

## CORPO E SENSIBILIDADE EM LUCÍOLA, DE JOSÉ DE ALENCAR

Valdeci Rezende Borges<sup>1</sup>

Resumo: Busca-se perceber como são abordadas as questões da venda do corpo feminino, para satisfação dos prazeres sexuais masculinos, e as práticas culturais e os sentimentos presentes no mundo da prostituição de luxo, na cidade do Rio de Janeiro de meados do século XIX, representadas no romance *Lucíola*, de José de Alencar.

Palavras-chave: corpo, prostituição e sensibilidades masculinas e femininas.

Abstract: The goal is to perceive how the issues about the selling of the feminine body, to the satisfaction of men's sexual pleasure, as well as the cultural practices and feelings present in the world of luxury prostitution in Rio de Janeiro in the middle XIXth century are represented in José de Alencar's novel *Lucíola*.

Key-words: body, prostitution, masculine and feminine sensibilities.

*Lucíola*, de 1862, é um dos romances urbanos de José de Alencar que trata da mercantilização do indivíduo na sociedade fluminense que se modernizava. A questão da venda do corpo feminino é problema central na abordagem das práticas culturais do universo da prostituição. O romance discute o comércio do corpo feminino para os prazeres sexuais masculinos, a transformação da mulher, vitimizada pelas condições econômicas adversas, em mercadoria comprada no mercado do desejo. Intenta-se perceber, neste texto, como o autor abordou a questão da venda do corpo feminino, da figura da cortesã, do mercado do prazer, dos valores, princípios e das emoções a eles ligados.

Ao problematizar e denunciar a mercantilização das relações humanas, da prostituição do corpo feminino, da extrema coisificação da pessoa transformada em mercadoria, Alencar trabalha as idéias da mulher incompreensível, da duplicidade do feminino em demoníaco e divino, da degradação humana imposta pelo dinheiro, da dissolução da família, do amor às mercadorias representado na figura da prostituta. Conforme G.M., codinome do autor, *Lucíola* é um “lampo noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos”,

---

<sup>1</sup> Dr. em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, autor dos livros: *Cenas Urbanas: imagens do Rio de Janeiro em Machado de Assis*. Uberlândia: Aspectus, 2000; *Imagário Familiar: história da família, do cotidiano e da vida privada na obra de Machado de Assis*. Uberlândia: Aspectus, 2007. Professor do Curso de História da Universidade Federal de Goiás/CAC. E-mail: valdecirborges@terra.com.br

que pode ser “a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma” (ALENCAR, 1965, p. 229).

Nessa história, podemos perceber o corpo como sustentáculo de princípios culturais variados que a ele dão delineamento; que nele ancorados, entrecruzam-se, agem na edificação das sensibilidades e no processo de subjetivação dos indivíduos, conforme as categorias de gênero, de masculino e feminino, sendo expressos nos valores, atitudes, gestos e práticas, sobre os quais Alencar edificou suas representações (MATOS, 2005).

No livro, Paulo, um advogado que chega à Corte, conta a história de seu envolvimento com Lúcia e esboça o perfil dessa mulher com identidade dual e original. Vindo de Recife, desconhecia o código simbólico da cidade e a tomou por jovem pura. Tornaram-se amantes e suas experiências revelam o microcosmo da prostituição pública de luxo como espaço de projeções, alegorias, sociabilidades e sensibilidades. O romance passa por três movimentos; no primeiro, desvenda-se e ilumina-se a figura da cortesã, dando-lhe traços identitários; no segundo, Paulo inteira-se das leis do mercado em que circulava sua amante e seus limites socioculturais; e, no terceiro, Lúcia revela sua outra identidade, possuindo outros hábitos, sentimentos, roupas, passado, casa e projetos e anseios (DE MARCO, 1986, p. 159-60).

### Identificando a figura da cortesã

Paulo, ao chegar à Corte, viu numa carruagem elegante, uma “encantadora menina” e pensou que devia “ser pura a alma que mora naquele rosto mimoso”. Ela olhou-o, e, com a partida da carruagem, seu leque de penas escarlates caiu. Ele, ao entregá-lo, apertou-lhe a ponta dos dedos, fazendo-a corar e agradecer-lhe com um sorriso melancólico. Estava posta a questão entre ser e parecer, expressada, sobretudo, por um lado, na simbologia da cor do adereço, seu primeiro traço de identificação, e, por outro lado, nos sinais da vislumbrada pureza d’alma e no corar da “menina”, atributos de outra personalidade, de diferente perfil identitário. Paulo busca desvelar essa dualidade ou entender essa superposição de traços, caracteres, práticas e valores que compõem e cercam suas performances (ALENCAR, 1965, p. 234-5).

Ele não decifrou no adereço o signo do vício e do erro expresso na cor escarlate, nem a que grupo de indivíduos ela pertencia.

No segundo encontro com a “linda moça”, seu aprendizado do código simbólico da Corte permanecia inalterado. A intervenção de Sá, agente experiente no território do prazer comprado, conhecedor da cortesã, fez sua iniciação e deu-lhe elementos para sua leitura, que desvela a aparência da moça percebida como casta. Na festa da Glória, em louvor a Nossa Senhora, “madrinha” da moça, descobriu-a na multidão, vendo seu rosto como suave, puro e diáfano, com laivos de “ingênua castidade”, e a supôs ser uma “senhora”. Mas foi alertado de que ela não era “uma senhora” e, sim, “uma mulher bonita”, a qual poderia conhecer (ALENCAR, 1965, p. 231-3, 237). A prostituição pública na Corte crescia conforme denunciavam as autoridades médicas e policiais, que a classificava em tipos, como o das “mulheres de primeira ordem”, que eram freqüentadas por ricos, vivendo isoladas em casas suntuosas, usando sedas, plumas, jóias de valor, freqüentando teatros e lugares públicos em vistosos carros. Era nessa prostituição de luxo ou de “alta categoria”, que se inseria Lúcia (SOARES, 1992, p. 26, 29-30, 54; ALENCAR, 1965, p. 280-282, 295, 317).

Paulo passou a compreender tal universo, ainda que corasse por sua “simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência.” De modo relacional, as ações da moça não se adequavam à imagem esperada de uma “senhora”. Estava só, sem pai, marido ou irmão, logo, não poderia ser mulher de família, séria e respeitada, mesmo trajando com discrição e decência e fosse caridosa com os pobres. Foi apresentada a Paulo com “tom desdenhoso e altivo com que um moço distinto se dirige a essas sultanas do ouro”, e ela anunciou que “as aparências enganam tantas vezes” (ALENCAR, 1965, p. 232-3).

O rapaz desempenhou papel vergonhoso ao iniciar o processo de desvelamento da figura de Lúcia. Seu olhar de fora, desprovido dos trejeitos da Corte e dos seus códigos de interpretação, via nela a menina e não a mercadoria. Intrigava-se com a “expressão cândida do rosto e a graciosa modéstia do gesto”, mesmo quando sua performance mudava e “os lábios dessa mulher revelavam a cortesã franca e impudente”. Ele “havia cortejado respeitosa mente a senhora” que ainda “aparecia nesta mulher”. Ao tentar compreendê-la, mudava de idéia a seu respeito quando o olho da opinião pública se interpunha entre ambos (ALENCAR, 1965, p. 234; DE MARCO, 1986, p. 179; PONTIERI, 1988, p. 41, 62).

Paulo recorreu a imagens ligadas ao mundo animal e vegetal para expressar a identidade dual da cortesã-pura. As relativas à flora foram revestidas de certa positividade e as dos insetos em conotação negativa. Seu corpo foi associado a uma “linda flor”, mas era uma “brilhante parasita”, vegetal que se nutre da seiva de outro, vive à custa alheia; ou a um de seus hóspedes, “torpe inseto”, que deixava seu cheiro e a deteriorava. Ele foi à casa dela ao ver a imagem da cortesã adquirir relevo com sua performance consumista e modo de exposição no teatro (ALENCAR, 1965, p. 231-2, 235-6 ; PINTO, 1999, p. 131-2).

A prostituta, como projeção do freguês, tornou-se evidente, quando suas atitudes sinalizavam a expectativa por uma relação amorosa romântica, desconsiderando o já sabido a respeito dela, explicitando o conflito entre prazer e amor. Paulo observava a expressão do seu corpo, a “simplicidade e a graça natural com que se exprimia”, e ficava surpreso com “o casto e ingênuo perfume que respirava de toda a sua pessoa”. Se seu olhar ávido devorava, “com ardente voluptuosidade”, o “seio branco e puro” na fresta da roupa, fazendo-a enrubescer “como uma menina” e recompor-se. Ele, com “pudor” de homem delicado e traços de masculinidade pouco comuns, resguardava “a fraqueza da mulher” e, mesmo com seu desejo incitado, via “o enleio casto” que vestia sua beleza com “um santo esplendor”, inspirando “mágico respeito”. Porém negava-se a “fingir um amor degradante”, tendo apenas “sede de prazer”, e receava que uma frase sua “lhe doesse”, se a tratasse como cortesã. Via sua “fisionomia doce e calma, perfumada com uns longes de melancolia”, o “olhar límpido e sereno”, o “gesto quase infantil, o sorriso meigo e a atitude singela e modesta”, e seu pensamento “impregnado de desejos lascivos se depurava de repente”. O corpo/texto, repleto de significado dúbios, ali oferecido, continuava a confundilo com seus traços identitários (ALENCAR, 1965, p. 235-7; RAGO, 1991, p. 27).

Devido aos anseios românticos e projeções, Paulo desprezou o que o tinha levado à casa dela e revelou-se ingênuo e respeitoso, consoante com o receituário de masculinidade romântico. Conversaram sobre a beleza da cidade do Recife, e despediu-se “sem ter arriscado um gesto ou uma palavra duvidosa” ainda que julgasse “ridículos” seus “escrúpulos extravagantes”. Ocultou de Sá sua atuação dramaturgica, “o papel que havia representado na pequena comédia”, dissimulando sua inexperiência sobre as convenções do território do prazer mercantil.

Mas Sá foi incisivo, ao dizer que ela não era “apenas uma dessas moças fáceis, a quem, contudo, é preciso fazer a corte por algum tempo”; que seu tempo era “o tempo de abrir a carteira” e dar-lhe “uma pulseira de brilhantes” ou abrir “um crédito” em loja cara. Era a “a mais alegre companheira” que existia para uma noite ou “dias de extravagância”. Indagou se andava “no mundo da lua”, pois alheio aos sinais e atos que a identificavam (ALENCAR, 1965, p.237-9).

Com o intuito de reabilitar-se de sua “estúrdia ingenuidade”, dando vazão ao prazer, liberdade conferida ao homem, voltou à casa de Lúcia. Ela, seguindo um roteiro construído social e culturalmente, desempenhou com clareza sua performance como prostituta. Como mulher que conquistou espaço de iniciativa sexual na sociedade, tomou a dianteira para revelar quem era, ainda que nutrisse o anseio de ser amada e reconhecida como no primeiro encontro, uma “linda menina” de “pura alma”. Sabia que, “como daquela vez não [a veria] mais nunca”, com as informações já adquiridas. Estava certa, ele, que não ousava confessar suas intenções verbalmente, o fez pelo gesto; abraçou seu corpo pela cintura, apertou-a ao peito e beijou sequioso seu colo, deixando-a palpitante, lívida e branca. Simbolizando sua “dor íntima” diante do movimento do rapaz, que fazia a relação adquirir tom de ligação entre a cortesã e seu amante, chorou (ALENCAR, 1965, p.234, 239-41; ENGEL, 1989, p.26; CARNEIRO, 2000, p. 131).

A cena produziu em Paulo reação complexa, um misto de revolta, por um lado, por abandonar seus “escrúpulos extravagantes”, e, por outro, de indignação contra Lúcia, que julgou zombar da sua credulidade. Definiu os papéis de cada um na encenação ocorrida no território do prazer e opôs-se a representar aquela “comédia de amor”. Posta em sua condição de cortesã, diante do incômodo do rapaz, ao pensar que estava disposto a fazer-lhe a corte, retomou seu posto, realizando performance própria de uma prostituta de luxo. Passou a dirigir a cena e mostrar-lhe, por meio de seu corpo, o perfil da prostituta espetacular, de riso estridente, olhar vivo e cintilante, que luzia como “chispas do brilhante”. Cobriu-o “com o mais agro desprezo que pode estilar um coração de mulher”, e fez correr a cortina de seda bruscamente, como no teatro, desvendando a alcova elegante e ornada, “aras sagradas à volúpia”. Sem palavras, “a deusa do templo”, diva da cena, desempenhou seu papel, comunicando-se por via de seu corpo. Parou no meio do aposento, tornando-se “outra mulher”, numa transfiguração completa. Tinha no

rosto luz com toques ardentes e fulgores estranhos, lábios túmidos de desejos, respiração de sensualidade, fogo nos olhos, gestos veementes, movimentos enérgicos, talhe arqueado, “ondulações felinas num espreguiçamento voluptuoso”, tremores a percorrer-lhe o organismo todo e sangue abrasando-lhe as veias e a epiderme (ALENCAR, 1965, p. 238-9, 241-2; RAGO, 1991, p. 38, 40, 145).

Ao abrir a alcova, abre-se um aspecto novo nas narrativas brasileiras das cortesãs: a linguagem erótica. As imagens sexuais dão concretude ao desejo e jogo amoroso, ao passo que recriam o mundo do prazer e estruturam o processo de desvendamento da identidade de Lúcia. Com elas, Alencar tematizou o vício com linguagem decente, ainda que recriando o clima da embriaguez e da lascívia (DE MARCO, 1986, p. 162). Na *mise-en-scène*, têm-se mãos ágeis e sôfregas a desfazer laços de vestes; o dobrar-se sobre si “como uma cobra”, os dentes cortando rápido o cadarço da seda, penteados desfeitos, cabelos a roçar a pele, rendas caindo aos pés, o “esplendor de sua completa nudez”, deixando o rapaz alucinado, em delírio, em “convulsão de prazer” e “imenso deleite”, como num “sono opiado”, meio a carícias impregnadas de irritabilidade. Frente tal eficácia, Paulo concluía, ao ler o corpo/texto, âncora de emoções, dessa mulher, que ela não era como as “mulheres gastas, máquinas do prazer que vendem, autômatos só movidos por molas de ouro”; ela “sentia sim com tal acrimônia e desespero, que o prazer a estorcia em câimbras pungentes”, que “seu olhar queimava” e parecia, às vezes, que ia estrangulá-lo em seus braços ou asfixiá-lo com seus beijos (ALENCAR, 1965, p. 242-3; MATOS, 2005).

Mas, se Paulo salientou os traços identitários que estabelecem a diferença e singularidade dessa cortesã, ela, ao finalizar a representação de seu papel, estendeu a mão aberta à espera do pagamento pelo serviço. Era o cumprimento do protocolo/roteiro já que aquele havia exigido que exercesse seu papel de meretriz. Se o rapaz, com profunda indignação, precipitou-se sobre a “carteira para atirá-la à face dessa mulher”, ela o reteve e, ainda incorporada pela personagem, respondeu, soltando, em seguida, uma gargalhada: “\_ Estava gracejando! Não é assim que me queria?” Tal performance o levou a preocupar-se “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...” No processo de desvelar a figura de Lúcia, Cunha, moço da sociedade, destacou sua diferença em relação às outras. Como

a identidade é relacional, apontou sua postura misteriosa, a questão da venda do prazer e o lugar que ocupava no mercado do prazer (ALENCAR, 1965, p. 243-4, 247; DE MARCO, 1986, p. 162-3; PINTO, 1999, p. 94-5).

Conforme Cunha, ex-amante por ela deixado, ressentido, ela possuía um comportamento próprio, deixando a regra fixa e apropriando-se dos atos comuns. Era hábito, “sem causa, sem o mínimo pretexto”, declarar a um homem o fim de suas relações, sem que houvesse o que fazer, mesmo oferecendo-lhe “somias loucas”, pois tomava outro amante. Ninguém sabia qual era o fio que fazia “dançar essas bonecas de papelão”. No que se referia aos amantes que tinham “direitos adquiridos”, tratando de certa conjugabilidade tecida com os parceiros fixos, ponderou que isso não existia, que ela não admitia “que ninguém adquira direitos sobre ela” e recebia o amante “sempre como hóspede; como dono, nunca.” Lúcia “reserva-se plena liberdade de fazer o que quiser e de deixá-lo quando lhe aprouver, sem explicações e sem pretextos”. Não pedia nada, só aceitava friamente o ofertado, sendo impossível “prestar-lhe um serviço e ganhar-lhe a amizade ou a gratidão” (ALENCAR, 1965, p. 245-6).

A originalidade do agir de Lúcia, que a distinguia de outras cortesãs, também foi observada pelo próprio Paulo no Teatro Lírico, no que se referia ao modo dela vestir-se. Embora se vestisse com certa galanteria, não tinha a profusão de adornos e a exuberância de luxo que ostentavam em comum as cortesãs, e supôs que ela sofria por isso. Mas Cunha ressaltou que nunca lhe faltavam amantes, pois sabia “de grandes fortunas no Rio de Janeiro que se dariam por felizes se ela se decidisse a arruiná-las” e que a razão da simplicidade de seu trajar era outra, “a pura avareza” (ALENCAR, 1965, p. 244, 246).

No entanto Paulo questionava essa imagem de prostituta avarenta, ao observar que Cunha tinha dito “que ela não se deixava levar pelo interesse” e recusava altas quantias. Esse desinteresse foi apontado como mais um traço de sua identidade, era “um cálculo muito fino”, visto que “Uma mulher que pede, marca o preço de sua gratidão ou do seu amor; a mulher que não pede é um abismo que nunca se enche!” Para Paulo, todas as excentricidades e defeitos que atribuíam a Lúcia, que a faziam diferente das outras prostitutas e descer na sua estima, “davam-lhe um sainete de originalidade e um picante sabor”. Significando tal particularidade lhe deu flores de cacto. Lúcia-cacto

diferia de Margarida-camélia, ao enfeitar com a flor brasileira seus cabelos com simplicidade na vida doméstica, marcando seu processo de recuperação e afastamento do passado (ALENCAR, 1965, p. 246-7, 265, 306; PINTO, 1999, p. 136).

No camarote do teatro, a moça, que tinha “expressão angélica” e “viço de infância”, revelava-se uma cortesã e Paulo, enganado, acreditava que caía “seu último véu”. O ponto alto do processo de desvendamento da identidade de Lúcia como prostituta se deu na ceia em casa de Sá, nos arrabaldes, território de um tipo de sociabilidade fundada na mercantilização da libido. No templo do prazer, havia “belas mulheres”, dentre elas, estrangeiras, prestigiadas no métier, como “uma linda espanholita” e “uma francesa já abasileirada”, além dos tipos masculinos. O ambiente de erotismo evocava o mundo clássico (ALENCAR, 1965, p. 234, 249-50; SOARES, 1992).

A sala do serviço, espaço do desejo, de luxo e prazeres, em que se serviam a ceia e as mulheres, era arranjada de modo a criar um cenário propício a tal forma de sociabilidade fundada no espetáculo da mercantilização do desejo e do prazer. Papel de parede escarlate, espelhos, “quadros representando os mistérios de Lesbos”, mesa oval com duas poltronas \_ “símbolo da união” \_ , tapete felpudo, flores, frutos, gelados, iguarias e vinhos. Como em qualquer mercado, neste do corpo feminino, um sistema de codificação instaurava as formas de atuação e circulação dos fluxos desejantes, com regras, práticas lascivas e sexuais, que formavam uma cultura erótica (ALENCAR, 1965, p. 249, 251-2).

Na “algazarra dos estouros báquicos”, Lúcia fora o centro da atuação e de atenção. Paulo, num “assomo de galanteio romântico”, bebeu o vinho em que ela mergulhara o dedo cortado, como se bebesse sua “própria vida.” Na “guerrilha de facécias e ditos”, ela virou assunto; trocaram seu nome para Lúcifer, o “anjo decaído”. Sua performance oscilava entre a “estrepitosa alegria” e o “abatimento e distração”, até a hora de sua explicitação total, de como se percebia e se sentia no mercado do sexo. Paulo manifestava vontade de estarem sós, desfrutar sua “amável companhia” e “o brilho de teu espírito”, sinal de desejo de amor. Já ela anunciava sua identidade, percepção e consciência de si como coisa e do corpo feminino como mercadoria. Ressentida, com “voz amarga e sibilante”, deu vazão ao ancorado em seu corpo, com “ondas de sarcasmo”, recorrendo a associações gastronômicas, que reforçavam a crueza de sua condição. Declarava que qualquer mulher

valia mais que ela, que o homem, depois de beber, nem sabia os lábios que tocava, apenas que era “uma mulher”: “\_ Uma presa em que ceva o apetite!” (ALENCAR, 1965, p.252-4).

O desvendar das emoções, valores, relações e da figura da cortesã, prosseguiu. Paulo, ao referir-se às horas de prazer que tiveram, pedindo-lhe que não apagasse essa lembrança, ouviu que poderia comprar outras de igual prazer, “custam-lhe tão pouco!” Se ele dizia sentir-se “feliz com ela”, retrucou que nada a impediria de passar aos braços de qualquer daqueles homens, como fizera em toda sua vida e lhe aborrecia “o fingimento”, passar por quem não era, achando “ridícula” a “comédia de amor” representada pelos velhos e meninos. Porém tudo isso era apenas o preâmbulo. Se a cortesã, às vezes, mostrava-se estranha ao que se passava era por apreensão pelo papel que desempenharia. Meio a estouros do champanhe, “saúdes, hurras e cantigas descabeladas”, vazadas por vozes de falsete e sua “risada estridente”, ela se preparava para subir ao palco e findar com “outra ilusão” de Paulo (ALENCAR, 1965, p. 254-5).

O desnudamento de Lúcia se deu na cena de strip-tease que, como espetacularização da prostituta, provocou reações ambíguas de repulsa e atração, de volúpia e curiosidade. Sá, mostrando pinturas de nus femininos, anunciou a surpresa da noite, Lúcia, encarnando “o original delas; não o original frio e calmo, mas um verdadeiro modelo, vivendo, palpitando, sorrindo, esculpindo em carne todas as paixões de deviam ferver no coração daquelas mulheres”. Meio às manifestações, Paulo, à meia voz, suplicava que não o fizesse, enquanto ela dizia que era “preciso pagar a conta da ceia”. Sá revelava que não era a primeira vez que ela despia seu corpo em festins. Incitada a negar que queria tornar Paulo apaixonado, realizou o espetáculo numa performance significativa. Ergueu a cabeça “com orgulho satânico”, levantou-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanhe e a bebeu, saltou sobre a mesa e expôs seu corpo nu como as “virgens gregas”, evocando o enroscar das “serpes vivas”, o “requebro sensual” no imitar as “lascivas pinturas” em gestos, posições, “sensação do gozo voluptuoso”, suspiro, beijo soluçante e palavras trêmulas nos “lábios no delíquio do êxtase amoroso.” A esses “quadros vivos”, de “beleza e sensualidade”, que se sucediam, até “as mulheres aplaudiam com entusiasmo e frenesi”. Mas Paulo, revoltado com cena, foi ao jardim (ALENCAR, 1965, p. 257 ; RAGO, 1991, p. 44, 224).

Configurava-se a imagem completa da prostituta espetacular, que simbolizava a alteridade perigosa do ser estranho que sufocava a aparência de menina de alma pura, “expressão angélica”, “atitude modesta e quase tímida” e “viço de infância”. Era objeto, mercadoria, Lúcifer, “anjo decaído”, satânica, serpente e lasciva. Paulo, como homem romântico, indignado com a cortesã, que suplantava suas projeções e anseios de paixão, desenvolveu um raciocínio de valorização da “virgindade d’alma”, da “pureza e castidade das emoções” e da conjugabilidade dada pela “santa comunhão do casamento”. Expressava seu olhar romântico sobre a fusão do corpo e da alma, numa “unissonância” operada pela a “transfusão mística da palavra santa” e pela “possessão mútua \_ uma caro, a carne única, onde vivem duas almas” que “só vêem a si.” Portanto, julgava que “a bacante ficou fria e gelada” para ele, “na sua ardente lascívia”, para cevar “outros olhos”. Sentiu “vergonha e asco”, pois “na véspera apertara com delírio nos [seus] braços essa mesma cortesã, menos bela ainda e menos deslumbrante do que agora na sua fulgurante impudência” (ALENCAR, 1965, p. 245, 255, 257-8).

Condenando à performance da cortesã espetacular, Paulo diferenciou as formas de desnudamento do corpo da mulher para o prazer, para a arte e para cevar os homens, censurando a última postura por meio de uma imagem ligada ao mundo animal, associando-a à “brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhe o tardo apetite.” A seu ver, quando “a mulher se desnuda para o prazer, os olhos do amante a vestem de um fluído que cega”, mas, quando despe seu corpo “para cevar, mesmo com a vista, a concupiscência de muitos, há nisto uma profanação da beleza e da criatura humana, que não tem nome.” Contudo, depois de revelar sua indignação, sentiu piedade, lembrando-se das palavras de Lúcia, sobre a troca da ceia pelo espetáculo, do pagamento da comida com a venda do corpo. Indagou sobre o motivo que “a obrigava a descer tão baixo”. Descartou a cupidez, julgando que “havia naquela mulher um quer que seja que revelava à primeira vista a nobreza do caráter” e ponderou que “devia de ser a depravação...” (ALENCAR, 1965, p. 258).

Porém não era apenas Paulo que considerava a performance do corpo despido no palco como prática de rebaixamento da pessoa e aviltante de sua dignidade. Na rede da subcultura da prostituição e dos códigos internos que regiam o meretrício, emergiam pequenas rivalidades

e hierarquias, que marcavam ou inventavam suas diferenças internas, expondo as batalhas concorrenciais entre as prostitutas. Outras cortesãs, ainda que por inveja, apontavam uma hierarquização das práticas eróticas, ao dizer que ela havia descido demais e que era “preciso ter perdido a vergonha”, levando-a a um novo escoamento das emoções que em seu corpo ancoravam, ao falar da necessidade do dinheiro que levava a desconsiderar a vergonha, o insulto e o próprio corpo que era comercializado, que a prostituição era espaço de degradação da pessoa, que não comportava noção de dignidade e que, uma vez inserida no mercado do corpo, este tinha o mesmo valor ou menos que outras mercadorias, como o vestido que despira, que “custou o que não custa uma de minhas noites!...” (ALENCAR, 1965, p. 259; RAGO, 1991, p. 229, 234, 236; MATOS, 2005).

Desse modo, Lúcia, identificada como “Lúcifer social”, por representar um perigo que podia atrair as jovens de família, mas uma necessidade social para os homens, como mulher transgressora no seio da própria transgressão, ao questionar o que valiam seu corpo e sua dignidade, equiparava-se a uma mercadoria. Nesse movimento de escoamento do represado em seu corpo, indicava que nela estavam ancoradas as marcas da repressão moral e sexual presentes na cultura, as quais a levavam a se ver assim, além de decodificar o caráter da sociedade pautada nas relações de troca, que destruiu as relações humanas e reificava as pessoas. Lúcia transgredia duplamente o comum, tanto espacial quanto moralmente. Ela não se restringia ao espaço privado e feminino do lar, padrão de vida da maioria das mulheres. Tinha acesso livre ao meio público, à rua e ao mundo dos negócios, tratando pessoalmente deles, ainda que circunscritos ao homem, e possuía vida sexual livre, direito masculino (MATOS, 2005; PEREZ, 1998, p. 112-3).

Paulo também teceu sua crítica ao procedimento masculino comum que produzia esse estado de coisas. Expôs que nunca pensou “que homens de educação achassem prazer em obrigar uma pobre mulher a semelhante degradação”. Já ela completou a leitura dessa performance de masculinidade, adensando as condições que designavam o comércio do corpo feminino, dizendo que eles “compram o seu prazer onde o acham”, sendo degradada e miserável a pessoa que recebia o preço. Afirmava que, até aquele momento, aquilo nunca lhe custara tanto, pois só agora tomara consciência de “que era uma infâmia”.

Começava a se definir uma nova relação identitária, positiva, fundada no arrependimento da cortesã, na promessa e no juramento de que não mais faria coisa igual. Paulo viu que “a imagem da bacante, [...] ia-se desvanecendo até sumir-se” e que “assomava radiante a mulher que [...] possuía na véspera” (ALENCAR, 1965, p. 260).

Da promessa, pedido de perdão, confissões implícitas de amor, Paulo avança em seu projeto de masculinidade romântico, manifestando o desejo de querê-la para sempre e só para ele. Para selar esse acordo íntimo, de dedicação recíproca, remeteu-se ao poder do beijo, que pressupunha e reclamava pela pureza. Lúcia afirmou que aqueles beijos ninguém nunca os teve, eram “puros”. Ele concordou: “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.” Esterilizantes e purificadores, os beijos aparecem como possuidores do poder de diluir os seres uns nos outros, de fundir a vida sorvida pelas bocas coladas. Os de Lúcia eram perigo, de “cobra”, faziam perder a razão e, ao mesmo tempo, eram vida intensa: “havia na fúria amorosa dessa mulher um quer que seja da rapacidade da fera”, que “sedenta de gozo” o bebia “por todos os poros, de um só trago, num único e imenso beijo [...] Era serpente que enlaçava a presa nas suas mil voltas, triturando o corpo...”, alheando “um homem de si” (ALENCAR, 1965, p. 265).

Inteirando-se das leis do mercado do corpo feminino e das emoções que o cercava

Como mulher “incompreensível”, Paulo, reforçava sua dualidade ao lê-la e tentar estabelecer uma identidade. Se à “noite a vira bacante infrene, calcando aos pés lascivos o pudor e a dignidade, ostentar o vício na maior torpeza do cinismo, com toda a hediondez de sua beleza”, pela “manhã a encontrava tímida menina, amante casta e ingênua, bebendo num olhar a felicidade que dera, e suplicando o perdão da felicidade que recebera.” Nessa figura, “rápidas transições se operavam” e “transfiguravam de repente a cortesã depravada na menina ingênua, ou na amante apaixonada”. Desejando tê-la só para si, demonstrava seu aprendizado do universo da prostituição e sua intenção, com linguagem do mercado, dirigindo-se a uma elegante joalheria para comprar-lhe presentes, uma pulseira de brilhantes, para a cortesã, e “um

adereço de azeviche muito simplesmente lavrado e por isso mesmo ainda mais lindo na sua simplicidade”, para a menina (ALENCAR, 1965, p.261-3, 265; LEITE, 1979, p. 58).

As atitudes de Lúcia diante de tais “lembranças” indicavam o significado que possuíam para ela, conforme sua leitura das intenções implícitas daquele que as ofertou. A cortesã recebeu distraída, indiferente e com desgosto, a pulseira de brilhantes. Mas, se no campo do prazer mercantilizado o moço desagradou, na esfera do coração e dos valores e anseios que estavam ali ancorados, provocou “efusão de contentamento” com objeto comprado “tão barato” e que havia até hesitado em lhe oferecer. Os gestos dela, “naturais” e “involuntários”, frente à “semelhante ninharia”, revelavam a “ingênuo alegria e as viagens graciosas e infantis” diante da jóia sem valor; “era a gárrula travessura da criança a quem se deu um brinquedo bonito; a mimosa garridice da menina que festeja o seu primeiro enfeite de moça”. Ela substituiu as jóias que trazia pelo mimo de azeviche, dizendo que havia de “trazê-lo sempre”, como a flor de cacto, símbolo de sua originalidade (ALENCAR, 1965, p. 263-4).

No entanto essa dualidade passou a ser desfeita, marcando sua transformação e configurando a preponderância da menina e de outra performance. Em tal movimento, desencadeado pelo “nojo das torpezas” e “arrependimento” dos “excessos de depravação”, “a cortesã revoltase contra si mesma”. Além disso, Paulo passava a vivenciar seu cotidiano, privacidade e intimidade, conhecendo-a por suas observações advindas de jantares particulares, horas de conversas, entretenimentos românticos e brincadeiras pueris, nos quais seu “entusiasmo ingênuo” e sua porção “criança” tinham relevo e eram postas em confronto com as leituras identitárias de outros homens sobre ela (ALENCAR, 1965, 265-7).

A negação gradual da condição de cortesã e da imagem que dela fora construída por homens como Sá avançou com a reiteração dos modos destes a verem, oriundos de suas experiências passadas, postos em confronto com fatos novos advindos do olhar de Paulo, os quais produziam o descrédito dos primeiros. Sá, dando vazão a seus ressentimentos, reafirmava a imagem negativa de Lúcia como a cortesã perigosa, “excêntrica, estonteada e insuportável”, incompreensível, “terrível cousa”, “caprichosa”, “verme”, que não tinha amor, “apenas paixão de cabeça” e “excitação dos sentidos”, além do “orgulho de anjo decaído mesclado de sensualidade brutal”. Ela humilhava seu amante, aviltava o

homem, fazia dele “instrumento da vingança” contra a boa sociedade, “obrigando-o a sacrificar-lhe a honra, a dignidade, o sossego, bens que ela não possui”, e carregava tudo isso como “seus triunfos”. Já Paulo, desconstruindo essa negatividade, questionava sua capacidade de arrastar um homem na lama, de ser “perigosa assim”, de ter “esse sabor agro e corrosivo”, reportando a sua atitude de solidariedade e caridade com sua companheira necessitada, que por ela fora beneficiada, apontando manifestações de amizade nos subterrâneos da prostituição que expressavam seu sentimento cristão de busca da remissão de seus pecados. Destacava sua alma “nobre, elevada e rica de sensibilidade”, pois desejava ocultar dos outros sua “generosidade” e possuía um comportamento “modesto” (ALENCAR, 1965, p. 267-71; RAGO, 1991, p. 229).

Se Sá lhe mandara notas do banco em pagamento pela apresentação, ela as devolveu por acreditar que era ela quem lhe devia, referindo-se ao fato de ter sido em decorrência do serviço encomendado por ele que tomara consciência do seu estado, arrependendo-se e recebendo de Paulo sua generosidade. Esse desprendimento do dinheiro revelou sua contestação das leis do mercado do corpo e marcou o avanço de seu processo de expiação e humanização. Se Sá a desenhou vingativa, dada a aviltar, humilhar e expor seus amantes, Lúcia mostrou-se preocupada em preservar Paulo da maledicência da sociedade, armando estratégia para que ele freqüentasse-lhe a casa sem que ninguém desconfiasse. Ela “parecia adivinhar o que [...] tinham dito” para “desmenti-los completamente.” Se Paulo referia-se à inquietação masculina com o aspecto econômico e o papel que ocuparia na casa, onde quase passaria a viver, como mantenedor ou provedor, ela “afastava delicadamente” esse fator material, “questão mesquinha” (ALENCAR, 1965, p. 271-2; DE MARCO, 1986, p. 169).

As relações dos amantes avançaram no refúgio da vida privada, ao passo que ela afastou-se dos espaços públicos onde a cortesã imperava. Recusava-se a ir ao teatro, sair a passeio, ou gozar de divertimentos que lhe oferecia a cidade, aprofundando seu processo de autoconhecimento, de “rápida e extraordinária mudança”. Se o campo do prazer foi antes revelado sem reticências, o contrário ocorreu ao constituir da esfera da paixão, configurada de modo sutil e positiva. Nesse sentido, foi sendo revelada “toda a riqueza de sua alma”; seu hálito, “brisa suave”, seu “sorriso doce e carinhoso”, sua capacidade de pedir perdão, quando era ela quem deveria perdoar pela ofensa que

recebera, “seu nobre desinteresse” pela questão econômica, seu conservar dos tempos passados o hábito da leitura no qual tinha a Bíblia como “seu livro favorito” (ALENCAR, 1965, p. 272-3).

A mudança na forma de prazer e de lidar com seu corpo oferecido a Paulo também foi acentuada. “A cortesã que se despira friamente aos olhos de um desconhecido, em plena luz do dia ou na brilhante claridade de um salão, não se entregava mais senão coberta de seus ligeiros véus: não havia súplicas, nem rogos que os fizessem cair.” Portanto, os “ligeiros véus”, que passavam a cobrir seu corpo, não buscavam ocultar o comércio do mesmo subjacente a essa relação, mas indicavam a ação inibidora da moral para essa mulher no que concerne ao usufruto de seu físico, às proibições e à pudicícia de expô-lo, e à expectativa do amor e da paixão que crescia entre os amantes. O problema do amor e da sensação “ridícula” que evocava, pela expectativa de tal sentimento nesse universo, não estava equacionado (ALENCAR, 1965, p. 273-4, 241, 255; HOUBRE, 2003. p. 96-7).

Mas, se no espaço privado a relação foi circunscrita pela mudança qualitativa, anunciando o terceiro movimento da narrativa, de expiação da cortesã e anulação do seu corpo, era de fora, da esfera pública, do mercado sexual e dos representantes da experiência de Lúcia na venda de seu corpo que vinham os conflitos. Eles contribuíram para adensar o conhecimento de Paulo das regras sociais que regulavam o comércio do prazer na Corte. Sá lhe contou “tudo o que se diz a seu respeito”. Como Lúcia não aparecia mais no teatro, não rodava de carro, “não esmagava as outras com o seu luxo”, a Ouvidor não lhe enviava diariamente o vestido de melhor gosto, a jóia mais custosa e as últimas novidades da moda, dizia-se que ele estava sacrificando-a, “vivendo à sua custa”. Chamado de gigolô, ofendendo seu modelo de masculinidade romântica, decidiu “pôr termo à situação vergonhosa e humilhante”, buscando compreender por que se dizia que vivia à custa dela, quando esbanjava sua “pequena fortuna por ela”. Entendeu que as calúnias advinham da sua ação de não exibição da “amante como um traste de luxo, ou um manequim da moda”; que, assim agindo, “roubava o bem que lhes pertencia”, visto que não era milionário “para ter o direito de possuí-la exclusivamente.” Conforme as leis do mercado do prazer, ele não podia tirar tal mercadoria de circulação sem pagar o preço devido, arrastando-a para uma relação sedentarizante, de amante especial e principal (ALENCAR, 1965, p. 275-6; RAGO, 1991, p. 237).

Frente às pressões do mercado, Paulo refletia sobre tal sedentarização que reproduzia o modelo conjugal e outras performances. Considerava que “essa amizade não podia continuar”, desejando demitir-se do título que o “esmagava”, “de amante exclusivo”, pois não podia sustentar o luxo que ela ostentava. Já Lúcia, “a imagem viva da humilde fidelidade do cão”, expressão de um modelo de feminilidade pautado na desigualdade entre os gêneros e da submissão da mulher, não pensava na questão financeira, mas no muito que tinha recebido como beijos, carinhos, afeição, pelos quais “nunca” se achou “tão rica como agora.” Para ele, conforme os valores sociais, vidas como a dela “não se pertencem, mas à sociedade onde existem” e, por isso, o público “pede-lhes conta de todas as suas ações”. Logo, não podia aceitá-la “por semelhante preço”, “à custa [de sua] honra”, era “muito caro”. Revoltada, expôs outras emoções e questões da vida de cortesã, mulher que “não se pertence”, “cousa pública”, como carro de praça. Tratou da lógica inflexível da sociedade, das expectativas e obrigações que a cercavam e de sua identificação como mercadoria; dos sentimentos, dos custos que pagava por suas atitudes, como vergonha, humilhação, perda da liberdade, hipocrisia social de aplaudi-la pela redução à miséria de um libertino e repúdio se algum homem honesto lhe dava afeição sem pagamento, revelando o estigma advindo dos valores morais e sociais ante suas transgressões ao ideal de mulher (ALENCAR, 1965, p. 277-9; ENGEL, 1989, p. 27).

Findo o “grito de indignação de sua alma ofendida” contra o caráter dúbio da moral que oprimia a mulher prostituta, anunciou que voltaria a aparecer, mesmo lhe custando muito “esse sacrifício”; seria “feita a sua vontade”, teria amantes. Assim, a honra e a opinião coletiva estavam intimamente associadas e a atitude de Paulo, servil à “malevolência social”, à “opinião pública”, levava-a de volta ao mercado sexual, perdendo a posse exclusiva do seu corpo e a ilusão de amar a menina que via nela (ALENCAR, 1965, p. 280).

Diante da imposição da opinião pública na reinserção de Lúcia no território dos prazeres comercializados, Paulo a encontrou, “rutilante de beleza”, na rua do Ouvidor, no papel de consumidora implacável e cortesã espetacular. Em sua performance em uma casa de moda, cercada de uma roda de elegantes, seu corpo tinha “ardentia fosforescente”, “o orgulho e o desprezo” a verter dos poros, olhos, lábios, faces e porte. Retribuía “a todos os adoradores que a cortejavam”, escarnecia das finezas com zombarias e escolhia “objetos de fantasia que cobria os

balcões.” A cena era de retorno ao status de “cousa pública”, de “carro da praça, que não pode recusar quem chega”, e que tomara novo amante, Couto, deixando todos persuadidos de que da “bolsa do velho saía o dinheiro que ela acabava de atirar a mancheias” na rua. Ao retirar-se, despediu-se de todos, “bem alto”, rematando a imagem da prostituta espetaculosa (ALENCAR, 1965, p. 280-1).

Recolocada no território do prazer, do qual não chegara de fato a sair, o tratamento que Paulo passou a dispensar-lhe era o de cortesã, como no baile público do Paraíso, no Campo de Santana, que fazia parte do circuito de comercialização do corpo, dos “antros da prostituição” do centro da cidade. Como vingança, impôs a ela o papel de mulher pública, de quem “não se pertence: é um objeto, um bem do homem que a vestiu, que a enfeitou e cobriu de jóias, para mostrar ao público a sua riqueza e generosidade.” Portanto, no dia seguinte, encontrou-a em casa atirada no sofá com o vestido escarlate do baile amarrotado, rendas despedaçadas, colchetes arrancados, as jóias sobre uma cadeira, cabelos desfeitos e a grinalda destruída. Esta destruição e o desfazer dos objetos do passado, como a pulseira de brilhante, mercadorias que representavam a moda de Paris e a corrupção dos costumes locais, expressavam seu arrependimento e nova negação da mundana, reiniciando a expiação da cortesã e a revelação de Maria da Glória (ALENCAR, 1965, p. 282-3, 286-8 ; SOARES, 1992, p. 46 ; DE MARCO, 1986, p. 171-3, 186).

Nesse processo de negação da cortesã, questionada sobre suas atitudes, ressaltou que fora “atirada contra [sua] vontade à lama de que desejava erguer-se”, que foi repelida e lançada àquele homem. Pediu perdão, em pranto e de joelhos, e ouviu que deveria ser ele a pedi-lo, mesmo não merecendo. A confissão do rapaz provocou-lhe um “êxtase de bem-aventurança”, fez a “mulher quebrada de fadiga, prostrada por uma noite de vigília e de violentas emoções,” transfigurar-se no “anjo de suave beleza” com “sua auréola luminosa” e “uma felicidade celeste”. Sua declaração de que Couto não lhe tocara o corpo e nem pagara as dívidas, que ela acertou, repercutiu na reconciliação e na expiação da mundana. No avanço da negação da mulher pública e a revelação de sua outra, significativa foi a cena dos beijos oferecidos e recusados, completada por aquela do banho e da roupa branca, que se inserem na simbologia da busca da purificação do corpo corrompido da prostituta (ALENCAR, 1965, p. 289-90).

No imaginário romântico, o beijo requeria pureza, pois, pela união dos lábios, ocorria ligação das almas. Se Paulo, a seguir, recusou beijá-la, “como se visse por entre o carmim brilhar o dente de uma víbora”, ela esclareceu que aquele homem não a tocara, levando-o a procurar dar-lhe o beijo, mas foi impedido, vendo-a sair e só reaparecer depois, banhada, “fresca e viçosa”. Se a água purifica o corpo, “o traje puro e simples que trazia” expressava novo estado e sua “cândida imagem”, “tudo era branco”. Simbolicamente, ela dizia “no seu traje o que nunca se animaria a dizer[-lhe] em palavra, que estava tão pura como [ele] a tinha deixado, do contato de outro homem”(ALENCAR, 1965, p. 290).

O banho, que lavou o corpo, a sujeira e a volúpia da cortesã, fazia avançar o processo de dessexualização. Lúcia passou a ser “fria, quase gelada”, apenas respondendo às “carícias ardentes e impetuosas” do rapaz. Tal “frieza continuou aumentando de dia em dia”, e o clima erótico, sensual e ardente, que a cercava, fazia parte só das recordações, do passado. Ela entrou a projetar sua identidade em outras fontes literárias, edificando a transição da cortesã para Maria da Glória, menina recatada. Buscou retornar às origens, recuperando o passado de pureza que a prostituição ocultava (ALENCAR, 1965, p. 291; PINTO, 1999, p. 105-7).

### A expiação da mulher pública e a emergência do seu outro

Daí em diante, o romance deixa de seguir o modelo de A Dama das Camélias e usa outros livros para fazer avançar a expiação da prostituta, como Paulo e Virgínia, com sua “descrição das duas cabanas e a infância dos amantes”, casta e meio a natureza, que trouxe a Lúcia a nostalgia do “tempo de menina”, e Atala, com a proposta idílica, de reencontro do mundo natural perdido e paradisíaco da infância. Nesse sentido, juntamente com o ideário cristão, pautado na Bíblia, aprofundava-se o processo de dessexualização que a conduta de Lúcia já prefigurava e emerge o seu Outro, a figura de Maria da Glória.

As modificações na relação dos amantes acirraram com a recusa da imagem de Margarida/cortesã. Simbolicamente, no teatro, casa de encenação, Lúcia observou, ali representadas, dois modelos de feminilidades opostos. Do confronto das imagens de uma cortesã e de uma menina virginal, deflagrou a recomposição de sua história e a busca da infância. Não se identificando mais com a lorette, rumou para sua

existência na terra natal, do outro lado da baía, lembrando das “impressões de sua infância passada no campo entre as árvores e à borda do mar” com “ingênuo entusiasmo.” Ao resgatar o passado, a infância e inocência em oposição à vida de cortesã, o processo de expiação desenrola num mergulho interior dos personagens, que passaram a se conhecer mutuamente como pessoas, em contraste ao apego à exterioridade na qual se edificava a relação comercial entre a cortesã e o amante (ALENCAR, 1965, p. 294-297).

O processo de constituir-se como prostituta e a experiência de subjetivação moral vivida pela mulher, marcada pela violência do trauma e da angústia advinda da opressão e coerção moral das prescrições culturais impregnadas com suas projeções e fantasmas, emergiu numa confissão de Maria da Glória. Ao realizar uma viagem interior e exterior, ao código que reagia às práticas do microcosmo da prostituição, várias idéias perpassam pelo seu exame, como de ter-se “vendido a todos os caprichos e extravagâncias”, de “arrastar ao mais profundo abismo da depravação”, de “excessos do vício”, de “asco e nojo” dos amantes, de terem ficado gravados no seu coração “certos germes de virtude”, de “ruína e miséria de uma família”, de “raiva e desespero” e de suplício e rancor profundo. Ela descreve o movimento do qual nasceu a figura dual e contrastante que representava, a cortesã- virgem, originada na separação entre Maria da Glória e Lúcia. A primeira, um conjunto de sentimentos e de valores morais próprios de uma mulher dita digna, pura e virgem. A segunda, um agregado de reações sensuais, objeto de desejo e de profundo desprezo. Uma, a alma, e a outra, o corpo. Uma Lúcia, luciola, Lúcifer, serpente... a outra Maria da Glória, Nossa Senhora, considerada sua madrinha (ALENCAR, 1965, 317-18 ; LEITE, 1979, p. 57).

No resgate da “juventude perdida”, da pureza e candidez, após restabelecer os hábitos e costumes comuns às jovens de vida digna, a personagem empreendeu a viagem de retorno ao seu passado redentor. Reencontrou sua infância harmoniosa, pura e simples em São Domingos, na praia de Icará, num velho casebre escondido no mato. Cenário e ambiente do seu nascimento, dos folguedos infantis, da vida em família, esse lugar de memórias a levou a sua “infância tão feliz”. Retirou dos circuitos desejanter seu “corpo-lama”, corpo que ancorava tanta sujeira, angústias e que turvava a água clara de sua alma. Vendeu casa, mobília, jóias e roupas, ao querer “gozar da vida tranquilamente”

(ALENCAR, 1965, p. 232, 310-314, 232, 262; DE MARCO, 1986, p. 179; MATOS, 2005).

Desfez dos bens que compunham a cultura material e simbólica do mundo da prostituição, recompôs sua história e decretou a Paulo que aquela mulher “já não existe, morreu”. Lúcia morre e Maria da Glória ressuscita ao abandonar a casa que abrigava a cortesã e adentrar nova moradia, onde reconstruía sua história, ao ativar suas memórias, e sua família, harmoniosa, feliz e religiosa. Desterritorializada resgatou sua identidade de moça e vive uma “nova existência”, sem luxo e perdição, pedindo a Paulo que chamasse de “Maria” (ALENCAR, 1965, p. 313, 315, 318; RAGO, 1991, p. 21, 202, 212).

No “modesto retiro”, instalou-se com a irmã e recebia as visitas diárias de Paulo, à hora da ave-maria, conforme “regulara”, pois precisava “trabalhar para viver” com suas mãos. Dessexualizada aproximou-se da figura da mãe, mulher de família, pura, honesta e recatada, que tinha o lar como um santuário e a prostituta como alteridade a ser negada. Logo, perdia sua liberdade, independência e, aos poucos, vivia uma vida doméstica e pura, sem contato carnal, reprimida como uma jovem qualquer da época. De transgressora das regras, conhecedora dos domínios masculinos, voltou ao que era socialmente considerado como mundo próprio da mulher. Parecia “que sua alma cândida, muito tempo adormecida na crisálida”, acordava e continuava “a mocidade interrompida por um longo e profundo letargo” (ALENCAR, 1965, p. 319-322; RAGO, 1991, p. 149; PEREZ, 1998, p. 113).

Mas, os olhares maledicentes não deixaram apagar e esquecer seu passado. Do território fronteiro, veio a ameaça à vida tranqüila quando foi reconhecida. A sociedade vigiava, não esquecia e nem perdoava “uma perdida”. A personagem que já anunciara que trazia em si a morte e que um filho seria o perdão de Deus à sua culpa, mas que seu corpo morto pelo pecado o mataria, rumo ao desfecho desse designio. A morte apoderou-se de seu corpo como meio de exterminar o germe e a impureza da prostituição que o maculou, e a maternidade, que julgava impossível, pois geraria vida em carne morta, levou-a, coroando sua penitência. Rumo a ser Maria, mãe, que pressupunha ser casta e virgem, cumprindo o ideal de procriação, mas com o corpo profanado, a maternidade a fulminou; morreu com o físico mercantilizado e explorado pela cortesã e o feto que gerava, cercada por um clima religioso, como forma de condenação moral e social da

prostituição, conforme missão moralizadora do texto e não de apologia à vida de cortesã. Sua história era “um alerta severo à sociedade”. Lúcia era uma alegoria do mundo moderno em seu amor pelas mercadorias (ALENCAR, 1965, p. 323, 309; PINTO, 1999, p. 128, 125; PEREZ, 1998, p. 113, 139; DE MARCO, 1986, p. 179).

Na visão de Lúcia, bebida na Bíblia, apenas desta forma o espírito se fortalecia, e Maria da Glória, íntegra e angelical, poderia renascer no corpo mortificado da cortesã. A purificação, alcançada por meio do amor fraterno e espiritual, dispensava os contatos e desejos físicos, que eram contagiantes, na busca de dar continuidade ao passado feliz, que fora brusca e violentamente ceifado. Ela morreu como punição e castigo, devido ao filho que esperava de Paulo, fruto do amor carnal, condenado pela cultura cristã e pela própria Maria da Glória, que trazia ancorados em seu corpo seus ditames. Somente com a morte alcançou seu objetivo de elevação do espírito e a redenção. E se morrer era nascer para a vida eterna, espiritual, Maria da Glória, que vivia da vida de Paulo, se não se casou com este aqui, acreditava ser sua “esposa no céu”, que “Deus sorriu e o consórcio de [suas ] almas se fez no seio do Criador”. Assim, ela podia já dizer, no instante de seu “último suspiro”, a “palavra divina do amor”, pois, até então, sua “boca não a devia profanar” (ALENCAR, 1965, 326, 330; MATOS, 2005).

#### Referências Bibliográficas:

ALENCAR, J. de. Lucíola. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965. v. 1.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARNEIRO, Henrique. *A igreja, a medicina e o amor: prédicas moralistas da época moderna em Portugal e no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2000.

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

ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

HOUBRE, Gabrielle. *Inocência, Saber, Experiência: as moças e seu corpo fim do século XVIII/começo do século XX*. In: MATOS, M.

Izilda S. de; SOIHET, R. (org.) O Corpo feminino em debate. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

LEITE, Dante Moreira. Lucíola: Teoria Romântica do Amor. In: \_\_\_\_\_. O amor romântico e outros temas. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1979.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Âncora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PEREZ, Tânia Maria de Mattos. De Lucíola a Iracema – Um percurso do Nacional. 1998. 146f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & história cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

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

PONTIERI, Regina Lúcia. A voragem do olhar. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RAGO, Margareth. Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo. 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

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

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigo recebido em maio de 2007 e aprovado em junho de 2007.