numa figura feminina isolada, remete sobretudo a algumas imagens de Nossa Senhora (Aparecida, da Anunciação, de Fátima e da

Glória). Curiosamente, Maria da Glória é o outro nome de Lúcia. Ela nasceu em 15 de agosto, dia da santa, e chama Nossa Senhora de sua madrinha (ALENCAR, 2011, p. 146). Também é justamente na festa da Glória que ela é apresentada a Paulo e onde começa a ser “desmascarada” por Sá³.

Nossa Senhora da Glória ainda guarda uma outra aproximação curiosa com a nossa personagem, seu nome remete a três verdades de fé professadas pela Igreja: a Dormição, a Assunção e a Glorificação da mãe de Deus, significando que seu corpo morto foi velado e sepultado, e depois subiu ao céu (em corpo e alma) onde finalmente ela foi glorificada como Rainha do Céu e da Terra. O corpo de Maria da Glória/Lúcia também adormece, evoluindo para o que está referido no livro como um “corpo morto” (ALENCAR, 2011, p. 130, 160 e 168). Esse processo, como bem identificou Bosi, tem uma forte conotação de purificação, assunção, glorificação. Lúcia diz: “Tu me purificaste unguindo-me com teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! [...] Fui tua esposa no céu!” (ALENCAR, 2011, p. 169). Segundo o mistério da religião, Nossa Senhora não sobe aos céus por seu poder, ela é “assunta” pela força de Nosso Senhor. Lúcia também parece seguir para algum lugar de anjos além da morte pelas mãos de Paulo. A morte nos seus olhos é descrita por ele como uma luz de sublime êxtase, beleza de anjos e, em seu último sopro, ela balbucia: “Recebe-me Paulo!...”

No trecho destacado acima ele descreveu a mulher evocando a imagem da santa: uma nuvem aos pés, assunta, especialmente bela e envolta em luz. Mas há um contraste na imagem: a “divina aparição”, esse “esplendor” de nossa protagonista, é uma visão dominada pela nudez: sobreposta à imagem da santa está a da bacante.

Essas sobreposições de imagens e de referências podem ser consideradas um procedimento recorrente no autor,

como bem ilustra um artigo de Vagner Camilo (2007, n.p.) publicado na *Revista Novos Estudos CEBRAP*. Evocando leituras de Machado de Assis, Renato Janine Ribeiro e muitos outros comentadores do romance *Iracema*, o crítico mostra as relações entre a protagonista alencariana naquele romance e diversas referências da literatura nacional e universal, desde Moema e Lindoia até Atala e Norma⁴.

Interessante notar que, além destas sobreposições e oposições, ainda podemos observar outra dualidade que aparece nas três circunstâncias. Na cena 1, aparece um contraponto entre as figuras de abismo (de sensualidade) e de elevação, construída pela nuvem aos pés de Lúcia (nuvem de rendas e cambraias). Na 2, contrastam o divino e o satânico. Na 3, a terra maninha e estéril faz contraste com o mar de volúpia. Como esses opostos estão presentes e aproximados em todas as passagens, há uma certa suspensão do maniqueísmo, o texto parece apontar que tanto na visão externa quanto na interna, no corpo e na alma, na luxúria e no amor puro, em todos esses espaços existe um núcleo de ambivalência em que elementos contrários coexistem sem se negarem.

Assim, a demarcação de extremos toma lugar ao lado da aproximação de opostos. As duas situações do enredo (duas cenas de lascívia e uma de encontro idílico), os dois universos do gozo erótico (externo e interno) e os dois conjuntos de léxicos (do corpo e da alma) se misturam nas figuras que produzem. Tanto as imagens do mundo interior e fantasmático quanto aquelas do mundo exterior e da fisicidade têm figuras ambíguas, múltiplas e não conformes. Do mar de volúpia à terra estéril. Do divino ao satânico. Do abismo de sensualidade à figura da bacante assunta nas nuvens. Isso e aquilo. Isso tudo e vice-versa. Esse caráter ambivalente produz o efeito das distâncias que se colam, dos opostos que se afirmam. O texto dá conta de materializar em palavras

a ideia de que mesmo no lugar do extremo, assim como no seu oposto, o contraditório habita.

O rugido da seda: o jogo da imitação

Na cena 2, Lúcia dança imitando figuras de mulher (representadas nos quadros nas paredes da sala de Sá), esculpindo no próprio corpo estátuas de desejo e de gozo: “quadros vivos”, na expressão de Alencar.

A personagem de Paulo entende que, ao dançar nua para vários homens, Lúcia chega ao ponto mais baixo, mais grotesco, sobrepondo essa imagem ao ideal sublime que está na cabeça do moço. Paradoxalmente, essa situação obscena antecede imediatamente à do encontro idílico na relva (cena 3), em que Lúcia se entrega sob juras de amor e fidelidade. Essas cenas ensejam um dos mais caros contrastes do ideário romântico. Nas duas passagens, Paulo e Lúcia vivenciam extremos, são como que arrastados numa torrente de sensualidade e catapultados da orgia para as juras de amor. Essa montanha russa dos sentidos parece ter um efeito de aguçar a tensão erótica. Para o escritor Victor Hugo o contraste entre o grotesco e o sublime é “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte”:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece ao contrário que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e excitada” (HUGO, 2007, p. 33).

Também é na cena 2 que ocorre algo como a realização, no enredo, da metáfora da flor com essência de inseto. Paulo disse: “ao colher a linda flor, em vez da suave fragrância que esperava, sentiu o cheiro repulsivo do

torpe inseto que nela dormiu” (ALENCAR, 2011, p. 27). Ele, que via a moça como uma flor, acaba por vê-la como uma figura lasciva no centro de uma orgia, cercada dos insetos que nela dormiram. Assim essa cena, especialmente em confronto com a cena 3, parece ensejar alguns aspectos alegóricos de temas caros ao enredo de *Lucíola*, como o desmascaro e a sobreposição entre pureza e lascívia.

Importante como uma espécie de metáfora do enredo (dança que expõe aparência de flor com essência de inseto), o fragmento 2 também se mostra bastante significativa quando analisada pensando nas estratégias que o autor usa para mostrar a cena. A descrição da dança faz pensar em “quadros vivos”, quadros com o corpo, estátuas de desejo e de gozo. Não se pode deixar de notar que o gesto imitativo, tão caro a todo artista, aparece em primeiro plano. Lúcia não faz uma dança sensual simplesmente, ela reproduz as pinturas das paredes que mostram poses eróticas de mulheres nuas. A mulher do real (ficcional) imita a sua imitação: a mulher imita as figuras de mulher.

Fora desta cena, isso se repete no romance em vários níveis, muitas figuras femininas são copiadas no corpo de Lúcia. Primeiro: a personagem é uma espécie de cópia, um “perfil de mulher” composto de várias imagens decalcadas de estereótipos, como bem notaram os críticos: noiva, amante, santa, puta. Segundo: ela não é capaz de equilibrar com serenidade “o que *realmente quer*” e “o que aprendeu que *pode e deve querer*”. Assim, em seu desespero de mulher, ela somatiza conflitos psicológicos⁵, age de forma díspar, ficando cheia de achaques, volúvel e incompreensível⁶, copiando um quadro muito associado ao feminino, a histeria. Terceiro: ela decalca modelos (de amor) dos livros que não cabem

em sua realidade, como uma Emma Bovary ou como um Quixote sem Sancho e sem Rocinante. Faz leituras projetivas — de *Paul e Virginie* e de *Atala*, e de *A dama das camélias*, embora Paulo não compreenda⁷. Ela sofre por não poder copiar, não poder ser como aquelas mulheres. Quarto: Paulo se diz disposto a reproduzir Lúcia tal qual era quando viva, como se a mulher do texto pudesse ser a cópia da outra⁸.

Nessa espiral de imitação, um quinto aspecto sobressai. O tema da cortesã regenerada também enseja o gesto da cópia, traz uma questão cara ao escritor e ao seu tempo que é a do “aproveitamento” dos modelos e dos temas consagrados da literatura ocidental na formação da brasileira. Essa questão estava dada pelo tema de *Lucíola* e foi insuficientemente explorada pela crítica da época⁹.

A respeito dessa polêmica em torno da importação do romance, Alencar escreveu no prefácio de *Sonhos d'ouro*: “Tachar esses livros de feição estrangeira é não conhecer a sociedade fluminense que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses [...] e jargão erigido de termos franceses [...]”. Assim o escritor imitava, com sua literatura, uma sociedade que imitava outra — o que Schwarz qualificou como “imitar uma imitação” (SCHWARZ, 2012, p. 46). O crítico afirma, ainda, que o escritor não soube trabalhar “a disparidade do enredo e a notação realista”, problema de composição gerado pela inadequação dessa imitação: importar o romance, segundo Schwarz, implicava importar ideias, liberais ou aristocratizantes, incompatíveis com uma sociedade de cultura dependente, que era ainda escravagista e regida pelo favor. Com essa diferença de fundo, ainda segundo o crítico, ao importar entrecos e conflitosse formava um desnível onde alguns escritores tombavam, “tombos de estilo próprio” (SCHWARZ, 2012, p. 41).

Contudo, é preciso considerar que é bem possível que o escritor cearense estivesse atento a essa incompatibilidade entre as realidades das nações centrais e as culturalmente enraizadas na periferia. A frase no parágrafo anterior mostra que Alencar sabia que imitava uma espécie de imitação. E, de todo modo, a percepção dessas diferenças é uma inteligência razoavelmente evidente ainda hoje. Ademais, é no livro que se podem identificar alguns aspectos que parecem apontar para a busca de uma possível solução para este desnível: 1) A imitação do modelo francês em *Lucíola* é construída dentro de um painel de imitações que coloca a questão da cópia no centro de uma discussão mais complexa: não somente o tema, ou as questões de fundo, mas também a forma convoca uma discussão sobre a questão da cópia 2) O autor constrói a narrativa na perspectiva de Paulo, que é afala de um jovem provinciano recém-chegado à corte, procurando se encaixar nessa sociedade impregnada de europeísmos (que ele estaria inclinado a copiar).3) O papel da audiência é fundamental na construção de todo discurso, e Paulo se dirige a uma senhora da corte, “mulher superior, digna para julgar uma questão de sentimento” (ALENCAR, 2011, p.21). 4) O texto, com sua forma dialogada e referências ao narrador, entre outros detalhes, se autorreferencia, chama a atenção para a forma de narrar, sugerindo que “a confissão do narrador deve ser vista como a espinha dorsal do romance” (DE MARCO, 1986, p. 150). Esses elementos também apontam para uma preocupação com a forma de dizer e podem representar uma estratégia que o autor encontrou para ajustar o tom da narrativa à realidade distinta; e assim mostrar algo mais, algo além do enredo, algo que está impregnado na fala do moço.

Parece possível, portanto, depreender uma relação entre a construção da voz narrativa e o realce dado no texto para a questão da cópia. O livro copia a mulher que copia, na perspectiva do homem que copia, inseridos

numa sociedade que copia. Pensar nesse gesto de cópia (mais no gesto que na cópia) instaura um novo olhar que pode abrir a obra para novas leituras. Tirando o foco analítico da psicologia de Lúcia e o transferindo para o discurso de Paulo, é possível realçar que a fala do moço é o que de fato engendra a “figura feminina” no livro e, então, dar relevo à carnadura discursiva do que Alencar chamou perfil de mulher. Esse novo olhar pode, por exemplo, mobilizar a matéria literária para problematizar a identidade sexual e os papéis de gênero, enquanto constructos discursivos e sociais, e lograr romper com o esquema binário de leitura da obra, o qual trabalha frequentemente na chave da heterossexualidade normativa e que muitas vezes resvala numa compreensão pseudobiológica dos papéis de gênero na sociedade.

Essas questões estão relacionadas com a voz narrativa na sua natureza de voz atribuída a Paulo, como um discurso através do qual se constroem a realidade ficcional, a imagem de Lúcia e a do próprio Paulo. O reverso dessa mesma moeda é pensar essa voz narrativa como um corpo de procedimentos de enunciação, como no caso do foco deste artigo, especificamente tentando compreender os artifícios narrativos e o processo de apresentação da cena lúbrica.

Tanto a carnadura discursiva do perfil de mulher quanto a questão em torno de como o texto diz o sexo são problematizados no livro. Paralelamente a esses elementos internos ao livro, há vários elementos externos ao romance *Lucíola*, pertencentes a outras obras de Alencar, que apontam para a questão da voz. Já falamos do que o autor escreveu em *Sonhos D’ouro*, mas para este artigo ainda é importante citar pelo menos duas outras referências: *As asas de um anjo – complemento* (ALENCAR, 1858) e *Benção paterna* (ALENCAR, 1872), pois estão diretamente implicadas na análise da imitação aqui empreendida. No primeiro texto, o autor

escreveu: Carolina (de *As asas de um anjo*) e Margarida (de *A dama das camélias*) são a mesma mulher²⁰. Ele teria dito o mesmo a respeito de Lúcia, que claramente se aproxima ainda mais de Margarida que Carolina, mas *Lucíola* ainda estava por escrever. No outro texto, *Bênção paterna*, Alencar afirma que *Lucíola* é um romance nacional. Ele sabia que copiava os entrecos e o modelo franceses, sabia que sua personagem não era original e ainda assim afirmava que sua obra era “brasileira”. O que é a matéria local que resiste a esse movimento imitativo? Onde o autor reconhece “o nacional” no texto? Como retratar a especificidade de uma sociedade através do retrabalho de um tema comum? Essas questões parecem remeter à voz do narrador. O narrador autodiegético é ao mesmo tempo criatura e criador, é ele quem “cria” a realidade ficcional e a sua própria figura. Quando um escritor dá voz ao amante para fazer um retrato da namorada morta, ele tem que entrar na pele da personagem que narra, entender seus valores e conflitos, para construir um discurso adequado à psicologia da sua criatura. Paulo é pessoa envolvida e local, e poderia, ao descrever um mundo visto pela sua perspectiva, deixar marcas dos seus conflitos e valores da sociedade em que vive na constituição do seu discurso.

Numa outra visada, é possível perceber outro elemento nesse jogo de imitação. Lúcia é uma mulher que, montada como puta, é capaz de empreender essa estatutária do erótico, forjando desejos e gozos que tem e que não tem. Desejo que não tem: Lúcia, para Sá e para os outros homens, copiaria os quadros com facilidade, acostumada que está a fingir desejos e volúpias que não tem; e o faz muito bem, pois arranca aplausos até das mulheres. Desejo que tem: ao mesmo tempo, sob o olhar de Paulo, Lúcia, como um poeta, sofre por

talvez fingir que é fingimento a volúpia que de fato tem. A prostituta se aproxima do poeta.

Se o poeta transforma o real na sua arte, Lúcia faz o movimento contrário: através dela, as telas do pintor retornam ao estatuto de carne. Carne que ceva, como ela disse. O momento da mulher servida sobre a mesa é o auge do banquete de Sá, o ponto alto em que todos giram a chave que abre o reino da treva e da loucura. O momento assume foros de rito dessa religião de libertinos e a prostituta teria um papel de sacerdotisa desse mundo inferior (MORAES, 2015; BATAILLE, 1987).

Múltiplas imagens de mulher estão justapostas, como que aprisionando Lúcia num círculo; a dança da imitação parece alegorizar isso. Esse movimento circular se instaura também na alegoria: Lúcia imita a mulher que está no quadro /quadro que imita o modelo / modelo que em seu ofício faz pose artificial / pose que procura realizar o ideal que está no projeto do artista / artista, que mais que imitar, quer captar a essência do real / real que pode ser o real real ou o real ficcional / “real” que Paulo busca ao esboçar um retrato de mulher/ retrato que é Lúcia/Maria da Glória / mulher que imita os quadros.

Quadros vivos: as estátuas do gozo

Além da demarcação de extremos com aproximação de opostos e da questão da imitação, observa-se um terceiro elemento na análise dessas cenas: as descrições 1 e 2 são mediadas por elementos da estética clássica. Entre outros marcadores, na primeira, Lúcia é descrita como “a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto”. Na segunda, ela lembra uma virgem grega e suas poses eróticas reproduzem quadros que retratam “os mistérios de Lesbos”.

Vale notar que essa utilização de elementos da estética clássica só aparece na construção das duas primeiras cenas, as “corpóreas”, até porque estas constroem uma imagem externa que convoca esse tipo de referência imagética. Na cena 3, que está no domínio das sensações e do mundo interno de Paulo, essas referências não aparecem.

Também é preciso considerar que a presença de elementos clássicos no livro por si só não deve ser considerada algo singular, pois foi procedimento recorrente nas obras dos autores românticos. Tais elementos constituem um recurso estético que produz vários efeitos. Podem constituir apenas um artifício de estilo, como uma citação erudita, para valorizar a descrição. Também podem representar uma estratégia de autorização do discurso: convocar a tradição é uma forma de se filiar a uma linhagem e fazer parte de um discurso autorizado e estabelecido. Esses elementos clássicos podem também comparecer para aplacar uma possível reação moral ao texto, justamente por filiar aquele imaginário a uma tradição que tem certa chancela para expor o tema. Usando esse artifício, o escritor não precisa dizer, mas consegue francamente sugerir nudez ou masturbação, por exemplo, como na cena da dança sobre a mesa. Todos esses expedientes podem estar acontecendo em *Lucíola*, pois eles não são excludentes.

Contudo, o que torna esse artifício um recurso narrativo digno de um olhar mais atento nesse livro é a enunciação desse procedimento, como uma estratégia de dizer, nas falas de Paulo e de GM.

GM avisa:

[...] se este 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, 2011, p. 19)

E Paulo diz:

Se a senhora não conhece as odes de Horácio e os Amores de Ovídio, se nunca leu a descrição da festa de Baco e não tem notícia dos mistérios de Adônis ou do rito afrodisíaco das virgens de Pafos, que em comemoração ao nascimento da deusa iam certos dias do ano banhar-se na espuma do mar e oferecer as primícias do seu amor a quem mais cedo as cobiçava; se ignora tudo isto, rasgue estas folhas, ou antes queime-as, para que sua neta, achando as tiras que ficarem sobre a mesa, não se lembre de fazer delas papelotes.

Se ao contrário apreciou esses trechos admiráveis da literatura clássica, pode continuar a ler, pois não achará imagem, nem palavra que revolte o bom gosto: sensitiva delicada dos espíritos cultos. (ALENCAR, 2011, p. 49)

O enfrentamento do problema do dizer a experiência carnal e a aventura lúbrica ainda é matéria da fala do narrador em outro momento, quando hesita diante da descrição da orgia na casa de Sá. Paulo pensa em substituir as palavras pelas reticências, mas diz considerar a reticência semelhante à hipocrisia e opta pelo que considerava o caminho da imoralidade: “A minha história é imoral; portanto não admite reticências” (ALENCAR, 2011, p. 55). Nem usa reticências nem fecha a porta “do quarto” para o leitor.

Uma vez problematizado pelo narrador, enunciado pelas personagens e concretizado no texto, esse discurso

excede o contexto em que é formulado, insinua uma possível chave de leitura e adquire estatuto de projeto estético, de como dizer o erótico²¹. A aproximação de imagens antitéticas que se formam exatamente a partir da demarcação temática e lexical de opostos e o uso de referências clássicas – que obedecem a uma lógica interna consistente, coerente e detalhada – apontam para a busca de uma via expressiva que permita fixar em palavras a experiência erótica. Esculpindo esses extremos e essa estética no corpo de Lúcia como um “quadro vivo”, o texto aponta para a criação de uma “estatuária do desejo”.

AGRADECIMENTOS: Agradeço à minha orientadora Eliane Robert Moraes, ao professor João Roberto de Faria, ao colega Ronnie Cardoso e a todos do grupo de estudos da professora Eliane. Obrigada pelas aulas, pela interlocução estimulante e pelas sugestões e críticas.

Referências bibliográficas:

ALENCAR, J. *Lucíola*. São Paulo: Saraiva, 2011.

_____. *As asas de um anjo / Complemento*, 1858. Disponível em: http://pt.wikisource.org/wiki/As_Asas_de_um_Anjo/Complemento. Acesso: mai/2015

_____. *Iracema*, 1ª edição em 1865. Disponível em:

http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/iracema.pdf. Acesso: dez/2013

_____. *Senhora*. São Paulo: Publifolha, 1997.

_____. *Sonhos d'ouro/ Benção paterna*, 1872. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/sonhosdoro.html>.

Acesso: mai/2015

BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BOSI, A. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 3ª edição, 1972.

CAMILO, V. “Mito e história em Iracema: a recepção crítica mais recente”. *Novos estudos – CEBRAP*, n. 78. São Paulo, 2007.

CANDIDO, A. “Os três alencares”. In: *ALENCAR, José de. Obras completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, 3ª edição.

COUTINHO, A. “Nota editorial”. In: *ALENCAR, José de. Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965

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

FARIA, J. R. “Machado de Assis: singular ocorrência teatral”. *Revista USP*, número 10, jun/jul/ago 1991, 161-166

_____. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GINZBURG, J. *Formas do amor na lírica de Álvares de Azevedo*. 2000. Disponível: [http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(2000\)03-Formas.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(2000)03-Formas.pdf). Acesso: Mai/2015

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Disponível em: <http://copyright.me/Acervo/livros/HUGO,%20Victor%20-%20Do%20Grotesco%20e%20do%20sublime.pdf>. Acesso em: Mai/2015.

LEITE, D. M. "Lucíola: teoria romântica do amor". In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

MORAES, E. R. *Perversos amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. "Essa sacanagem". *Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo*, Vol. 1, n. 1. 2005.

_____. "Putá, putus, putida". *Revista Mário de Andrade*, São Paulo, número 69, 2015.

_____. "Topografia do risco". *Cadernos Pagu*, Campinas, número 31. 2008.

MOTA, A. "Os romances da cidade". In: *ALENCAR, J., Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965.

SCHWARZ, R. "A importação do romance e suas contradições em Alencar". In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2012.

há de matar" (ALENCAR, 2011, p. 110), entre outras falas que revelam o componente psicossomático de suas queixas.

6 Além do discurso de Paulo e de Sá, Cunha diz: "A mais bonita mulher do Rio de Janeiro e também a mais caprichosa e excêntrica. Ninguém a compreende." (IDEM, p. 42).

7 Nos capítulos XV e XVII de *Lucíola*, Paulo e Lúcia comentam esses romances sugerindo uma leitura projetiva das obras citadas.

8 Nos capítulos primeiro e último se concentram as preocupações do narrador com o "perfil de mulher" que está retratando, mas essa questão está colocada em toda a obra.

9 Um exemplo desse debate é a polêmica entre Nabuco e Alencar. Caso o leitor queira saber mais, pode consultar: "A polêmica Alencar – Nabuco", organização e introdução de Afrânio Coutinho.

10 No século XIX se formava uma espécie de "cenário de interlocução" entre os escritores, que se valiam de referências de obras contemporâneas ou anteriores ao seu tempo para dialogar entre si e com os leitores, ao escrever seus romances de tese, estabelecer suas intertextualidades e mesmo desenhar a psicologia de suas protagonistas. Sobre esses diálogos vale consultar o artigo do professor João Roberto Gomes de Faria, "Machado de Assis: singular ocorrência teatral" citado na bibliografia.

11 Eliane Robert Moraes faz uma reflexão semelhante ao comentar o livro *Contos de Escárnio – Textos grotescos* (de Hilda Hilst, 1990), quando a personagem questiona: "É metafísica ou putaria das grossas?" em "Topografia do Risco", 2008, citado na bibliografia.

Notas

1 O sentido do verbo "dizer" aqui é como aparece no dicionário Caldas Aulete, primeira acepção: exprimir por meio de palavras.

2 Remeto o leitor aos excelentes textos de Moreira Leite e Ginzburg, citados na bibliografia

3 Na festa da Glória, os protagonistas se reencontram. Sá faz a apresentação "no tom desdenhoso e altivo com que um moço distinto se dirige a essas sultanas do ouro" (ALENCAR, 2011, p. 24)

4 Moema (personagem de *Caramuru*, poema épico de 1781, de Santa Rita Durão), Lindoia (de *O Uruguai*, de 1769, de Basílio da Gama), Atala (personagem do romance homônimo de Chateaubriand, 1801), Norma (ópera de Bellini, de 1831).

5 Lúcia diz: "Creio que estou doente, sofro tanto... dessa moléstia do coração que me