

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CARLA DE PAULA SANTOS

LÚCIA, SOFIA E LENITA: TRÊS MULHERES BRASILEIRAS DO
SÉCULO XIX (PERFIS DO FEMININO POR JOSÉ DE ALENCAR,
MACHADO DE ASSIS E JÚLIO RIBEIRO)

VITÓRIA/ES
2009

CARLA DE PAULA SANTOS

LÚCIA, SOFIA E LENITA: TRÊS MULHERES BRASILEIRAS DO SÉCULO XIX (PERFIS DO FEMININO POR JOSÉ DE ALENCAR, MACHADO DE ASSIS E JÚLIO RIBEIRO)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Línguas e Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro

VITÓRIA/ES
2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S237I Santos, Carla de Paula, 1982-
Lúcia, Sofia e Lenita : três mulheres brasileiras do século XIX (perfis do feminino por José de Alencar, Machado de Assis e Júlio Ribeiro) / Carla de Paula Santos. – 2009.
93f.

Orientador: Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Alencar, José de, 1829-1877. 2. Assis, Machado de, 1839-1908. 3. Ribeiro, Júlio, 1845-1890. 4. Mulheres na literatura. 5. Papel sexual na literatura. 6. Literatura brasileira - Séc. XIX. I. Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

CARLA DE PAULA SANTOS

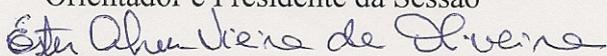
LÚCIA, SOFIA E LENITA: TRÊS MULHERES BRASILEIRAS DO SÉCULO XIX (PERFIS DO FEMININO POR JOSÉ DE ALENCAR, MACHADO DE ASSIS E JÚLIO RIBEIRO)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Línguas e Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 29 de maio de 2009.

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Wilberth Claython F. Salgueiro – UFES
Orientador e Presidente da Sessão


Prof.ª Dr.ª Ester Abreu Vieira de Oliveira – UFES
Membro Titular da Banca Examinadora


Prof.ª Dr.ª Fabíola Simão Padilha Trefzger – Aliança Francesa/UFMG
Membro Titular da Banca Examinadora

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento – UFES
Membro Suplente da Banca Examinadora

*Ao Eder, amado irmão,
que tão cedo se foi
nos deixando um imenso vazio...*

AGRADECIMENTOS

Sou grata, primeiramente, a Deus, meu criador. Tu, Senhor, com sua imensa bondade me permitiu mais essa vitória. Sustentou-me e fortaleceu-me nos momentos em que pensei que não conseguiria chegar até aqui. Deu-me sabedoria e conforto para enfrentar as adversidades, tristezas e perdas que encontrei pelo caminho.

Agradeço ao meu orientador Wilberth Claython Ferreira Salgueiro por todos os seus preciosos ensinamentos, sua paciência e disponibilidade, além de sua imensa coragem e presteza de me aceitar como orientanda “naquela altura do campeonato”.

Minha terna gratidão, pelo incentivo e ajuda, aos meus pais, Gedilson e Léia, que contribuíram para mais essa conquista, e foram responsáveis pela educação que recebi e pela pessoa que hoje sou.

À minha irmã Roberta pelo carinho, força e sua alegria contagiante.

Ao meu amado marido Idelvon pelo suporte, incentivo e compreensão nos momentos ausentes. Compartilhando comigo desse “nascimento” e de suas dores.

À amiga Alessandra Conde que com sua doçura atendeu-me nos momentos de desespero, contribuindo com sua sabedoria e suas palavras de conforto.

Aos amigos e colegas de trabalho que manifestaram o seu carinho e a sua solidariedade, o meu muito obrigada.

Porque o que se gostaria é que ela não fosse mais mulher [...] As mulheres constituem uma ameaça para o mundo construído pelos homens e um perigo maior ainda para o conforto de cada um deles. É por isso que elas devem ser educadas, ou seja, deve-se-lhes desenvolver o pudor, a timidez, o sentimento de fraqueza e de inferioridade.

Marlyse Meyer

RESUMO

A partir da análise do comportamento de três personagens do Oitocentos brasileiro - Lúcia, Sofia e Lenita -, apontaremos como o corpo da mulher foi abordado à luz do erótico e do sexual por José de Alencar (*Lucíola*), Machado de Assis (*Quincas Borba*) e Júlio Ribeiro (*A carne*). Enfocaremos o modo como tais personagens lançaram mão desse objeto de prazer – o corpo – para realizar seus propósitos e satisfazer seus desejos, transgredindo ou não padrões e códigos morais então vigentes.

Palavras-chave: José de Alencar; Machado de Assis; Júlio Ribeiro; corpo feminino; literatura brasileira do século XIX.

ABSTRACT

Analizing the behavior of three characters of the eight hundreds in Brazil – Lúcia, Sofia and Lenita –, it will be pointed out as the woman body was approached regarding eroticism and sexuality by José de Alencar (*Lucíola*), Machado de Assis (*Quincas Borba*) and Júlio Ribeiro (*A carne*). We will focus on the way those characters used their bodies as an object of pleasure to accomplish their goals and satisfy their desires, transgressing or not moral codes and standards in force.

Keywords: José de Alencar; Machado de Assis; Júlio Ribeiro; female body; Brazilian Literature of the 19th Century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 BREVES APONTAMENTOS SOBRE A TRAJETÓRIA DA SEXUALIDADE FEMININA.....	16
2 O CORPO DA MULHER NA FICÇÃO OITOCENTISTA DO BRASIL: TRÊS CASOS.....	25
2.1 LÚCIA: O MOLDE ROMÂNTICO.....	29
2.2 SOFIA: SENSUALIDADE E ASTÚCIA.....	49
2.3 LENITA: UMA ANATOMIA DO DESEJO.....	62
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO – LÚCIA, SOFIA E LENITA	78
REFERÊNCIAS.....	85

INTRODUÇÃO

Entregue a Adão para ser sua companheira, Eva é a perdição do gênero humano; querendo vingar-se dos homens, os deuses pagãos inventam a mulher, sendo Pandora a primeira a nascer dessas criaturas, a que desencadeia todos os males de que padece a humanidade.

*Simone de
Beauvoir*

Intimamente vinculada à fertilidade e ao prazer, a sexualidade, no Ocidente, se vê, a partir da Idade Média, dirigida, sob a potente influência do pensamento de Santo Agostinho¹, para as funestas castrações da mentalidade cristã. Condenado ou não, o sexo foi muito discutido. Falou-se dele sempre e com insistência obsessiva: “construiu-se, enfim, uma hermenêutica do desejo, preocupada em decifrar a natureza do pecado, ciosa dos caminhos para a ascese da alma” (VAINFAS, 1986, p. 06).

No que diz respeito ao comportamento sexual, a história da mulher está pontuada de lutas que culminaram em conquistas substantivas. Mas, por longo tempo, marcadas por vigorosas restrições, destituídas do espaço público e impedidas de expressar seus desejos abertamente, as mulheres foram empurradas, paulatinamente, para o interior do lar, para a vida doméstica. Durante séculos, agasalhada numa capa de silêncio, parte das mulheres desenvolve um mutismo ambíguo, vivendo seu corpo apenas como função procriadora de herdeiros para o contínuo refazer da família e da comunidade. Ou seja, sua função primordial era a de reproduzir, de repor e de recompor o grupo social (PERROT, 2003, p.16), além de zelar pela vida doméstica que também fazia parte desse “contrato” em que os papéis sociais eram clara e rigidamente definidos. Para o prazer masculino e para a livre expressão da sensualidade foram delegados ao corpo feminino os bastidores sociais: não o recolhido e privado espaço doméstico, mas o livre comércio da casa pública. Nos termos de Foucault (1988, p.10),

¹Segundo Vainfas (1986), Santo Agostinho foi o principal teólogo ocidental do século V. Foi, talvez, o primeiro a destacar a relação entre sacramento e matrimônio, difundindo a ideia de sexo para a procriação. Para ele, o casamento tinha um valor sagrado e aproximava o homem de Deus.

(...) as palavras, os gestos, então autorizados em surdina, trocam-se nesses lugares a preço alto. Somente aí o sexo selvagem teria direito a algumas das formas do real, mas bem insularizadas, e a tipos de discurso clandestinos, circunscritos, codificados. Fora desses lugares, o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo.

Impossibilitada de manifestar seus desejos por ser considerada “corpo santo”² e também fonte do pecado, a mulher vê seu corpo dilacerado entre duas alternativas igualmente violentas, acarretando situações sociais as mais desmedidas dentro da concepção amorosa e sexual da cultura ocidental. O sentimento misógino³, um dos frutos dessa situação, reforçado e propagado pelo cristianismo, e as leis morais relacionadas ao comportamento feminino, já por si só uma imagem construída por uma sociedade estratificada em gêneros, contribuíram para difundir a imagem feminina como a origem de todas as mazelas humanas, marcando a trajetória das mulheres por um longo período histórico que começou a ser abalado sistematicamente a partir do século XIX.

Desde então, os costumes e códigos herdados da sociedade ocidental começam a ser questionados. A “sexualidade permitida”, ou seja, a conjugal, que estava voltada à procriação, penetra os meandros do mundo do prazer, e as imposições referentes ao sexo feminino, dividindo as mulheres em “perdidas” e “virtuosas”⁴, são abaladas pelos direitos de igualdade que as mulheres buscam frente aos homens. A história da mulher começa a ser escrita por meio do desejo de se libertar da rigidez patriarcal, da busca da satisfação sexual e da luta pela conquista do espaço público.

Herdeira de um passado adverso, mas desejando construir um futuro novo, a mulher procura libertar-se e alcançar uma situação moral, social e psicológica semelhante à do homem. Somente com grandes lutas, e apenas nas últimas décadas, conseguiu

² A ideia de corpo santo relaciona-se com a imagem medieval atribuída ao corpo feminino: separado, casto e apto à procriação, estando, portanto, impossibilitado de sentir prazer.

³ Segundo Bloch, em sua obra *Misoginia medieval*, “qualquer definição essencialista da mulher, seja negativa ou positiva, feita por um homem ou uma mulher, é a definição fundamental da misoginia” (BLOCH, 1995, p. 13).

⁴ Em sua obra *Repressão sexual*, Chauí nos apresenta de modo claro e conciso essa divisão entre as mulheres “perdidas” e as “virtuosas”, chegando a afirmar que qualquer manifestação de erotismo por parte de uma mulher implicava desordem no ambiente familiar e definia, portanto, seu destino: “se o lugar da puta é o bordel, o da esposa perturbadora é o manicômio ou o hospital psiquiátrico, para onde é levada na qualidade de ‘ninfomaníaca’ ou de portadora de uma moléstia, conhecida como ‘furor uterino’ (...)” (CHAUÍ, 1991, p. 10-11).

vencer as limitações que lhe foram impostas e viver, integralmente, sua condição de ser humano.

A sociedade brasileira desde sua formação é dominada pelo poder masculino. Em *Casa-grande e senzala*, Freyre (2004)⁵ nos atesta como o patriarcado delimitou os papéis do homem e da mulher e definiu a família como elemento indispensável para a vida em sociedade e mediador entre as demais instituições sociais. Assim, aquele indivíduo que não fizesse parte de um círculo social familiar era mal visto, renegado ou ignorado.

A mudança de comportamento refletiu-se no meio literário. Se a realidade encobria o falso pudor social, a literatura procurava como que “abrir as cortinas das alcovas”. Às personagens femininas foi destinada a função de encenar certos valores sociais e morais. Dentre esses valores, as questões do casamento e do uso do corpo feminino avultam como uma espécie de metonímia através da qual procuraremos rastrear os movimentos que se processam na base da estrutura econômica e moral da sociedade.

De maneira cuidadosa, os escritores oitocentistas da fase realista buscam “desnudar o real”; redimensionam o comportamento feminino, problematizando tabus e confrontando a ordem moral imposta há séculos. Para tal discussão, traçaremos um recorte que abarcará aspectos econômicos, sociais e literários da sociedade burguesa do século XIX, pontuando o uso e a exposição dos corpos das personagens Lúcia, Sofia e Lenita⁶. É nosso objetivo, ainda, pensar como a literatura realça os valores, dogmas e preceitos de uma sociedade ao mesmo tempo em que deles duvida, como diz Jonathan Culler:

A literatura não apenas fez da identidade um tema; ela desempenhou um papel significativo na construção da identidade dos leitores. [...] As obras literárias encorajam a identificação com os personagens, mostrando as coisas do seu ponto de vista. Os poemas e os romances se dirigem a nós de maneira que exigem identificação, e a identificação funciona para criar identidade (1999, p.110-111).

⁵ Reflexões sobre o patriarcalismo e seus dogmas constituem a base dos estudos de Gilberto Freyre em sua obra *Casa-grande e senzala – Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*.

⁶ Personagens, respectivamente, dos romances *Lucíola* de José de Alencar, *Quincas Borba* de Machado de Assis e *A carne* de Júlio Ribeiro.

Mulheres de papel⁷, como nos diria Luis Filipe Ribeiro, essas personagens pertencem a três projetos estéticos e ideológicos da literatura brasileira: Romantismo, Realismo e Naturalismo⁸. Lúcia nos levará a discutir o uso do corpo no campo da prostituição, a estigmatização da mulher devido ao seu comportamento, bem como o fim que a sociedade moralista lhe reserva. Sofia ilustra a sensualidade: o corpo que se expõe, que desperta o desejo, mas que se mantém ao largo da realização sexual efetiva. Lenita simboliza a ousadia sexual feminina, a realização dos desejos, o uso do corpo para a satisfação pessoal e a negação da instituição família.

Há, na dissertação, três capítulos: o primeiro, “Breves apontamentos sobre a trajetória da sexualidade feminina”, fará um apanhado da história da sexualidade e dos valores morais e sociais que acompanharam essa trajetória, destacando as reflexões de Foucault em torno do assunto, sobretudo a partir de *A vontade de saber*, volume I de sua imprescindível *História da sexualidade*. Contaremos, ainda, com os escritos de Chauí em sua valiosa obra *Repressão sexual*.

O segundo capítulo, “O corpo da mulher na ficção oitocentista do Brasil: três casos”, divide-se em três partes: a primeira parte, “Lúcia: o molde romântico”, discutirá a personagem alencariana do romance *Lucíola*, abordando o aspecto da prostituição na corte brasileira do século XIX. A segunda, “Sofia: sensualidade e astúcia”, fará um estudo da personagem machadiana, discutindo as ironias, dissimulações e ousadias femininas no que diz respeito à exposição do corpo, bem como o papel social da mulher casada em meio à alta burguesia do oitocentos. A terceira, “Lenita: uma anatomia do desejo”, analisará a personagem de Júlio Ribeiro no romance *A carne*, discutindo os princípios do Naturalismo e a representação do desejo feminino.

O terceiro capítulo constitui as nossas considerações finais, “Coração, cabeça e estômago: Lúcia, Sofia e Lenita”, e oferecerá um confronto entre as três personagens pinçadas da literatura brasileira, apontando como essas “mulheres”

⁷ Obra homônima de Luis Filipe Ribeiro que analisa o imaginário de José de Alencar e Machado de Assis, abordando algumas de suas personagens femininas.

⁸ Ao enquadrarmos os romancistas, utilizados no corpus dessa pesquisa, em determinados períodos literários não é nossa intenção limitá-los à moldura restrita desses períodos; essa foi apenas uma forma didática utilizada para relacioná-los às características literárias de aparecimento das obras aqui estudadas.

burlam – se é que, de fato, burlam – os valores morais e sociais do tempo a que pertencem. O comportamento das personagens nos levará a questionar algumas imposições do sistema social para elas bastante opressor e coercivo.

Observaremos que a exposição dos corpos pelas personagens trilhará caminhos e objetivos diferenciados: a necessidade, o luxo e o prazer figuram como molas propulsoras que impulsionam as três personagens – respectivamente, Lúcia, Sofia e Lenita – ao uso do corpo.

Para fundamentarmos a questão comportamental no campo da sexualidade lançaremos mão dos já referidos estudos de Michel Foucault em *História da Sexualidade* e de textos de Octávio Paz, Lúcia Castello Branco e Georges Bataille. Simone de Beauvoir, Mary Del Priori e Michelle Perrot nos auxiliarão na história das mulheres e, por conseguinte, do patriarcado. Autores como Ruth Silviano Brandão, Valéria De Marco e Luis Filipe Ribeiro complementarão o corpus teórico referente à ficção feminina de que se serviu esta dissertação. Por fim, para questões de ordem histórico-antropológica, o pensamento de Gilberto Freyre será de valia inestimável.

Procuraremos investigar, em suma, como estas personagens femininas se inserem na sociedade brasileira do século XIX. Praticamente contemporâneas entre si, o trio de mulheres pode nos mostrar, e com bastante precisão, o funcionamento da engrenagem patriarcal oitocentista – seja o seu vasto poder opressivo, seja o limite e as lacunas desta mesma engrenagem.

1 BREVES APONTAMENTOS SOBRE A TRAJETÓRIA DA SEXUALIDADE FEMININA

Uma mulher abriga a causa do desejo de um homem: ela é, nessa medida, a vestimenta de sua fantasia.

Gérard Pommier

A preocupação do ser humano com a sexualidade – a sua e a alheia – esteve e está presente nas mais variadas organizações sociais. Desde as sociedades mais remotas até às atuais, tem-se observado uma grande preocupação no que concerne à exposição da sexualidade. Os estudos sobre o comportamento sexual humano relacionam-se em geral à busca da obtenção do prazer. Apesar da constante e inevitável exposição do corpo, sempre houve rigidez nos códigos de conduta social. A sociedade patriarcal definiu-se, desde tempos remotos, como dominadora e castradora. Coube ao homem – certamente dada a sua supremacia física – atribuir papéis à mulher. Gayle Rubin, antropóloga americana, afirmou que “o gênero é uma divisão dos sexos socialmente imposta [...], um produto das relações sociais de sexualidade que transforma machos e fêmeas em ‘homens’ e em ‘mulheres’” (RUBIN, *apud* KLAPISCH-ZUBER, 1990, p. 11).

As atribuições femininas foram imposições do patriarcado, “macho adulto branco sempre no comando”⁹, que se apropriou das ditas qualidades inatas do feminino: maternidade, menor força física, submissão, passividade e fragilidade. Portanto, qualquer fundamento escolhido para justificar a repressão da mulher era simples: o homem é superior.

O fortalecimento do cristianismo na Idade Média delimitou ainda mais o papel social da mulher. A ideia do corpo feminino como instrumento de perdição e sinal indelével do pecado original contribuiu para disseminar a visão negativa da mulher. Segundo Schmitt-Pantel (2003, p. 130) o cristianismo “associa a criação da mulher à origem

⁹ O trecho citado encontra-se na música “O estrangeiro” de Caetano Veloso, álbum *O estrangeiro*, 1989.

daquilo que se pode denominar ‘condição humana’, ou seja, à introdução da morte e do mal no mundo. E a ela atribui uma responsabilidade maior pela obrigação do trabalho árduo a que está sujeita a existência humana”. Assim, a igreja reconheceu nas mulheres a reprodução da imagem de Eva, a transgressora que permitiu como Pandora¹⁰ a entrada do “pecado” no mundo.

Essa consciência coletiva sobre a situação social feminina e a exposição do mito cristão de Eva – a tentadora – perpetuaram a visão medieval da mulher como inimiga. O sexo masculino, quando a ele interessava, passou a temê-la e a abominá-la. Dalarun (1990, p. 34) cita o medievalista Raoul Manselli e descreve que o sexo feminino, à luz da concepção medieval,

envenenou o nosso primeiro pai, que era também o seu marido e pai, estrangulou João Baptista, entregou o corajoso Sansão à morte. De uma certa maneira, também, matou o Salvador, porque, se a sua falta o não tivesse exigido, o nosso Salvador não teria tido necessidade de morrer. Desgraçado sexo em que não há temor, nem bondade, nem amizade e que é mais de temer quando é amado do que quando é odiado.

O olhar misógino foi elemento importante no processo de exclusão da mulher e perpetuou durante séculos. Silva (2008, p. 63) afirma que na visão medieval “A mulher é modelo, é estereótipo, é símbolo. É, antes de tudo, uma propriedade, imagem que reflete a posição social masculina; espelho narcísico do dominador. Ela não é um indivíduo, é um corpo socializado”.

O comportamento perfeito apontado para as mulheres era aquele que simbolizava a perfeição: elas deveriam ser castas nos corpos e nos pensamentos. Se casadas deveriam privar-se do prazer e somente permitir-se à concupiscência em prol da procriação, caso contrário, desviavam-se do caminho santo. As viúvas deveriam renunciar à busca de um outro marido. E as virgens deveriam permanecer imaculadas e a sua pureza guardada até o dia do casamento.

¹⁰ Os mitos de criação da mulher não favorecem em nada a imagem feminina; tanto Pandora quanto Eva são mostradas como figuras secundárias com relação ao homem, como seres que devem ser temidos e abominados, pois são responsáveis pela desgraça humana. Pandora, segundo o mito grego, representa a origem de todos os males. Guardiã de uma jarra misteriosa, certa vez ao abri-la despejou sobre a humanidade todos os males possíveis: velhice, doença, loucura, paixão, vício e trabalho. Felizmente, a jarra continha também a Esperança, virtude reconfortante, que aconselhou às suas irmãs para que não destruíssem a humanidade. Corresponde à figura de Eva na mitologia cristã. Pandora simboliza o perigo representado pela beleza feminina. (CF. JULIEN, 2002, p. 289-290)

A castidade da alma das virgens, das viúvas e das mulheres casadas é diferente porque é diferente a castidade dos seus corpos: um corpo desde sempre puro permite às virgens uma adesão total à vida do espírito, que se mantém objectivo mais ou menos longínquo para as viúvas e as casadas, cujo corpo, entretanto marcado pelas exigências da carne, trava ou afrouxa a tensão da alma para o alto (CASAGRANDE, 1990, p. 112).

O ideal da perfeição para as mulheres correspondia, na verdade, à tentativa de controle das funções do corpo, do desejo desenfreado, da repressão da sexualidade, do corpo feminino. Buscava-se a manipulação e o domínio, em todos os aspectos, do corpo feminino.

Neste público, as mulheres são antes de mais nada corpos consignados à Igreja e à família: virgens não maculadas completamente dedicadas à vida da alma, mulheres fecundas que garantem a continuidade do núcleo familiar, viúvas capazes de esquecerem as exigências carnis para viverem a vida do espírito. A este público, aparentemente ordenado e tranquilizante, e aparentemente imóvel e insensível às mutações da história, dirigem-se sermões, conselhos, avisos e ensinamentos de pregadores, clérigos, monges, maridos e pais (CASAGRANDE, 1990, p. 116).

Com o advento da era vitoriana relegou-se a sexualidade feminina ao silêncio, considerando-a uma ameaça à ordem. A história da representação da mulher é condicionada por ideais simples, mas ameaçadores e castradores sendo, por isso, impossíveis de extirpar da consciência coletiva. Le Goff chegou a afirmar ainda que “Tem-se o sentimento de que as mulheres, sob os auspícios de Madalena, se devem resgatar duas vezes em vez de uma: de serem pecadoras e de serem mulheres”. (DALARUN, 1990, p. 53)

Seguindo essa linha de pensamento a sexualidade passou a ser encarada como um “pecado moral”, uma infração às leis sociais. Acreditava-se que as representações eróticas e a prática sexual que não visasse à procriação poderiam “levar ao desagregamento da família burguesa e, conseqüentemente a um possível rompimento das regras instituídas como responsáveis pela organização sócio-política da sociedade” (DURIGAN, 1986, p. 20).

A moral vitoriana, que entendia que o ato sexual deveria ter como culminância a reprodução, considerou a busca pelo prazer subversiva. Nas palavras de Paz (1994)

o sexo tornou-se uma espécie de mal necessário, que perpetuava a espécie, mas representava, também, uma ameaça à sociedade, caso tivesse sua função primordial – de reprodução – esquecida. Acreditava-se que o controle da família deveria emergir espontaneamente, levando o ser humano à busca disciplinada do prazer. Assim, a administração familiar compreendia o controle do corpo e do desejo. O poder social regulava o comportamento humano; produzia “corpos dóceis”¹¹, funcionando como uma força repressora, castradora. Para a moral social de cunho vitoriano, a satisfação de desejos era a escravização do corpo sagrado.

Mesmo reprimidas as práticas sexuais avançaram. A sociedade reservou cenários para seus enredos. A existência do sexo ficou supostamente restrita a lugares-comuns: o permitido era aquele praticado no quarto do casal, dentro dos princípios da ordem moral, onde, porém, o prazer como *telos* era proibido; a tolerância para o “pecado”, a satisfação carnal e o gozo impudico concentravam-se nas casas de prostituição¹².

Dessa maneira, a prostituição foi aceita socialmente como válvula de escape para o exercício de poder masculino. O homem não poderia abster-se do prazer. Como a mulher estava alijada, socialmente, do jogo erótico, e o ato sexual era apenas para a procriação, o envolvimento com uma prostituta solucionava a satisfação dos prazeres do homem e mantinha a pureza da esposa (JUSEK, 1995).

Segundo Mary Del Priori (1989, p. 21-22),

as prostitutas foram úteis para a construção e valorização do seu oposto: a mulher pura, identificada com a Virgem Maria e distante da sexualidade transgressora. Pacificadoras da violência sexual contra as donzelas casadouras e do desejo que pusesse em risco a fidelidade às esposas, as prostitutas, aos olhos da igreja, eram a salvaguarda do casamento moderno.

[...]

A velada cumplicidade com a prostituição convivia com as preocupações contra os concubinários, e com a ideia de que uma boa ordem familiar dependia de um meretrício ordenado em função dos celibatários. Estes,

¹¹ A expressão “corpos dóceis” nos remete a Foucault em *Vigiar e Punir* (1996) para a discussão da ideia de uma sociedade de controle, em que a disciplina é compatível aos preceitos de ordem moral, social e religiosa. O corpo, que é alvo de poder, serve de fonte para a formulação de novas práticas e formas de saber; este último se transforma em mais um mecanismo de controle disciplinar.

¹² É importante destacarmos que, não por acaso, as casas de prostituição receberam o curioso nome de “casas de tolerância”.

portanto, deveriam pacificar seus ânimos nos bordéis com mulheres “públicas e postas a ganho” cuja sexualidade era uma mercadoria que caracterizasse o seu ofício.

A prostituição, embora aparentemente transgressora, constituía-se numa prática a serviço da ordem sócio-espiritual no mundo moderno.

Com estas imposições de limites, o erotismo foi rebaixado ao nível da imoralidade, de manifestação perigosa, exigindo-se certa astúcia no tratamento do assunto. No entanto, ao ser reprimido e destinado ao silêncio, a prática sexual reafirmou-se como ato transgressor, dando a entender que “o proibido era o prazeroso” (FOUCAULT, 1988, p. 12).

O modelo austero e repressivo, que emergiu em meio à ordem moral vitoriana, condenava o desejo e o prazer e defendia o casamento como possibilidade única para a união sexual legítima. A moral cristã ortodoxa impôs seus limites e condenou a sexualidade no que ela carrega de prazer, alegria, jogo, erotismo.

À relação sexual se deram “ares de ritual sagrado”, mantendo-se, para o homem, a possibilidade de realização dos desejos, e colocando a mulher como ser passivo. Só a propagação da espécie, e no casamento, se constituía como tipo oficial de união entre o homem e a esposa. De acordo com Vainfas (1986) a busca do prazer que fugia à função primordial do sexo foi taxada de fornicação e considerada prática luxuriosa, fora dos preceitos morais e religiosos.

De forma mais ampla e detalhada, Foucault (1988, p. 46) nos fornece um quadro da relação matrimonial até o final do século XVIII:

Três grandes códigos explícitos – além das regularidades devidas aos costumes e das expressões de opinião – regiam as práticas sexuais: o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil. Eles fixavam, cada qual à sua maneira, a linha divisória entre o lícito e o ilícito. Todos estavam centrados nas relações matrimoniais: o dever conjugal, a capacidade de desempenhá-lo, a forma pela qual era cumprido, as exigências e as violências que o acompanhavam, as carícias inúteis ou indevidas às quais serviam de pretexto, sua fecundidade ou a maneira empregada para torná-lo estéril, os momentos em que era solicitado (períodos perigosos da gravidez e da amamentação, tempos proibidos da quaresma ou das abstinências), sua freqüência ou raridade: era sobretudo isso que estava saturado de prescrições. O sexo dos cônjuges era sobrecarregado de regras e recomendações. A relação matrimonial era o foco mais intenso das constrictões: era sobretudo dela que se falava; mais do que qualquer outra tinha que ser confessada em detalhes.

O casamento foi imposto como a única possibilidade de a mulher virtuosa manter contato sexual. Caso contrário havia como que a profanação do corpo. O laço matrimonial unia a mulher ao seu “macho”; agora, ela devia a ele satisfações pessoais, além de descendentes, mas não jogos de prazer. Saciar os desejos masculinos era um papel reservado às “perdidas”: elas sim poderiam escolher a quem se entregar¹³.

As leis sociais que impunham o ato sexual como permitido apenas dentro dos princípios do casamento foram paulatinamente quebradas: o desejo e o prazer ultrapassaram as barreiras da “proibição”. A instituição família deixou de ser vista como condição para a realização do ato sexual e se articulou de modo a permitir o “proibido” e o “pecaminoso”.

O corpo feminino passou a ser percebido como um “corpo vivo”, repleto de desejos e anseios. A lei da interdição que confrontava renúncia e castigo foi substituída pela permissão do proibido. Rasuravam-se os limites do lícito e do ilícito.

A necessidade de prazer trouxe à luz as antigas representações eróticas, expondo um conjunto de relações que se interligavam na busca da satisfação. A sexualidade – que até então só era reconhecida socialmente no quarto dos pais, “lugar tido como fecundo e único para o ato sexual” (FOUCAULT, 1988, p. 10) – passou a ser mostrada para a sociedade de forma diferente; o sexo, agora, simbolizava prazer, realização dos desejos carnis, necessidade biológica do organismo humano e além do mais não correspondia ao pecado ancestral que certa sociedade queria fazer crer.

Essa alteração no modo de encarar o comportamento sexual na sociedade definiu dois tipos de dispositivos que, embora próximos e permutáveis, se distinguem nos modos de articulação com o meio social: *o dispositivo de sexualidade* e *o dispositivo de aliança*. O dispositivo de sexualidade funciona como um sintoma histórico, pois

¹³ Com humor e precisão, a sensibilidade da mulher contemporânea acusa a herança: “Aprendi com mamãe / que nunca teve queixa / mulher perdida goza / mulher direita deixa”. (PEREZ *apud* SAVARY 1984, p. 169)

assinala uma “nova era”, rompe os vínculos familiares e intensifica o prazer. À medida que antigos processos econômicos e sociais deixaram de ter o comando dos mecanismos sexuais, o dispositivo de aliança perdeu sua hegemonia.

O dispositivo de aliança se estrutura em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito; o dispositivo de sexualidade funciona de acordo com técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder. O dispositivo de aliança conta, entre seus objetivos principais, o de reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege; o dispositivo de sexualidade engendra, em troca, uma extensão permanente dos domínios e das formas de controle. Para o primeiro, o que é pertinente é o vínculo entre parceiros com *status* definido; para o segundo, são as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por tênues ou imperceptíveis que sejam. Enfim, se o dispositivo de aliança se articula fortemente com a economia devido ao papel que pode desempenhar na transmissão ou na articulação das riquezas, o dispositivo de sexualidade se liga à economia através de articulações numerosas e sutis, sendo o corpo a principal – corpo que produz e consome (FOUCAULT, 1988, p. 117-118.).

Os mecanismos de proibição foram afrouxados pelas manifestações do corpo. Este novo objeto de poder confrontava opiniões sociais e colocava em risco a estrutura familiar. Enquanto o dispositivo de aliança pautava-se na ordem de responsabilidade social, pois mantinha o controle da população e dos instintos sexuais, o dispositivo de sexualidade relacionava-se ao individual, ao desejo e ao prazer, invertendo o papel primordial do sexo.

Entretanto, o dispositivo de sexualidade não substituiu o de aliança. Ao contrário, ele se articulou em torno deste, trazendo à tona “a problemática da carne” e denunciando o poder social embutido na instituição família. A sexualidade brotou no seio familiar, descobrindo os desejos e as sensações, permitindo o desenvolvimento dos principais elementos deste dispositivo: “o corpo feminino, a precocidade infantil, a regulação dos nascimentos e a especificação dos perversos” (FOUCAULT, 1988, p.119).

Desse modo, a partir do século XIX, a família passou a permutar sexualidade e aliança: transportou a lei para dentro da sexualidade e intensificou o prazer no regime de aliança. Assim, a lei da aliança deixou vulnerável “a carne” e deu vida ao corpo, saturando-o de desejos. Com isso, a política do corpo já não requeria mais a supressão do sexo ou sua limitação ao papel reprodutivo, mas apresentou uma

sexualidade controlada por motivos econômicos, sob a égide do crescente capitalismo. No entendimento de Wilberth Salgueiro (2007), a presença do dispositivo de sexualidade no meio familiar ratificou a indissociabilidade entre a “vontade de saber” e a “vontade de poder”, estreitando os limites entre os dois dispositivos.

Com o afrouxamento dos códigos da repressão “a carne” é transferida para o organismo. A sexualidade aflora e a mulher é a primeira personagem a ser investida desse dispositivo. Vivendo, até então, de forma ociosa e a par dos direitos sociais, a mulher percebe-se e revela-se como um ser provido de sexualidade, repleto de desejos e ansiosa por satisfazê-los. Se para Simone de Beauvoir (1961, p. 9) “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, é a partir dessa revolução do sexo que surge a mulher com vida sexual ativa.

Contudo, a manifestação da sexualidade feminina foi reconhecida e imediatamente reprimida e tratada, durante muito tempo, como patologia; resultado de um comportamento histérico que precisava ser combatido e controlado. Mulheres que almejavam o prazer sexual eram definitivamente anormais e consideradas seres desprezíveis no meio social (GIDDENS, 1993, p. 31-33). Essas “doenças do espírito” foram estudadas por Freud em seus ensaios psicanalíticos e caracterizadas como lipemânicas, doenças provenientes da imposição do mutismo sobre o corpo da mulher.

Toda essa imposição de silêncio levou as mulheres no século XX a lutar pela autonomia do corpo, a desafiar proibições e quebrar tabus. Com a propagação das teorias neomalthusianas que defendiam a contracepção e a luta feminina pelo direito ao erotismo surgiu o movimento feminista.

As feministas argumentavam a favor de uma mudança de atitudes na consciência moderna. Defendiam o direito ao amor e ao desejo. Rosa Mayreder (*apud* JUSEK, 1995, p. 180), importante feminista vianense, publicou em 1905:

Mas, a partir das regras da moralidade religiosa, pareceria que o motivo mais fundamental é santificar o ato sexual através do sacramento e justificá-lo desviando a ênfase para a procriação. Em termos modernos: o

vínculo antes frouxo entre impulso sexual e procriação, na psique humana, deveria ser estreitado sob pressão dos padrões morais, uma vez que o ato sexual em si mesmo não costuma evocar imagens de prole na consciência individual, nem costuma ser assim motivado. A moralidade religiosa e burguesa, com sua calculada supervalorização da virgindade, apenas significa uma lei moral heterônoma por meio do qual se supõe implementar uma ordem externa.

Elas lutavam, ainda, contra as permissões sociais concedidas ao sexo masculino de possuírem relações extraconjugais; buscavam também redimensionar o papel da prostituição. Segundo Anna Pappritz (*apud* JUSEK, 1995, p. 181) em seu artigo *Herrenmoral*, em 1903:

Embora se dissesse que os perigos da abstinência afetavam ambos os sexos, apenas exigiam satisfação para os homens! Mas por que deveriam os homens buscar satisfação na prostituição quando existe abundância de mulheres não-casadas? – poderia perguntar algum ingênuo morador de província, que não fosse treinado em lógica pelas universidades alemãs. Bem, o homem não deseja somente satisfazer suas necessidades legítimas: ele deseja ser liberado de suas conseqüências desagradáveis (filhos, pensões). Por isto, ele criou a prostituição!

Se o cristianismo atribuía à mulher a vocação de mãe e esposa e apenas no âmbito dessas funções poderia ela cumprir seus deveres terrenos, o movimento feminista estabeleceu outros valores: transformou o corpo feminino num corpo falante, deu-lhe direitos “na prática” e lhe permitiu franco acesso ao meio social. Ao mesmo tempo, as feministas lutaram para pôr fim à imagem transgressora – no sentido de atitudes inconsequentes – atribuída à mulher.

Desse modo, há uma modificação no papel primordial da mulher e do ato sexual. O dispositivo de sexualidade deu liberdade de expressão ao corpo feminino. Podemos nos valer das palavras de Le Goff (*apud* VAINFAS, 1986) quando afirma que a sexualização do pecado original foi uma invenção cristã; afinal era necessário um controle dos desejos e instintos do corpo, e ninguém melhor do que a Igreja, guardiã da moral e da ordem, para impor regras ao comportamento humano.

2 O CORPO DA MULHER NA FICÇÃO OITOCENTISTA DO BRASIL: TRÊS CASOS

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher

Simone de Beauvoir

As transformações sociais ocorridas no Brasil ao longo do século XIX, iniciada com a transferência da corte portuguesa, não só acelerou o processo de modernização da cidade como alterou o modelo de comportamento familiar, delineando, aos poucos, um novo papel para a mulher. Esse século viu surgir novas formas de relação familiar e padrões de organização social; e, nesse processo modernizador, o romance, como modelo de representação da realidade, adquiriu um papel fundamental na formação do comportamento do indivíduo, influenciando, sobretudo, a figura feminina, que passou a ter um papel de destaque na organização social da família¹⁴.

Se, até então, a família proprietária rural era o protótipo da família colonial e à mulher era reservado apenas o papel de subserviente ao marido, o desenvolvimento urbano e a europeização das elites brasileiras foram fatores determinantes para transformar essa realidade social.

A sociedade oitocentista abriu as portas dos sobrados e procurou transformá-los em luxuosos salões para as “importantes reuniões burguesas”. A autoridade do páter-famílias alia-se à importância que a figura feminina passa a representar nos festivos salões e no meio econômico. O prestígio e o sucesso da família são transferidos para as mãos das esposas que recebem a incumbência de ostentar a posição e as condições sociais do marido por meio de seu comportamento, seu modo de se vestir e as jóias que usa, além de “sua maneira de receber e de se insinuar junto aos homens de prestígio, figuras importantes na sociedade e de quem o marido

¹⁴ Vale destacarmos aqui a importante contribuição de Antonio Candido em sua *Formação da literatura brasileira*, cujo capítulo “O aparecimento da ficção” acena para esse aspecto de desenvolvimento do romance como simulação do real: “O eixo do romance oitocentista é pois o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa. Há nele uma espécie de proporção áurea, um ‘número de ouro’, obtido pelo ajustamento ideal entre a forma literária e o problema humano que ela exprime” (1993, p. 98).

dependia para encaminhar sua carreira política ou econômica” (MURICY,1988, p. 57). Afinal,

A corte pedia a “mulher de salão”, a “mulher de rua”. Os grandes negócios do marido a requeriam, o pequeno comércio da rua a chamava. A mulher de posses devia expor-se ao mundo: nos salões das residências, nos teatros, nas recepções oficiais, nos restaurantes que começavam a surgir. Abandonava a alcova, a intimidade auto-suficiente das casas, tiravam as mantilhas ibéricas e ganhavam as ruas em busca de artigos de luxo franceses e ingleses. As ruas que concentravam o comércio feminino enchiam-se de elegantes, e os vendedores e mascates de porta, indispensáveis na família antiga, perdiam rapidamente a sua utilidade. Compenetradas de sua nova situação social, as mulheres abandonavam seus antigos hábitos e tratavam de europeizar seus corpos, seus vestidos e seus sentimentos.

Comparada a um “objeto” pertencente à propriedade do marido, a mulher oitocentista apresenta-se como uma espécie de “cabide familiar” e meio pelo qual a posição social chega ao seu lar. Desse modo, essa “nova mulher” tem seu corpo automatizado e urbanizado em prol das conquistas do marido; não deixando, contudo, de preocupar-se, ao menos que aparentemente, com a moral social vigente. É necessário adequar-se às dissimulações, à hipocrisia e à moral de fachada. Para a conquista de um espaço no meio social, a burguesia esconde-se atrás de máscaras e brande a bandeira do moralismo.

É tempo, portanto, das mulheres austeras, que riem pouco e ruborescem muito, dos mocinhos galantes que cortejam com assiduidade, fantasiam em exagero e usufruem com dificuldade. Mas, por detrás dessa máscara de honra e respeito, escondem-se as sexualidades periféricas, os grandes perversos do Naturalismo, as adúlteras que não perdem a dignidade, os amantes gentis e os maridos falidos da literatura realista. (BRANCO, 1985, p. 23-24)

Desse modo, a mulher passa a ter o seu corpo deslocado do interior do ambiente doméstico para o espaço público, exibindo-o aos olhos de toda a sociedade. Ela transforma-se no espetáculo social dessa classe em formação; é a publicidade masculina. De acordo com Kantorowicz (*apud* PERROT, 2003, p. 14) “em público a mulher tem seu corpo comparado aos dois corpos do rei: o corpo privado deve permanecer oculto; o público é exibido, apropriado e carregado de significação”.

Também no meio literário, a personagem feminina refletiu por muito tempo as imposições do patriarcado e foi reduzida ao silêncio. Recriadora de um discurso

alheio foi criada, durante anos, por autores masculinos que falavam por ela¹⁵. Porém, ao transformarem o próprio corpo em “objeto falante”, as mulheres oitocentistas de nossa literatura (ilustradas aqui, pelas personagens Lúcia, Sofia e Lenita) tornam-se seres audíveis e de posse da linguagem, expondo-a por meio de ações, olhares, vestimentas, etc.

Segundo os estudos de Chauí (1991, p. 167) “o corpo é uma das entidades privilegiadas para o exercício da dominação” e é o reconhecimento desse poder que emana do corpo físico que levará nossas personagens a ousarem transgredir a ordem. Reconhecido como a “fonte” que faz jorrar os desejos e a sedução, permitindo à mulher encará-lo como “objeto” de dominação masculina, ele é “o conjunto de dispositivos mecânicos e casuais, recebe o impulso inicial da consciência e depois opera sozinho” (idem p. 168). Nas páginas seguintes, perceberemos que o uso do corpo – mesmo que em circunstâncias desagradáveis, como em *Lucíola* – proporciona prazer às nossas personagens, transformando a transgressão em hábito.

Assim, apoiados no surgimento de uma “nova figura feminina” que ganha os salões da corte e, disfarçadamente, passa a manipular as ações masculinas, nossos escritores transferem para os romances dessa época essa mulher moderna e ousada. Os autores das obras selecionadas para a realização dessa pesquisa ousaram, cada um a seu modo e conforme seus traços moralistas e sociais, expor o comportamento dessa “nova mulher” que marcará a literatura do século XIX.

Em *Lucíola* a literatura de ficção transforma-se em “uma testemunha de observação, de confissão e de análise emotiva do ser humano em suas relações com o seu grupo social” (CASTELLO, 2000, p.19). Em *Quincas Borba* o narrador preocupa-se em fornecer os segredos ocultos, os vícios, os defeitos e os costumes da hipócrita burguesia. Em *A carne*, o narrador expõe, sem receios, o desejo sexual feminino, trazendo à tona a crítica à moral de fachada.

¹⁵ Faz-se necessário lembrarmos que nossas personagens de estudo são, também, reflexos do mundo masculino em que vivem seus autores, apresentando, portanto, a visão *do homem* com relação à mulher.

Vale lembrarmos, ainda, que apesar dessa preocupação do escritor em encenar a vida por meio da literatura, nossas personagens, por mais reais que pareçam, nada mais são do que “mulheres de papel”, indivíduos “cuja identidade repousa sobre a oposição relativa ao meio em que se move” (RIBEIRO, 1996, p. 46). Sintetizando palavras de Barthes (1987), ao serem construídas por meio da linguagem e feitas de papel, as personagens estão sempre aptas a serem reescritas; são, portanto, reflexos do julgamento de seu autor e dos anseios da sociedade a que pertencem.

Enquanto criações as personagens ficcionais nos conduzem a indicações sobre o comportamento social; e, construídas conforme a mente criadora de seus autores, refletem a postura da época, bem como os ideais, as características e as críticas estabelecidas em cada período literário. Nossas personagens de estudo representam as mulheres de seu tempo; mulheres que ousaram “transgredir”¹⁶ o mundo masculino que as gerou, em que viveram e que as “castigou”.

Criação individual do autor, é a personagem quem concretiza a ficção (CANDIDO, 1992), sendo, portanto, responsável por integrar os valores religiosos, morais, políticos e sociais, debatendo-se muitas vezes com problemas que se revelam essenciais na vida humana. A personagem possui, ainda, projeções de traços únicos e pessoais. Segundo o estudo de Candido, que identifica sete padrões diferentes para a criação de uma personagem, diríamos que “as nossas personagens” pertencem ao padrão

[d] aquelas cuja origem pode ser traçada mais ou menos na realidade [...], que obedecem a uma certa concepção [...] que o autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipos que, embora nutrido de experiências de vida e da observação, é mais interior do que exterior (1992, p. 71-74).

Verifica-se, ainda, que a natureza de cada personagem depende da concepção do romance e das intenções do romancista. Desse modo, como os escritores que compõem o plano limítrofe de nossa pesquisa preocupam-se, também, em traçar um panorama dos costumes da época, nossas personagens serão traçadas por meio de

¹⁶ As referências que aparecem no decorrer dessa pesquisa com relação à utilização do termo transgressão, não objetiva “taxar” nossas personagens femininas de imorais ou desviantes, mas apresentá-las como ousadas e conscientes de suas posições sociais; forjadas sob o olhar repressor de seus criadores que lhes conferem “certas” ousadias com relação à moral social estabelecida.

observações de seu autor e/ou narrador e, por mais ousadas que pareçam, serão moldadas no perfil moralista da época; serão polidas, discriminadas, silenciadas e destinadas a se adequarem ao modelo patriarcal do qual fazem parte.

É nesse lugar que vamos encontrar a mulher representada, ao longo da tradição literária, como aquela que deve sempre viver a espera, a submissão, o sofrimento, a saudade, a resignação. [...] No romance do século XIX encontramos [...] cenas inesquecíveis em que a mulher acaba morrendo de amor, como Margarida Gautier [...] ou morrendo por amor, como Emma [...] que só na morte encontram solução para suas vidas, já que este é o destino reservado pela sociedade para aquela que, cedendo à satisfação dos desejos, ousasse transgredir as leis dominantes. (CARVALHO, 1990, p. 36)

2.1 LÚCIA: O MOLDE ROMÂNTICO

[...] O que é este corpo que lhes mostrei há pouco, e que tenho mostrado tantas vezes! O que vale para mim? O mesmo, menos ainda, do que o vestido que despi; este é de seda e custou o que não custa uma de minhas noites!... (ALENCAR, 1972, p. 159)

Personagem alencariana de forte cunho moralista, Lúcia aparece-nos como uma heroína às avessas. De comportamento paradoxal, “é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos”; é, ainda, “a mulher que no abismo da perdição conserva a pureza da alma” (ALENCAR, 1972, p. 120). Protagonista bifronte, é mulher devassa e pudica; perdulária e avara; amante ardente e fria; humana e calculista; anjo e demônio. Uma miscelânea de personalidades que se confrontam, quer nos simples gestos e no comportamento do dia a dia, quer na prática do vício.

Quando, em 1862, *Lucíola* vem a público, a obra aparece na produção romanesca como uma síntese do debate em torno da formação do caráter nacional, ensaiando a possibilidade de nacionalização do tema da mulher prostituída e sua redenção. No contexto de seu surgimento *Lucíola* despertou a sanha de inúmeros críticos, entre eles Nabuco, que a identificou como sendo *A dama das camélias* – obra do escritor francês Alexandre Dumas Filho publicada em 1847 – adaptada ao uso fluminense

(COUTINHO, 1965). Se analisarmos a questão, perceberemos que há um imenso diálogo entre ambas as obras.

Entretanto, podemos nos valer dos estudos de Valéria De Marco quando defende Alencar, dizendo que não era seu objetivo evocar Margarida Gautier – protagonista de *A dama das camélias* – à memória dos seus leitores, mas trazer ao romance o debate de alguns pontos importantes, entre eles, o tema da prostituta regenerada e a existência de cortesãs no meio imperial (DE MARCO, 1986, p. 148). Desse modo, *Lucíola* marca a longa trajetória alencariana empreendida pela busca de uma expressão artística original para a nação que se formava.

Aliás, não podemos deixar passar despercebido, também, o fato de *Lucíola* ter sido escrito após uma fracassada tentativa alencariana de obter o sucesso com *As asas de um anjo*, peça teatral datada de 1858 que conta a história de Carolina, que, após prostituir-se, regenera-se e ganha o direito ao casamento e à maternidade. A obra, mesmo sendo apresentada com caráter moralizador, foi reprimida pela censura e retirada dos palcos após a segunda apresentação. Alencar reagiu à censura perguntando se seria imoral uma obra que desnuda aos olhos da população fatos corriqueiros e comuns no meio social (DE MARCO, 1986, p. 27). A violência praticada pela polícia, ao impedir a encenação da peça, levou seu autor a refletir, por um lado, sobre a arbitrariedade da censura, e, por outro, sobre a questão específica da literatura, qual seja, a das formas de representação da realidade.

Alencar, porém, não se deixou calar e procurou encontrar uma linguagem que se prestasse a denunciar alguns hábitos degradados da corte sem desnudar-lhes a crueza, mantendo, assim, a falsa moral. Com esse propósito e apresentado como um “perfil de mulher”, *Lucíola* vem a público para retrucar o discurso das autoridades e discutir o tema de regeneração da prostituta na figura de Lúcia. Nas palavras do próprio Alencar, “Apesar do desdém da crítica de barrete, *Lucíola* conquistou seu público, e não somente fez caminho como ganhou popularidade” (ALENCAR, 1951, p. 72).

O Romantismo, período literário que corresponde à criação do romance alencariano, é repleto de hegemônica visão moral e cristã. Lúcia foi construída por Alencar, no

entanto, com larga ousadia. Visto que no século XIX, em meio ao Romantismo, a mulher ainda aparece sob esta ótica cristã e vive um amor idealizado, em *Lucíola* “há a presença do amor-perdição, prostituído, que igualmente reverte o quadro originário para desencadear um desfecho moralizador e redentor da mulher perdida, laçada da degradação graças à presença amorosa de Paulo Silva” (CITELLI, 1986, p. 82). Desse modo, a ambígua personagem enfrenta grandes conflitos ideológicos em relação aos defendidos pela sociedade da época.

É possível admitirmos, assim, que a visão formada pelo romântico acerca da mulher se amplia: desde a mais completa configuração religiosa – a mulher decalcada na figura angelical, pura e ideal da Virgem Santíssima – até a prostituta, como em *Lucíola*.

Ao ideal de pureza do amor, junta-se a noção de direitos do coração, o que freqüentemente vai de encontro aos valores sociais e morais. Nesse caso, chega-se mesmo à defesa do amor livre de conveniências ou convenções, só justificado perante Deus. A imagem da mulher triparte-se na mulher-pureza que com o seu amor sincero enobrece; na mulher-sedução que se torna corruptora; e naquela que, envilecida, pode ser redimida pelo amor. De qualquer forma, o que prevalece é o amor romântico como força redentora e reintegradora, tanto do homem como da mulher, pela preservação da autenticidade dos sentimentos (CANDIDO & CASTELO, 1971, v.1, p. 268-9).

O olhar moralista e, ao mesmo tempo, crítico de Alencar exhibe todo o jogo social e desnuda aos olhos do sistema da época as práticas vis, recriminadas e ao mesmo tempo alimentadas por uma sociedade patriarcal, hipócrita e mesquinha. As descrições alencarianas apresentam ao leitor um painel da sociedade brasileira na segunda metade do século XIX¹⁷.

A definição da mulher como “santa” ou “perdida” coloca-nos, enquanto leitor, diante do problema do outro, criando certas indagações: poderia Lúcia ostentar títulos tão opostos? É possível a aceitação social do uso do corpo feminino com finalidades contrárias ao que lega a tradição cristã? Poderia o corpo manchar-se, segundo o olhar cristão, sem atingir a pureza da alma? Enquanto ficção há uma reduplicação dos signos santa/puta, colocando em xeque os estigmas sociais da época. Afinal, a

¹⁷ Não é nosso propósito, aqui, acompanhar as conhecidas reflexões de Roberto Schwarz (2000) acerca das “ideias fora do lugar” e das contradições do romance alencariano, haja vista que nos fixamos num ponto específico, qual seja, o corpo da mulher diante do corpo da sociedade.

escolha entre ser ou não “santa” segue critérios sociais pré-estabelecidos. E, tanto em relação à linguagem quanto ao estilo de *Lucíola*, Alencar desafia a sociedade a reconhecer-se como culpada e cúmplice dos costumes imorais presentes no meio.

Como reflexo da sociedade patriarcal, em que ao homem tudo é permitido, perdoado ou ignorado, esse pensamento da burguesia perdurou, de certo modo, ambíguo: recriminadas pelo comportamento que ostentavam – não praticavam o sexo para a procriação –, mas ao mesmo tempo aceitas pela sociedade devido ao papel que desempenhavam, as prostitutas aparecem como mulheres de *vida fácil* que se vendiam por dinheiro e praticavam o sexo para alcançarem uma vida mais regrada financeiramente; no entanto, eram elas que satisfaziam os homens antes do casamento (e, decerto, durante); que permitiam o extravasamento sexual masculino, além de promoverem as orgias – só permitidas fora do ambiente caseiro –, contribuindo, assim, para manter o respeito (de fachada) dos maridos para com a pureza das esposas, idealizadas apenas como seres propícios à procriação e nunca à realização dos desejos carnis. Desse modo, a presença da prostituta na vida pública torna-se aceita (e, mesmo, necessária) pela sociedade e pela igreja.

Em *Lucíola* fica claro o objetivo que Alencar tem de usar a literatura para representar uma realidade específica, ou seja, uma “denúncia de corrupção dos costumes que ele via desembarcar ao lado do progresso. Não é por acaso que, para desnudar a cortesã, ele rasga a moda de Paris vendida na rua do Ouvidor” (DE MARCO, 1986, p. 186).

Podemos notar que Alencar apresenta uma constante preocupação em manter os padrões morais; mas, ao mesmo tempo em que os reforça, denuncia a falsa moral vigente. Para Luis Filipe Ribeiro (1996, p. 92),

É simples: o que ele defende não é a sociedade de seu tempo tal e como ela se apresenta; defende a sociedade como ela poderia e deveria ser (...) Ele deseja contribuir para solidificar e cristalizar valores que, se existem, não são cumpridos como deveriam. O que ele escreveu assume, então, a postura de um espelho em que os leitores – e, em especial, as leitoras – devem buscar elementos de identificação, quer social, quer moral.

A obra em questão mostra a rigidez dos padrões sociais, mas abre brechas para a crítica e alfineta, ora sutil, ora escrachadamente, tais padrões. Uma cortesã não tem direito à realização pessoal, pois o seu “pecado” é mortal. Por outro lado, o fato “de origem” que leva Lúcia a prostituir-se é uma epidemia – ao trocar a virgindade por algumas moedas que salvariam a vida de seus pais, Lúcia não imaginou que seria por eles abandonada e exposta à própria sorte – e, aqui, Alencar deixa escapar a realidade e oculta a relação entre a prostituição e o trabalho. A prostituição de Lúcia nada mais é do que o retrato do mercado “reduzido de trabalho para as mulheres livres, sem fortuna ou herança, de onde saíam as prostitutas brancas” (DE MARCO, 1986, p. 188).

Na trajetória de Lúcia, o despertar da prática luxuriosa de sua atividade sexual é justificado pela necessidade de sobrevivência à qual ela foi submetida. Ao ter sua inocência violada, ela é, desse modo, lançada na difamação. Nota-se, ainda, que o dinheiro é o elo mediador das ações de Lúcia: tudo começa pelo dinheiro e termina, em estado degradante, por causa dele.

— É verdade! Foi um ano terrível. Meu pai, minha mãe, meus manos, todos caíram doentes.

[...]

— Tudo quanto era possível, meu Deus, sinto que o fiz. Já não dormia; sustentava-me com uma xícara de café. Nalgum momento de repouso ia à porta e pedia aos que passavam. Pedia para meu pai enfermo e para minha mãe moribunda, não tinha vexame. Uma tarde perdi a coragem; meu irmão estava na agonia, minha mãe despedira-se de mim, e Ana, minha irmãzinha, que eu tinha criado e amava como minha filha, já não dava acordo de si. Passou um vizinho. Falei-lhe; ele me consolou e disse-me que o acompanhasse à sua casa. A inocência e a dor me cegavam: acompanhei-o.

[...]

— Ele tirou do bolso algumas moedas de ouro, sobre as quais me precipitei, pedindo-lhe de joelhos que me desse para salvar minha mãe; mas senti os seus lábios que me tocavam, e fugi. Oh! Não posso contar-lhe que luta foi a minha: três vezes corri espavorida até à casa, e diante daquela agonia sentia renascer a coragem e voltava. Não sabia o que queria esse homem; ignorava então o que é a honra e a virtude da mulher; o que se revoltava em mim era o pudor ofendido. Desde que os meus véus se despedaçaram, cuidei que morria; não senti nada mais, nada, senão o contato frio das moedas de ouro que eu cerrava na minha mão crispada. O meu pensamento estava junto do leito de dor, onde gemia tudo que eu amava neste mundo.

[...]

— Quinze dias depois de expulsa por meu pai era... o que fui (ALENCAR, 1972, p. 231-233)

Ao reconhecer a transgressão de um princípio moral, Lúcia admite ter cometido uma infâmia, mas justifica seu *erro* como um ato digno de perdão, pois confessa que tudo o que fez foi pela vida de sua família. Assim, sua transfiguração de mulher pudica em prostituta é reconhecida por ela mesma e pelo narrador como fruto da humilhação que sofrera na infância, acarretando mudanças em seu comportamento, vontades e anseios.

A pureza da infância, o sacrifício da honra à saúde do pai, a brutalidade fria com que é violada condicionam toda a vida de Lúcia. A lembrança de uma inocência perdida é não apenas possibilidade permanente duma pureza futura (que desabrocha ao toque do amor), mas a própria razão de seu asco à prostituição (CANDIDO, 1993, p. 207).

O que nos interessa, aqui, é discutir como Lúcia lançou mão do uso de seu corpo para a sobrevivência. Apesar de quebrar padrões institucionalizados e reconhecer sua situação de inferioridade, Lúcia sabe que sua posição de *mulher da vida* era útil e indispensável àquela sociedade que, apesar disso, condenava sua conduta. O romance de Alencar não deixa de ser um estudo da hipocrisia humana.

A transformação pela qual Lúcia passa ao expor o corpo é bem marcada no nome próprio da personagem, funcionando como um determinante de seu comportamento “errôneo”. A princípio chamava-se Maria da Glória, em homenagem a Nossa Senhora da Glória, sua madrinha. Quando se prostitui, procura trocar o nome para não ofender a sociedade. Assim, adota uma nova personalidade e toma para si o nome da amiga morta e colega de prostituição, Lúcia, nome ligado à luz, que brilha à noite, luminosa, luzente, e também a Lúcifer, príncipe das trevas, aquele que traz a luz e a discórdia. Segundo Guérios (1981, p. 22), entre os romanos “Lúcia era aquela que nasceu à luz do dia ou ao romper da aurora”¹⁸.

Segundo referências bíblicas, Lúcifer teve um passado angelical, mas tem um presente demoníaco, assim como a personagem alencariana. É, ainda, de Lúcia que veio o nome do romance, *Lucíola*, explicado pelo próprio Alencar na nota introdutória como sendo o lampiro que brilha no charco – (podendo ser traduzido, aqui, como o charco do “pecado”, o lodo da difamação). E é também o diminutivo de “Lúcia”

¹⁸ Nesse terreno da onomástica, recorde-se que o personagem que leva Lúcia à “perdição” se chama Couto, que remete a “coito”.

(AZEVEDO, 1993, p.377), que, na forma de um vocábulo proparoxítono – Lucíola –, ganha força sonora quando pronunciado.

No final do romance, quando resolve abandonar a prostituição, Lúcia pede que a chamem novamente de Maria, seu verdadeiro nome. Em seus estudos, Castello (2000, p. 84) nos leva a perceber que “Maria, segundo sua origem, significa senhora, excelsa, sublime. A vontade da personagem de voltar a ter o nome de batismo reflete o desejo de voltar a ser uma mulher pura, imaculada, santa, afastada dos desejos sexuais”, o que sabemos, para a sociedade da época, era impossível. Na visão cristã, difundida socialmente, “o preço do pecado é a morte” e não há como redimir um corpo profanado. Mas há toda uma simbologia romântica a maquiar o drama romanesco.

Mesmo concebendo o ato sexual como um “desvio” de caráter moral e social, Lúcia não vê alternativas para alcançar sua dignidade perdida em meio à sociedade preconceituosa na qual estava inserida. A marca do seu *erro* é lembrada constantemente pelas pessoas que a rodeiam; as referências feitas à sua pessoa são impregnadas de sarcasmo e desprezo, permitindo, desse modo, que ela e todos que a conhecem não se esqueçam nunca de sua posição de inferioridade social.

— Quem é esta senhora? Perguntei a Sá.

A resposta foi um sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sociais.

— Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?
(ALENCAR, 1972, p.124)

Paulo, o narrador do romance, quando se encontra com Lúcia pela primeira vez, não percebe sua posição de *mulher da vida*, tratando-a com respeito. É importante destacarmos que ele conhece Lúcia em meio à comemoração religiosa ao dia de Nossa Senhora da Glória, da qual Lúcia confessa ser devota, “(...) a mundana cedera lugar à Maria da Glória que vai à Igreja confirmar sua fé e piedade cristã” (RIBEIRO, 1996, p.93). Esse comportamento de Lúcia condensa as ambiguidades presentes em sua personagem: ela frequenta um lugar oposto ao mundo do prazer, veste-se discretamente, apresenta-se como devota e recusa-se a servir a qualquer homem naquele dia, acentuando, assim, as contradições entre virtude e vício, alma e corpo, ingenuidade e devassidão, amor e prazer, vida familiar e prostituição. Esse

episódio nos mostra, ainda, a necessidade de Lúcia em ocultar a cortesã, em esconder o corpo prostituído.

Desse modo, é necessário que o amigo Sá lhe diga que ela não é uma *senhora* – visto que esse tratamento faz referência ou a uma mulher casada ou a outra a que se deve respeito –, mas uma *mulher* bonita. “A frase de Sá veste com um novo significado a imagem construída pelo narrador e traz uma outra visão de realidade” (DE MARCO, 1986, p.155). Só assim Paulo observa que Lúcia, caminhando sem companhia masculina, se encontra fora do padrão social de comportamento exigido pelo sistema da época, o que a coloca em uma posição de exclusão.

Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então, notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade (ALENCAR, 1972, p.124).

O que ecoa nas palavras de Sá é uma advertência dirigida, também, aos leitores; como uma “caída de máscara”. É evidente no discurso de Paulo o poder patriarcal exercido sobre a mulher: Lúcia deveria ter em sua companhia um marido, um irmão ou o pai. De outro modo, era uma mulher “indigna e vil”, sem o amparo protético de um homem.

Vale destacarmos, ainda, que a observação de Sá com relação à posição de Lúcia revela uma outra faceta do mesmo problema: além de desqualificá-la social e moralmente, acentua os limites entre amor e erotismo. Ao dizer que “Ela é uma mulher bonita. Queres conhecê-la?”, sugere que a beleza, o erotismo e o prazer só podem ser encontrados nas belas mulheres prostituídas. Essa tese é sustentada em toda a narrativa alencariana, mostrando que o prazer e a instituição família não andam juntos nesse universo de convenções e repressões que se chama a “boa sociedade”.

São esses estigmas impostos que nos levam a questionar certos dogmas sociais e religiosos. Lúcia corrobora a visão conservadora da época, mas denuncia a hipocrisia social: era abominada, mas procurada. Através do corpo de Lúcia pode-se perceber a denúncia social que a ficção alencariana procurava.

Estigmatizada socialmente, Lúcia se entrega à prática da luxúria e encara o uso do corpo como uma forma de proporcionar prazer para a satisfação do próximo. Como mulher e prostituta, ela acentua, ainda mais, sua submissão ao sexo masculino: tem consciência de que é paga para servir aos homens e que deve estar sempre pronta para realizar seus desejos.

É importante observarmos que, quando Lúcia coloca seu corpo à venda, ela se torna um produto público. Aliás, tornam-se, também, definidos os espaços urbanos de circulação dessas mulheres:

... o teatro, o baile, os salões de jogos, as lojas de artigos luxuosos. Espaços públicos que, quando apresentam limites, são demarcados pelo som da moeda. Espaços tão públicos quanto a casa, o quarto e o corpo da cortesã, que não impõem resistência à invasão da bolsa bem recheada. Espaços de lazer e de prazer vendáveis e compráveis como mercadorias, com a normalidade e a ordem de circulação das mercadorias (DE MARCO, 1986, p. 92-93).

Essas demarcações sociais nos levam a perceber as ambíguas posições impostas pela sociedade, pois ao mesmo tempo em que exclui a prostituta da vida social lhe define um lugar e lhe impõe um preço. Ou seja, ela é proibida, mas está disponível, o que comprova a tese de Bataille (1988, p. 32) ao afirmar que toda proibição admite uma transgressão¹⁹. E, como todo trabalho ou produto pede um manual de instruções, de regras, a prostituição também impõe as suas. Nesse caso, duas condições são fundamentais: “uma de ordem material: o dinheiro (elemento norteador); outro, de ordem ética, a aceitação das regras do jogo” (DE MARCO, 1996, p. 93), “não pode recusar quem chega”(ALENCAR, 1972, p.185).

Estigmatizadas e excluídas do meio social devido ao seu comportamento desviante, a prostituta é vítima, é objeto de exploração social; uma exploração degradante e vil que irá culminar na abominação da vítima, considerada impura para conviver em uma sociedade de princípios totalmente machistas (DOLDWASSER, 1986, p. 37).

O jogo erótico do qual Lúcia agora faz parte acentua o processo de degradação do seu corpo. O erotismo apresenta-se como uma violência que se opõe ao mundo organizado do trabalho e das instituições, sendo o adultério e a prostituição formas

¹⁹ Este lugar anfíbio da prostituta – negada e admitida – caracterizaria uma espécie de “Síndrome de Geni”, para lembrar a célebre dama, de Chico Buarque, que salva a cidade a pedido da população que, a seguir, e sempre, passa a enxovalhar a vida da meretriz.

de ruptura da ordem instituída. Por mais paradoxal que pareça, o código moral vive, inclusive, da transgressão que sofre. É pautada nesse paradoxo aparente que a burguesia e sua rígida moral abrem uma brecha para a presença da prostituta no meio social.

Essa hipocrisia social com relação ao lugar da prostituta nos leva a perceber que o estigma imposto sobre Lúcia de “perdida” é signo definido por uma sociedade “conservadora”, e nos mostra, ainda, que não é Alencar, mas a sociedade que define o destino de Lúcia.

É a luxúria do velho Couto, em *Lucíola*, a responsável pela distorção da personalidade de Lúcia. Aliás, a figura de Couto simboliza a sociedade que se corrompe e se aproveita da miséria dos menos favorecidos, usa-os, explora-os, para na primeira oportunidade “jogar-lhes na cara” o erro²⁰.

Uma tarde ela estava conversando comigo, quando Ana veio pedir-lhe em nome da mais moça das vizinhas, sua predileta, que lhe fosse ensinar um ponto de crochê.

— Tu não sabes, Ana?

— Mas não sei como tu, maninha.

Lúcia aproximou-se do gradil; tomou das mãos da moça o fio e a agulha e teceu com agilidade e destreza uma carreira de malhas acompanhando o movimento rápido de seus dedos afilados com as explicações precisas. Como se isto não bastasse, tirou do braço uma pulseira de contas tecida por ela e deu-a para servir de modelo.

Nessa ocasião adiantavam-se por entre as árvores as outras moças acompanhadas de um homem cujo rosto não pude ver logo por entre a folhagem. Lúcia, atenta aos esforços que fazia sua discípula para acertar, não reparou nessa circunstância.

O grupo parou a alguma distância; eu reconheci o Couto no momento em que se adiantava com um movimento de espanto. Corri para fazer Lúcia retirar-se antes de vê-lo; mas estava distante, e quando cheguei já a mais velha das moças se tinha aproximado, e arrancando a pulseira das mãos de sua irmã, atirou-a por cima das grades.

— Não toques em coisa que pertença a esta mulher! É uma perdida!
(ALENCAR, 1972, p. 240)

No decorrer da obra, Lúcia declara ver seu corpo como um objeto de baixo valor (ela se resume a um objeto de total depredação moral e social), e é essa situação que nos faz perceber como a prostituição e a escravidão estão estreitamente relacionadas. Segundo Bosi (1992, p. 186-187) “o mito sacrificial alencariano dos

²⁰ Seria possível, cremos, uma “leitura trágica”, de *Lucíola*, a partir de uma terminologia conceitual vinculada às grandes peças gregas, mas isso fugiria ao nosso plano de análise.

vencidos se casa com o esquema feudalizante de nossa história em que o contexto é marcado pelas relações de senhor e servo, no qual o domínio do primeiro e a dedicação do segundo parecem conaturais”.

[...] O que é este corpo que lhes mostrei há pouco, e que tenho mostrado tantas vezes! O que vale para mim? O mesmo, menos ainda, do que o vestido que despi; este é de seda e custou o que não custa uma de minhas noites!... Oh! Creia, mais nua do que há pouco me sinto eu agora, coberta como estou e aqui onde a sombra nem lhe deixa ver meu rosto!... Porém sua alma vê o que fui e o que sou, e tenho vergonha! (ALENCAR, 1972, p. 159)

Na segunda visita de Paulo à casa de Lúcia, ele não ousa confessar o que lhe traz ali, mas expressa suas intenções por meio de gestos: abraça-a e beija-a, trazendo-a para perto de si. Ao receber as carícias Lúcia se encolhe e chora, demonstrando o sofrimento que lhe causava a relação amante/cortesã. O silêncio de Paulo mascara seu desejo de entregar-se ao prazer; o de Lúcia, o desejo de entregar-se ao amor. O Romantismo apresenta uma dicotomia radical na concepção de amor e sexo²¹.

Entretanto, o comportamento de Lúcia produz em Paulo uma atitude agressiva; ele recoloca-a em sua condição social, no papel de cortesã.

— 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 aos mocinhos de 18 anos e os velhos de 50; mas afianço-te que não lhe acho a menor graça.

[...]

— Sei o que valho, e não sou capaz de iludir a ninguém, muito menos ao senhor (ALENCAR, 1972, p. 135).

As palavras de Paulo trazem Lúcia de volta ao “seu mundo” e, assim, “Ela retoma o poder sobre a ação, sobre sua casa, sobre o corpo e os olhos de Paulo” (DE MARCO, 1986, p. 161). Ao “pôr a máscara” e se transformar numa bacante, ela retoma o seu papel social de prostituta.

Era uma transfiguração completa.

²¹ Dicotomia confirmada, por exemplo, na relação conjugal que estabelecem Aurélia Camargo e Fernando Seixas, de *Senhora*, romance em que o sexo na alcova se adia, implícito, para a última página da narrativa, quando o amor, enfim, se fixa.

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

[...]

Saí alucinado!

Fora delírio, convulsão de prazer tão viva que, através do imenso deleite transpassava-me uma sensação dolorosa, como se eu me revolvera no meio de um sono opiado, sobre um leito de espinhos. É que as carícias de Lúcia vinham impregnadas de uma irritabilidade que cauterizava.

[...]

— Estava gracejando! Não é assim que me queria?

[...]

— Que importa? Contanto que tenha gozado de minha mocidade! De que serve a velhice às mulheres como eu? (ALENCAR, 1972, p. 136-137)

O comportamento excêntrico de Lúcia acentua o conflito encontrado por Paulo ao conhecê-la; a “pureza” é rapidamente substituída pela “devassidão”. O anjo transforma-se em demônio. É como se a personagem pusesse uma máscara no exercício da profissão e se transfigurasse na imagem da perversão.

Lúcia pode ser compreendida como um duplo da personagem Maria da Glória. Aliás, um duplo invertido²². Lúcia é o “outro eu” que atormenta a vida de Maria da Glória. Dessa forma, “podemos nos deparar com um ambiente ou contexto em que o sujeito e o seu duplo coexistem em perfeita simbiose, ou, então, o sujeito e o seu duplo afirmam-se e afastam-se pela iminência de uma diferença consagrada” (CUNHA, 2008). É exatamente essa última circunstância a que detectamos em *Lucíola*. Maria da Glória tem vergonha de “ser Lúcia” e deseja ter uma vida completamente oposta à dessa “figura”.

— Eis a minha vida. O que se passava em mim é difícil de compreender, e mais difícil de confessar. Eu tinha-me vendido a todos os caprichos e extravagâncias; deixara-me arrastar ao mais profundo abismo da depravação; contudo, quando entrava em mim, na solidão de minha vida

²² Com relação à ideia de duplo, o conceito mais comum é que “este é algo que, tendo sido originário a partir de um indivíduo, adquire qualidade de projeção e posteriormente vem consubstanciar-se numa entidade autônoma que sobrevive ao sujeito no qual fundamentou a sua gênese, partilhando com ele certa identificação. Nessa perspectiva, o duplo é uma entidade que duplica o ‘eu’, destacando-se dele e autonomizando-se a partir desse desdobramento. Gera-se a partir do ‘eu’ para, de imediato, dele se individualizar e adquirir existência própria. A sua coexistência com o ‘eu’ de que é originário, contudo, nem sempre é pacífica, podendo ocorrer duas modalidades: primeiro, o duplo apresenta, segundo o julgamento do ‘eu’, características positivas, sendo resultante de um processo de identificação entre o ‘eu’ e o seu duplo; segundo, o duplo apresenta características negativas, resultantes de um processo de oposição entre o ‘eu’ e o seu duplo, pela constatação de uma não correspondência de traços ou características afins”. Cf. CUNHA, Carla. In: *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em 15 de dezembro de 2008.

Íntima, sentia que não era uma cortesã como aquelas que me cercavam...
Ficaram gravados em meu coração certos germes de virtude...

[...]

— Se eu ainda tivesse junto de mim todos os entes queridos que perdi, veria morrer um a um diante de meus olhos, e não os salvaria por tal preço. Tive força para sacrificar-lhes outrora o meu corpo virgem; hoje, depois de cinco anos de infâmia, sinto que não teria coragem de profanar a castidade de minha alma (ALENCAR, 1972, p. 233- 234).

Ao conviver com o seu “outro eu”, a personagem alencariana acentua bem os limites entre as faces que apresenta: Lúcia veste trajes luxuosos e de cor escarlate, Maria da Glória prefere roupões alvos e discretos. Lúcia revela olhares ardentes, Maria da Glória demonstra pureza. Lúcia é apaixonada pela corte, Maria da Glória pelo campo, pelos arrabaldes da cidade.

Lúcia e Maria da Glória expressam a dualidade do ser, a distância entre o desejo físico e o anseio espiritual, a incoerência entre o amor e o prazer, entre corpo e alma, entre o passado e o presente. Esse caráter dual é reforçado, ainda, com as ideias românticas de ambas acerca da pureza, da sensualidade e do amor (LUCHESE, 2000, p.11).

Aos olhos de um “Paulo enamorado”, Lúcia surge como uma menina; aos olhos de um “Paulo amante” ela é mulher e alterna inocência e vício, pureza e lascívia, ingenuidade e experiência, simplicidade e ironia, recato e extravagância, lampiro ou inseto, esse turbilhão de características opostas traça a dupla personalidade de nossa personagem: dupla na origem, na dor, na sensualidade, nos gestos e nas atitudes.

Enquanto os que conheciam Lúcia podiam ver apenas sua imagem física e, desta, inferir sua vida social, Paulo consegue ver a alma da jovem; consegue enxergar Maria da Glória. Lúcia é despida de alma; Maria é livre do prazer. A descrição que ambas fazem do amor acentua essa distinção de traços pessoais. Para Lúcia:

— [...] Para que amar? O que há de real e de melhor é o prazer, e este dispensa o coração. O prazer que se dá e recebe é calmo e doce, sem inquietação e sem receios. Não conhece o ciúme que desenterra o passado, como dizem que os abutres desenterram os corpos para roerem as entranhas. Quando eu lhe ofereço um beijo meu, que importa ao senhor que mil outros tenham tocado o lábio que o provoca? A água lavou a boca, como o copo serviu ao festim; e o vinho não é menos bom, nem menos generoso, no cálice usado do que no cálice novo. O amor!... O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe [...] (ALENCAR, 1972, p. 202)

Para Maria:

— Se soubesses que gozo supremo é para mim beijar-te neste momento! Agora que o corpo já está morto e a carne álgida não sente a dor nem o prazer, é a minha alma só que te beija, que se une à tua e se desprende parcela por parcela para se embeber em teu seio (ALENCAR, 1972, p. 249).

Paulo decifra de modo tão preciso as personalidades de nossa protagonista que as separa em diversos momentos. Certa vez, quando passa pela Rua do Ouvidor e procura um presente para Lúcia, ao entrar na Joalheria do Valais ele revela o conflito que vive: as duas visões de Lúcia o confundem; a escolha da compra da jóia oscila entre o amor e a prostituição, entre o afeto e o pagamento do prazer.

Nosso narrador fraqueja entre o desejo de agradar uma cortesã e o de presentear a amada. Assim, presenteia as duas: Lúcia e Maria: para a cortesã, uma pulseira de brilhantes de alto valor; para a “jovem pura” um presente simples e individual, um adereço de azeviche. Lúcia decifra o significado de cada presente: nos brilhantes está o prazer e ela os recebe com indiferença. No azeviche, está a velada confissão de amor, o que exalta a pureza da alma feminina e acende nela o desejo de abandonar a prostituição.

Tirei as jóias e dei-lhe; o sorriso faceiro que despontava no lábio murchou de repente.

[...]

— Obrigada, não valho tanto!

Esse tanto foi dito com uma surda vibração, e profunda, como se a voz que o articulara houvesse ferido interiormente todas as cordas de sua alma.

[...]

Abria ela a outra caixa com a mesma lentidão e indiferença; quando de súbito expandiu-se num desses enlevos que descem, como ondas de fluido luminoso, da fronte apaixonada e inteligente da mulher que ama. Soltou um pequeno grito de prazer e agradeceu-me, desta vez sem palavras, com um só olhar, mas olhar como ela unicamente os tinha; olhar fundo e longo, que parecia surgir de um abismo e dilatar-se no infinito.

[...]

— Que bonito, meu Deus! — Exclamava a cada instante. Quero ver como me fica! Hei de trazê-lo sempre! (ALENCAR, 1972, p. 165).

O desprendimento do dinheiro marca o início da expiação de Lúcia e a tentativa de recuperação do corpo que, para a sociedade moralizante, encontrava-se corrompido. Renegar a cortesã significava abrir mão do luxo e das “honras” que conquistara. O apreço pelo simples objeto de adorno revela sua simplicidade de

espírito e a gratidão por perceber certos resquícios de pureza que ela julgava ainda possuir.

Lúcia e Maria da Glória negam-se e aproximam-se, culpam-se e arrependem-se; medem forças num imenso combate para a imposição de uma determinada personalidade: de um lado, a mulher prostituída; de outro, a menina de alma pura. O olhar límpido e sereno, porém, melancólico, revela a luta interna dessa personagem: o corpo vive aquilo que traz sofrimento à alma.

O duplo invertido de Maria da Glória – Lúcia – se reduplica, ainda, em busca da idealização da imagem, almejando corresponder à expectativa alheia. A encenação da realização desse desejo é bem marcada na cena da orgia na casa de Sá (cf. BRANDÃO, 1993, p. 148).

Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroadando-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 borbulhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso (ALENCAR, 1972, p. 156)

A imitação dos quadros satisfaz em Lúcia o desejo de tornar-se exuberante como a personagem das telas, e de alcançar o reconhecimento – mesmo que seja em sua posição de inferioridade – por parte daqueles que ali se encontravam.

O prazer, dispositivo de sexualidade reconhecido como elemento transgressor, aflora com a posição de Lúcia, definindo-a cada vez mais no meio social e moral como “coisa” a ser fruída. Apesar de ser objeto de “caprichos masculinos”, ela é recriminada por seus próprios “consumidores”, membros da hipócrita sociedade patriarcal, conforme trecho abaixo, cujo final lembra uma cena naturalista.

Quando a mulher se desnuda para o prazer, os olhos do amante a vestem de um fluido que cega; quando a mulher se desnuda para a arte, a inspiração a transporta a mundos ideais, onde a matéria se depura ao hálito de Deus; quando, porém, a mulher se desnuda para cevar, mesmo

com a vista, a concupiscência de muitos, há nisto uma profanação da beleza e da criatura humana, que não tem nome. É mais do que a prostituição: é a brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhes o tardo apetite (ALENCAR, 1972, p. 157).

Desse modo, o corpo de Lúcia transforma-se num corpo falante. Para Shoshana Felman (*apud*, BRANDÃO, 1993, p.156), a relação entre linguagem e corpo existe na medida em que o corpo fala e é lugar de sedução. É o escândalo do corpo corrompido de Lúcia que ocupa todo o texto, despertando o olhar romântico e apaixonado de Paulo.

A narrativa privilegia as descrições visuais, repletas de pormenores, que conduzirão o leitor a uma reflexão crítica. Pelo olhar apaixonado de Paulo, sabe-se que Lúcia tem “talhe esbelto e flexível”, “suprema elegância”, “doce melancolia”, “suprema castidade”. Outras vezes, esta descrição se altera completamente com a presença de fortes elementos eróticos e seu rosto passa a representar “toques ardentes”, um “fulgor estranho”, os lábios tornam-se “túmidos de desejos”, os olhos “negros e sensuais”. São dois retratos conflitantes da mesma personagem, que se transforma quando no exercício da profissão: personagem emocionalmente instável, é capaz de passar de um estado de profunda tristeza e frustração para um de euforia descontrolada (CASTELLO, 2000, p. 61-62).

As roupas e jóias usadas por Lúcia são signos que refletem sua vida interior e variam de acordo com a personalidade que ela assume. Seus trajes denotam de modo preciso sua caracterização psicológica e seu estado de espírito, revelando sua vida anterior: quando na festa da Glória (início do romance), usa um discreto vestido cinza; nos momentos de luxúria, sedas vermelhas e douradas. Os brilhantes ostentados por Lúcia revelam seu valor de objeto à venda nos mercados públicos. Os acentuados e escandalosos decotes retratam a ousadia, a sensualidade e a necessidade de sentir-se desejada. Suas sedas simbolizam a importação das modas e dos costumes parisienses, e o tom escarlate – cor muito presente nas aparições da cortesã – retoma a chama ligada ao prazer, à luxúria.

Quando decide abandonar a vida de cortesã, Lúcia rasga o vestido vermelho e dá a Nina a pulseira de brilhantes que ganhara de Paulo. Em seguida, depois de um ritualístico banho, ela retorna à sala vestida de branco. A cor escolhida para aparecer na presença de Paulo é uma alegoria da pureza que deseja recuperar a partir de então. Segundo Valéria De Marco (1986, p. 173) “a água levara a sujeira do corpo que reaparece coberto pelos símbolos da purificação”.

No início do romance, há signos, na descrição de Lúcia, que passaram por Paulo despercebidos: quando ele encontra Lúcia na festa da Glória, ela está a contemplar o céu. Recordando-se, Paulo se lembra de uma moça que viu passar na Rua das Mangueiras:

[...] Uma encantadora menina, sentada ao lado de uma senhora idosa, se recostava preguiçosamente sobre o macio estofado, e deixava pender pela cobertura derreada do carro a mão pequena que brincava com um leque de penas escarlates. Havia nessa atitude cheia de abandono muita graça; mas graça simples, correta e harmoniosa; não desgarrado com ares ativos, decididos, que afetam certas mulheres à moda (ALENCAR, 1972, p. 126).

O que Paulo não percebeu era que a pureza daquela moça contrastava com o leque que carregava: um leque de penas escarlates. Extravagante, aquele simples objeto revelava a cortesã oculta, que foi omitida pelo olhar apaixonado de Paulo.

Ao se despir, Lúcia revela a Paulo como funciona a vida e a moral na corte, denunciando suas leis próprias. O cair das roupas destrói a heroína que ele idealizara e surge a mercadoria, o objeto de prazer, a imagem do *pecado*. Por outro lado, quando se apaixona, é obrigada a silenciar este amor e renunciar a ele.

Após confessar suas “faltas” para com a sociedade, reconhecer a situação “pecaminosa” em que vivia e as humilhações às quais estava sujeita, Lúcia decide abandonar a vida que levava para alcançar, assim, a remissão. Entretanto, mesmo que no decorrer do romance se mostre humilhada, seja submetida ao sofrimento como forma de expurgar seu “pecado” e busque o perdão, ela não o recebe. Seu “erro” burla as leis de comportamento impostas pela sociedade da época, e lhe é negado o direito ao amor e à maternidade.

De acordo com Castello (2000, p. 111),

a luta empreendida pela mulher contra o patriarcalismo, o desafio às leis que lhe são impostas, o desejo de mudança, de afirmação de sua sexualidade e de sua liberdade têm sempre um preço a ser pago: punição, sacrifício ou renúncia pela violação do proibido. De alguma forma ela será exemplarmente punida: sacrificando sua sexualidade, renunciando à maternidade, desistindo de viver ou sendo morta. E isso se projeta na literatura, predominantemente escrita por homens, até o século XX.

As palavras de Lúcia ditas no momento final de sua vida demonstram sua resignação para com o “castigo” que estava recebendo.

— Quando me lembro que um filho pode gerar das minhas entranhas, tenho horror de mim mesma!
 — Não diga isso, Lúcia! Que mulher não deseja gozar desse sublime sentimento da maternidade!
 — Oh! Um filho, se Deus me desse, seria o perdão da minha culpa! Mas sinto que ele não poderia viver no meu seio! Eu o mataria, eu, depois de o ter concebido! (ALENCAR, 1972, p. 223).

Lúcia, além de reconhecer a “impureza” do seu corpo para gerar um filho, também compreende que ele seria condenado pela sociedade, que o veria sempre como fruto do “pecado”. Aliás, um pecado por parte dela, não de Paulo.

A posição do homem no esquema afetivo do romantismo é peculiar e apresenta algumas das contradições inevitáveis na vida social do período. Paulo, o herói de Alencar, parece inteiramente isento da culpa, não respondendo pelos pecados de que participa. O “duplo padrão de moralidade” talvez nunca tenha sido tão nítido; o que, para a mulher, constitui um pecado inominável, para o homem seria uma experiência aceita e valorizada (LEITE, 2007, p. 84).

Desse modo, Alencar sabe que não pode sobrepujar as forças sociais, um final feliz contrariaria as ordens patriarcais; por isso, aceita a ordem moral e condena Lúcia à morte como castigo pelos atos “pecaminosos” que cometeu contra os valores da época. Para Bosi (1992, p. 179) “o perdão alencariano só é concedido por meio da imolação voluntária de sua personagem; ‘fracos’ e ‘pecadores’ só conquistam a nobreza da alma pelo sacrifício de suas vidas”.

Político de cunho conservador, Alencar constrói seus mundos e personagens de modo a moralizar a sociedade em que vivia²³ e que, ao que parece, não se adequava aos padrões de comportamento por ele defendidos. “Julgar e punir são formas que os narradores de Alencar encontram para ajudar a construir uma pátria urbana mais civilizada e mais ética” (RIBEIRO, 2004, p. 184). Desse modo, Lúcia precisa manter a aparência. Se lhe fosse permitido consumir o casamento e a

²³ Em sua contundente análise de *Senhora*, Roberto Schwarz não mede palavras ao apontar os traços ideológicos conservadores do escritor: “Alencar não completa a preeminência formal dos valores burgueses com a crítica da ordem do favor, de que é admirador e amigo” (SCHWARZ, 2000, p. 61)

gravidez, ela seria inserida no meio social, passaria a ser uma “senhora”, e isso a sociedade não lhe permitiria.

O mercado do prazer abole a possibilidade do casamento, que em momento algum é cogitado por Lúcia ou por Paulo. Apesar do amor que sentia, nosso narrador não aceita sacrificar a sua honra; assumir Lúcia era impor-se um jugo pesado demais. De modo egoísta, Paulo defende os princípios da moral burguesa.

Vale ressaltarmos, ainda, que o final infeliz para a personagem alencariana já havia sido anunciado no decorrer da narrativa. Lúcia lia *A dama das camélias* às escondidas; Margarida – protagonista da obra de Dumas – possuía a mesma vida que ela, e quando procura se regenerar, mudar os hábitos e o modo de viver, é condenada à morte. Lúcia, tanto quanto Margarida, sabe que amor e mercadoria são incompatíveis. Assim, quando tenta amar com o mesmo corpo que tantos já haviam comprado, acaba prostituindo seus sentimentos.

Quando censura *A dama das camélias*, Lúcia aprofunda o abismo entre o amor e o prazer, entre a esposa e a cortesã, entre a realidade de seu passado e a impossibilidade de qualquer sonho futuro (DE MARCO, 1986, p. 174).

Entretanto, Chauí (1991, p. 83-83) nos chama a atenção para um aspecto importante no que se refere à moral burguesa:

[...] a crítica permanece ambígua, presa ao quadro de referência dessa mesma moral, pois Lúcia e Margarida, cujas qualidades são enaltecidas contra o preconceito e o moralismo burgueses, parecem valiosas porque puras, a prostituição aparecendo como um funesto acidente em suas vidas. São castas e poderiam ter sido esposas perfeitas, a renúncia de que se mostraram capazes provando seu respeito pela família honesta, honrada e sem mácula, que não puderam ter.

A rigidez da ordem social não reconhece possibilidades de arrependimento para tal. Prostituída e revelada em toda a sua baixeza, Lúcia é punida inequivocamente: nada de conhecer o amor, o casamento ou a maternidade. É importante enfatizarmos, ainda, que, ao transgredir o código moral no plano da sexualidade subvertendo a ordem, Lúcia comete uma dupla transgressão: primeiro, quando rompe a lei paterna e se prostitui; segundo, quando se apaixona por Paulo, ultrapassando os limites que

lhes são impostos. Ao romper esse equilíbrio no sistema social, Lúcia degrada-se psíquica e fisicamente (BRANCO & BRANDÃO, 2004, p. 43).

Desse modo, faz-se necessário um despojamento para que se alcance o perdão, e, por isso, Lúcia morre. Primeiro simbolicamente. Sai de cena a Lúcia, pecadora e vil, para dar lugar à Maria da Glória. Paralela a essa morte ocorre a dessexualização da personagem, a purificação do corpo profanado, a castidade sexual.

A minha Lúcia dos bons dias, que aveludava-se no estreito enlace com que me cerrava ao seio, que diluía-se de gozo engolfando-me num mar de voluptuosidades, que aspirava-me a vida num beijo para sorvê-lo de novo gota a gota; essa eu só revia nas minhas doces recordações; porque a realidade fugia-me, quando a buscava com desespero (ALENCAR, 1972, p. 200).

Quando se percebe apaixonada, Lúcia começa a negar o corpo aos amantes e, posteriormente, a Paulo, passando a amá-lo como irmão. Assim, ela consegue fortalecer o espírito, libertando-o dos desejos da carne. Ao se dar conta do alheamento em que vivia ao entregar seu corpo ao prazer, Lúcia impõe-se uma marginalização social e afetiva, por isso refugia-se nas proximidades da cidade, buscando uma pureza dupla: a do meio físico e a dos costumes.

Entretanto, os opostos da personagem alencariana mais uma vez se conflitam, dilacerando-se. Maria da Glória não consegue sufocar Lúcia e o desejo aflora. É essa latente dualidade do ser que impossibilita a nossa heroína de alcançar a remissão.

De repente Lúcia atirou-se em mim. Com uma arrebatada veemência, esmagou na minha boca os lábios túrgidos, como se os prurisse fome de beijos que a devorava. Mas desprendeceu-se logo dos meus braços, e fugiu veloz, ardendo em rubor, sorvendo num soluço o seu último beijo (ALENCAR, 1972, p. 242).

A impossibilidade de amar desprovida de desejo condena Lúcia à morte; é necessário que o corpo profanado seja destruído. A morte é sua expiação; é a concretização de que houve total anulação do corpo físico. A recusa da maternidade é a aceitação do castigo imposto; era o preço a pagar pelos seus erros, segundo os valores de então.

Na visão romântica que estrutura a narrativa, o amor físico está separado do amor espiritual. Esta dicotomia presente na concepção romântica de amor faz com que Lúcia, ao desejar o prazer, não consiga ultrapassar o obstáculo que a impede de alcançar um amor pleno. Não conseguindo livrar-se do peso da carne, essa contradição perdura em seu ser (LUCCHESI, 2000, p. 11)

Em *Lucíola*, Alencar enfatiza a ideologia cristã de que o amor, para ser pleno, precisa manter a “pureza” que só existe através da anulação da carne. A “profanação” do corpo é a depredação moral e social feminina; “erro” imperdoável.

2.2 SOFIA: SENSUALIDADE E ASTÚCIA

Para as despesas da vaidade, bastavam-lhe os olhos, que eram ridentes, inquietos, convidativos, e só convidativos.

(ASSIS, 2002, p. 46)

Em seu estudo sobre as personagens femininas machadianas, Pietrani (2000, p. 86) nos aponta um perfeito retrato de Sofia: “sobressai-se como uma das mais instigantes representações dessacralizadoras da imagem social que é atribuída à mulher; ao conseguir amalgamar em si atributos como a não-maternidade, sedução e narcisismo”. As palavras de Moraes (1971, p. 71) completam essa descrição “é mulher de grande complexidade, impenetrável nos seus verdadeiros desígnios, enganadora e coquete”.

O surgimento da obra em 1891 nos apresenta um Machado de Assis maduro e pertinaz, preocupado em desmitificar os arquétipos criados pelos ficcionistas românticos. As mulheres dessa fase encaixam-se na categoria das consideradas “assustadoras” por transgredirem os limites do patriarcado. Em *Mulheres de papel*, Ribeiro (1996, p. 22) afirma que Machado de Assis

Tratou de descer a mulher do trono inacessível em que a colocara Alencar e fê-la descer para o pó da vida e tisonar decantada pureza na pequenez dos pecados de cada dia. Não construiu um mundo de bacanais, nem um antro de perdições; apenas nos ofereceu mulheres de carne e osso, capazes de assumir um corpo e os desejos dele constitutivos, sem nunca cair na grosseria e na exaltação gratuita da genialidade mal resolvida.

E eis aí a Sofia. De caráter ambíguo, ela enquadra-se entre os modelos da “nova mulher” que percorre os salões da sociedade no final do século XIX: casada, bem-sucedida e senhora de respeito, é também vaidosa, orgulhosa, dominadora, fria, cautelosa, ambiciosa, sedutora, frívola, sensual e dissimulada. Sofia é uma das personagens que a pena de seu genial criador melhor delineou.

A princípio personagem secundária, ela consegue, no desenrolar da trama, condensar ao seu redor os demais personagens e, desse modo, incitá-los às ações. O “poderio” dessa personagem abrangeu de tal modo as ações da trama que no prólogo da terceira edição de *Quincas Borba*, em 1899, Machado chegou a afirmar que

Um amigo e confrade ilustre tem teimado comigo para que dê a este livro o seguimento de outro. “Com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, donde este proveio, fará você uma trilogia, e a Sofia de *Quincas Borba* ocupará exclusivamente a terceira parte.” Algum tempo cuidei que podia ser, mas relendo agora estas páginas concluo que não. A Sofia está aqui toda. Continué-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado [...] (ASSIS, 2004, p. 11)

A imagem de uma mulher de classe que se mostra sensual e manipuladora merecia, segundo o amigo, sua própria história. Entretanto, criar um universo a parte para compor Sofia, seria diminuir seu campo de ação. Segundo Ribeiro (1996, p. 336) “observá-la de outros ângulos, dificilmente nos levaria a descobrir novos traços de seu caráter”. Desse modo, Sofia está, em *Quincas Borba*, pronta e inteira; reina soberana na galeria das ousadas personagens femininas machadianas. Por outro lado, apesar da feminilidade e liberdade que essa personagem ostenta no espaço familiar, vale lembrarmos que ela desempenha, com um pouco mais de afinco, claro, “o mesmo papel que as outras personagens femininas do romance brasileiro do século XIX: a mulher como meio pelo qual o capital chega ao homem” (RIBEIRO, 1996, p. 13).

Para Garbuglio (2009, p. 04), traçar o perfil dessa personagem nos leva a perceber que,

Sofia se compõe a partir de uma trílice perspectiva. A do narrador que acentua seus meneios, seu charme, “a chantagem do adultério”, a suposta disponibilidade. A Sofia que se comporta numa ambiguidade aparente, aversa à pobreza, vaidosa de seus atrativos, ansiosa por aparecer ao

grande monde, de exibir o “corpo bem feito”, o “colo decotado”, “os braços cheios”, que o marido usa como instrumento para facilitar a abertura de caminhos. Por fim, a Sofia composta pela imaginação de Rubião. Instalada em seu espírito, a figura de Sofia sofre todas as deformações necessárias para que ele monte a “sua” imagem dela: a mulher cobiçada que pode cumprir as promessas do desejo recalcado.

Entretanto, nessas três versões apresentadas, o ideal de perfeição e pureza é substituído pela dissimulação e pela busca do poder. Palha, marido da “bela Sofia”, fundamenta todo o seu projeto de prestígio e ascensão social no poder de sedução da esposa. O corpo feminino passa a ser o cartão de visitas do ambicioso marido. Desse modo, Sofia funciona como moeda de troca nas transações comerciais e, conseqüentemente, “ao processo de exploração de Palha, como meio de ascender socialmente, corresponde um processo paralelo de degradação da mulher” (VARA, 1976, p. 46).

Essa “degradação social” de Sofia tem início no momento em que ela, consentida pelo marido, afasta-se do ideal de pureza que é exigido do sexo feminino e passa a empenhar-se no sentido de atingir seus objetivos sociais; passando, assim, por cima da autoridade masculina. Entretanto, o comportamento ostentado por Sofia demonstra sua posição de subserviência e conivência para com o marido. Ela assume o papel que o outro lhe impõe e procura tirar disso proveito. Para Pietrani (2000, p. 67) ela é “a escrava branca que trabalha para seu homem, sem direitos a emoções mais fortes”.

No quesito casamento, aspecto polêmico em Machado, notamos que a relação entre o casal é ambígua. Na cena em que Sofia relata ao marido as investidas amorosas de Rubião, vemos um marido preocupado com a honra da mulher, mas ao mesmo tempo dividido entre a moral e o tinir das moedas. Palha não se vexe de atirar a mulher nos braços de outro, desde que tudo não passe de figuração de salões. Assim, se por um lado ele não estimula o adultério, por outro, permite que o ato ocorra no plano do simbólico, favorecendo, assim, seus interesses. Nas palavras de Beauvoir (1961, p. 378), “o homem acena-lhe [à mulher] pomposamente com seu código de virtudes e honra, mas em surdina incita-a a desobedecer: espera mesmo essa desobediência [...]”

Sofia, reclinada ao canapé, ria das graças do marido. Criticaram ainda alguns episódios da tarde e da noite; depois, Sofia acariciando os cabelos do marido, disse-lhe de repente:

— E você ainda não sabe do melhor episódio da noite.

[...]

— Pois saiba que ouvi nada menos que uma declaração de amor.

Palha empalideceu. Não prometera deixar de empalidecer. Gostava da mulher, como sabemos, até o ponto singular de publicá-la; não podia ouvir a frio a notícia. Sofia viu a palidez, e gostou da má impressão causada; para saboreá-la mais, inclinou o busto, soltou o cabelo atrás, que a incomodava um pouco, recolheu os grampos em um lenço, depois sacudiu a cabeça, respirou largo, e pegou nas mãos do marido, que ficara de pé.

— É verdade, meu velho, namoraram-te a mulher.

— Mas quem foi o patife? — disse ele impaciente.

— Mau, se vamos assim, não digo nada. Quem foi? Quer saber quem foi? Há de ouvir sossegado. Foi o Rubião.

[...]

— E depois, Sofia, que lembrança foi essa de convidá-lo a ir ver a lua, não me dirás?

— Convidei Dona Tonica para ir conosco.

— Mas uma vez que Dona Tonica recusou, devias ter achado meios e modos de não ir ao jardim. São coisas que acodem logo. Tu é que destes ocasião...

[...]

Palha cuidava na proposta de acabar com as relações, não que quisesse aceitá-la, mas não sabia como responder à mulher, que mostrava tanto ressentimento, e se portava com tal dignidade.

[...]

— Mas, meu amor, eu devo-lhe muito dinheiro.

Sofia tapou-lhe a boca e olhou assustada para o corredor.

— Está bom, disse, acabemos com isto. Verei como ele se comporta, e tratarei de ser mais fria... Nesse caso, tu é que não deves mudar, para que não pareça que sabes o que se deu. Verei o que posso fazer (ASSIS, 1998, p.78-84).

Observemos que a resposta de Palha, preocupado em colocar a culpa do episódio no comportamento de Sofia, demonstra seu apego aos bens materiais. Quando Sofia “aceita o jogo”, ela revela seu pertencimento ao mundo capitalista e seu papel de contribuinte para a ascensão do marido. Por outro lado, ao cobrar uma posição de Palha perante as investidas de Rubião, ela revela o prazer que sente em despertar-lhe os ciúmes, o que nos leva a questionar a “tal dignidade” que o marido consegue ver em seus olhos. Para Costa Lima “a honestidade de Sofia tanto faz parte do código exigido da representação social, quanto a proibidade do marido” (1981, p. 79).

A busca por ascensão social leva o casal a passar por cima de qualquer preceito moral; ao ponto de Palha – na verdade, um “pulha” – sentir prazer em exhibir a

esposa aos olhos dos convivas. Sua vaidade é satisfeita ao saber que sua mulher é cobiçada²⁴.

Moralmente, palha é uma “colcha de retalhos”, mesmo porque as colchas inteiriças são tão raras. Isto é, Palha não é um homem íntegro e a falta de unidade moral está associada a sua aptidão para a vida moderna, civilizada e moralmente fragmentada. O homem do século, homem de salão, tem outro conceito de honra: aquele que a limita à conveniência (MURICY, 1988, p. 94).

Com relação ao comportamento masculino de incitar a transgressão feminina, o casal Palha/Sofia ilustra de modo preciso as conclusões de Beauvoir. Palha realizava-se ao presentear a esposa com jóias e vestidos caros e exibi-la socialmente.

la muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia um pouco – mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares (ASSIS, 1998, p. 56).

(...) acudiu ele com uma expressão de posse e domínio que a mulher já conhecia e que lhe fazia bem (ASSIS, 1998, p.86).

Sofia, por sua vez, coloca-se como objeto representativo da propriedade do marido e “aceita” o papel que lhe cabe demonstrando certo prazer em representá-lo

A princípio, cedeu sem vontade aos desejos do marido; mas tais foram as admirações colhidas, e a tal ponto o uso acomoda a gente às circunstâncias, que ela acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros (ASSIS, 1998, p. 56).

Entretanto, por mais que se mostre satisfeita por saber-se desejada, ela apresenta dificuldades para sustentar esse duplo comportamento: manter-se recatada e exibir-se. Por receio de punições morais e sociais, ela sente necessidade de enfatizar os limites que lhe são permitidos. Como, por exemplo, na ocasião em que Rubião se declara a ela no jardim.

²⁴ Ademais, seu nome completo – Cristiano de Almeida e Palha – não deixa escapar a porção irônica de Machado, inscrevendo no ortônimo do “capitalista” trapaceiro dois traços religiosos – o cristão e a alma.

Era preciso responder, fazê-lo parar, dizer que ia por onde ela não queria ir, e tudo isso, sem que ele se zangasse, sem que se fosse embora... Sofia procurava alguma coisa; não achava, porque esbarrava na questão, para ela insolúvel: se era melhor mostrar que entendia, ou que não entendia. Aqui lembraram-lhe os próprios gestos dela, as palavrinhas doces, as atenções particulares; concluía que, em tal situação, não podia ignorar o sentido das finezas do homem. Mas confessar que entendia, e não despedi-lo de casa, eis aí o ponto melindroso (ASSIS, 1998, p. 61).

Sofia não quer perder o galanteador (que, além de envaidecê-la, atende aos interesses financeiros do marido), mas ela também sabe que não pode encorajá-lo; afinal, é uma senhora casada e honesta (cf. STEIN, 1984, p.95). E, nesse ponto, não poderíamos deixar de destacar a ironia por parte de Sofia quando delimita a aproximação “aceitável” entre ela e Rubião: “Alguns presentes, algumas jóias, camarotes no teatro não são motivos para que eu fite o cruzeiro com ele” (ASSIS, 1998, p. 83). A “bela Sofia” aceita a corte de Rubião desde que isso não lhe custasse nada em troca.

E, se Palha preocupa-se em expor a mulher, esta, por sua vez, preocupa-se em ser bem vista pela sociedade; afinal, ela é o espelho do status familiar que possuem. Se antes do casamento a mulher mostrava-se para conquistar um noivo, após, ela mostra-se para expor o padrão de vida e a fortuna do marido. Socialmente, o casamento transformava a mulher em propriedade do marido; agora, não é mais ela como indivíduo que interessa, mas o que ela representa.

Casada, Sofia transforma-se em “cabide” do ambicioso Palha. A elegância da moda passa a ser o seu dever e é por isso que ela preocupa-se tanto com a aparência: ela deveria ostentar o status familiar. Nas palavras de Stein (1984, p. 37) “A roupa feminina passa a ser expoente de um ócio e de um luxo não mais individual, mas da unidade básica a que a mulher está sujeita – o lar”.

Na descrição seguinte que o narrador faz de Sofia (ASSIS, 1998, p. 55): – “Traja bem: comprime a cintura e o tronco no corpinho de lã fina cor da castanha, obra simples, e traz nas orelhas duas pérolas verdadeiras...” –, notamos a preocupação com o vestuário e a necessidade de causar impacto em quem lhe põe os olhos. Reafirmando Stein (1984, p. 94) “Em vestidos de noite, a mulher fantasia-se para o prazer de todos os machos e o orgulho de seu proprietário”.

Desse modo, percebemos que o corpo feminino aparece não só como “objeto de uso” do marido, mas também da própria dona; para Palha, “a mulher, decotada e convidativa, teria um papel de relevo, cautelosamente impudica” (FAORO, 1988, p. 276). Esse sentimento de posse exercido pelo sexo masculino fica, ironicamente, marcado nas palavras de Rubião, quando este recebe a cestinha de morangos enviada por Sofia: “[...] o nome dado na pia de batismo, repetido pela mãe, entregue ao marido como parte da escritura moral do casamento” (ASSIS, 1998, p. 53).

O sentimento de posse que Palha sente por Sofia é bem nítido no episódio em que a esposa cai do cavalo e demonstra preocupação com a possibilidade de ter sido vista em situação decomposta:

Aquele pudor medroso e incrédulo de Sofia fazia-lhe bem. Mostrava que ela era sua, totalmente sua; mas, por isso mesmo que ele a possuía, considerava que era de grande senhor não se afligir com a vista casual e instantânea de um pedaço oculto do seu reino (ASSIS, 1998, p. 222).

Outra discussão sobre a posse é a paixão de Palha por Sofia. O marido não lhe tinha amor, apenas uma paixão física. Assim, voltamos à questão do casamento como uma realização social.

A bela dama é filha de um velho funcionário público. Casou aos vinte anos com este Cristiano de Almeida e Palha, zangão da praça, que então contava vinte e cinco. O marido ganhava dinheiro, era jeitoso, ativo, e tinha o faro dos negócios e das situações (...)
O pior é que ele despendia todo o ganho e mais. Era dado à boa-chira; reuniões freqüentes, vestidos caros e jóias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente, levavam-lhe os lucros presentes e futuros (...) (ASSIS, 1998, p. 56).

Notemos que Sofia não era de boa situação familiar. Filha de um funcionário público, o casamento com Palha é visto como uma maneira de ascender socialmente. Palha, por outro lado, não possuía riquezas, “ganhava dinheiro, era jeitoso”, e o único capital fixo e não circulante que consegue é a mulher que passa a pertencer-lhe com o casamento. No entanto, a ascensão dentro da própria classe deixa de lado as conveniências tradicionais; Sofia transforma-se no atrativo, na isca que o marido utilizará para dominar suas vítimas.

O casamento é, assim, um contrato de fachada para a conquista do poder social. Há entre Palha e Sofia uma troca de favores. Luís Martins (1939, p. 02), escrevendo sobre *Quincas Borba*, considera que

Sofia e o marido constituem um desses casais pequeno-burgueses em que os dois membros se acham admiravelmente afinados na mesma ânsia de subir na escala social, no mesmo deslumbramento pelos aspectos fáceis e decorativos da vida, na mesma ausência de sentimentos, de escrúpulos e sensibilidade. Ele é um negociante, ela é uma mulher de negociante. Está sincronizada com o esposo e, apesar de não o amar – não ama ninguém –, precisa dele como companheiro necessário aos seus planos vulgares de conquista de vida.

De personagem manipulada e criatura construída como objeto da narrativa, Sofia passa a manipular as ações e a criar as situações. É ela quem, a partir de então, passa a conduzir o marido e a instruí-lo quanto ao comportamento. Não podemos deixar passar despercebido o fato de que Sofia revela a Palha as declarações de Rubião, mas não as de Carlos Maria.

Com Rubião é como se a revelação significasse: o seu empreendimento está às mil maravilhas, pois o seu capitalista ingênuo está quase submergindo nas mãos de uma mulher. Com Carlos Maria, o silêncio revela uma mulher dominada pela emoção, consciente de sua situação numa sociedade patriarcal e misógina. Sua revelação (numa atitude absurda) culminaria na perda de todo o poder (financeiro e social) que havia alcançado (PIETRANI, 2000, p. 68).

O comportamento de Sofia, ao ocultar tal episódio, revela a satisfação em sentir-se desejada e cobiçada por outros que não o marido. A honestidade que aparenta faz parte do código exigido pela representação social quanto à probidade masculina. Ela tem consciência de sua posição – tanto que, indignada, acaba por atirar ao chão o mandarin de porcelana, presente de Palha (capítulo 105) – e sabe que precisa voltar a ser criatura e adequar-se ao patriarcalismo. Neste ponto, podemos traçar um diálogo entre as personagens Sofia e Capitu. Ambas são silenciadas pelo poder de coerção social, mas com uma diferença: Sofia usa o seu poder de escolha para silenciar-se, visto que, deseja manter o *status* alcançado. Ademais o narrador de *Quincas Borba* é implacável com todos os personagens; enquanto em *Dom Casmurro*, Bento faz de Capitu uma ré sem direito à defesa.

Em *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*, Riedel nos aponta Sofia como “um ‘medalhão’ que brilhava e encantava e, no entanto, mantinha as aparências que convinham ao ‘regímem do aprumo e do compasso’” (1979, p. 96).

É por saber-se bonita e sedutora que Sofia utiliza todas as artimanhas para “arrancar dinheiro” do pobre Rubião. Seu corpo, elegante e bem talhado, seus olhos e seu sorriso despertam a paixão e o desejo desse homem simples e inexperiente, levando-o a colocar toda a sua fortuna nas mãos de Palha, marido da “bela Sofia”. Ela utiliza todos os instrumentos em disponibilidade para conseguir a subida e a participação no estamento. Como diria Faoro (1988, p. 17), “Com tais golpes e com tais armas alcança-se a ociosidade elegante, a riqueza sem escrúpulos, a irradiação do poder”.

É importante destacarmos que a imagem de Sofia é, aos olhos de Rubião, como uma serpente: petrifica, engana e “leva à loucura” – no caso de Rubião o resultado é, literalmente, a loucura. “(...) aquele par de olhos viçosos, que pareciam repetir a exortação do profeta: Todos vós que tendes sede, vindes às águas” (ASSIS, 1998, p. 13 –14). Lembremos aqui, mais uma vez, a Capitu de *Dom Casmurro* com seus “olhos de ressaca” e natureza dissimulada. O olhar sensual de Sofia aparece como um convite, não só para Rubião, mas também aos demais cavalheiros que compunham esse círculo de amizades.

Para as despesas da vaidade, bastavam-lhe os olhos, que eram ridentes, inquietos, convidativos, e só convidativos; podemos compará-los à lanterna de uma hospedaria em que não houvesse cômodos para hóspedes. A lanterna fazia parar toda a gente, tal era a lindeza da cor, e a originalidade dos emblemas; parava, olhava e andava. Para que escancarar as janelas? Escancarou-as, finalmente; mas a porta, se assim podemos chamar o coração, essa estava trancada e retrancada (ASSIS, 1998, p. 56).

A astúcia dessa personagem machadiana é bem marcada no nome que recebe: Sofia, do grego “sabedoria”²⁵. Mas, afinal, enquanto leitores, o que podemos dizer

²⁵ Riedel (1979, p.127) faz uma interessante análise do nome Sofia e suas possíveis relações com Quincas Borba, Rubião e a filosofia do Humanitas que merece ser destacada: “‘Sofia’, como efeito de linguagem, é uma superfície invertida conforme a posição do personagem – causa inseparável do seu efeito. Em relação ao filósofo Quincas Borba, ‘Sofia’ é nome comum, que designa genericamente a sabedoria. Filósofo= amante da sabedoria (filo=amante de sofia=sabedoria). Mas é a Rubião, o discípulo do teorizador de Humanitas, que deste herdou a fortuna e a doutrina, mas não o amor à

que Sofia sabia? Observemos que a nobreza do nome contrasta com a personagem: ela demonstra saber como ninguém a arte da sedução: “Sofia escutava apenas, movia tão-somente os olhos, que sabia bonitos, fitando-os ora no marido, ora no interlocutor” (ASSIS, 1998, p. 33).

Para Riedel (1979, p. 120) “O nome próprio assume a pessoa nomeada, representa-a como presença física e moral e é capaz de transportá-la inteira, na sua concretude”. Assim, de forma sábia e astuta, Sofia consegue manter intatos tanto o interesse de Rubião, quanto a fidelidade conjugal, reforçando a tese de que “os nomes próprios conotam as qualidades que distinguem os seus donos, distinguindo-os das outras pessoas” (*idem*. p.121).

Não podemos deixar passar despercebida, ainda, a fixação de Rubião com a sonoridade do nome de “sua dama”. Apaixonado, ele consegue criar uma relação paralelística entre o nome de Sofia e o canto de uma cigarra. É como se ele metaforizasse Sofia no canto da cigarra.

Vestiu o colete, e foi abotoá-lo diante de uma das janelas, que dava para os fundos, no momento em que uma caravana de formigas ia passando pelo peitoril. Quantas vira passar outrora! Mas desta vez, nunca soube como, pegou de uma toalha, deu dois golpes, atropelou as tristes formigas, matando uma porção delas. Talvez alguma lhe pareceu “boa figura e bonita de corpo”. Logo depois arrependeu-se do ato; e realmente, que tinham as formigas com as suas suspeitas? Felizmente, começou a cantar uma cigarra, com tal propriedade e significação, que o nosso amigo parou no quarto botão do colete, Sôôô... fia, fia, fia, fia, fia, fia... Sôôô... fia, fia, fia, fia... fia... (ASSIS, 1998, p.144-145)

A cólera demonstrada por Rubião no fragmento acima é fruto de suas suspeitas sobre um possível relacionamento entre Sofia e Carlos Maria. E sua “loucura” é tamanha, que lhe parece que uma das formigas lhe lembrava Sofia: “Talvez alguma lhe pareceu ‘boa figura e bonita de corpo’”. O eco produzido a partir da repetição do nome, “fia, fia, fia, fia...”, nos sugere uma Sofia que fia as próprias ações e, ao tecê-las, vai prendendo Rubião em seu emaranhado de teias sensuais.

filosofia, que Sofia escreve o bilhete, tão destacado na narrativa, em que se assina; ‘Sua verdadeira amiga –Sofia’”.

Percebemos que, além dos momentos em que Sofia expõe-se, temos, ainda, os momentos “criados” por Rubião. Lembremos, assim, da cestinha de morangos. Sabemos que Sofia a enviou juntamente com um bilhete que dizia o seguinte: “Mando-lhe estas frutinhas para o almoço, se chegarem a tempo; e, por ordem do Cristiano, fica intimado a vir jantar conosco, hoje, sem falta. Sua verdadeira amiga, SOFIA” (ASSIS, 1998, p. 50). Enquanto leitores sabemos, também, que foi do marido a ideia de enviar os tais morangos.

No entanto, as interpretações sobre o bilhete são de Rubião, que consegue transformar as frutinhas em frutos do pecado, “(...) o arranjo da cestinha, o ar dos próprios morangos – morangos adúlteros – todas essas coisas davam ao negócio um aspecto imoral, pecaminoso (...)” (ASSIS, 1998, p. 51), e encara o bilhete de Sofia como um convite ao adultério.

Na mente perturbada de Rubião, a assinatura sem o sobrenome do marido mostrava o rompimento com os laços do casamento. E, por fim, ao beijar o nome naquela folha de papel, simbolicamente ele a possuiu, firmando o consórcio “Palha & Companhia”.

Em *Quincas Borba*, o adultério ocorre somente no plano simbólico. Mas é fato que Sofia também desejou Rubião. Ou melhor, desejou o desejo de Rubião por ela. É essa necessidade de desejos e de sentir-se desejada que nos revela uma Sofia histórica, capaz de submeter o homem apaixonado, extorquir-lhe a declaração de amor e depois dizer-se surpresa. Nas palavras de Freitas (2001, p. 114)

A histórica se apresenta como alguém que pode oferecer um amor *nunca vivido* pelo outro, marcado por uma inocência que, fazendo parte do jogo sedutor, aumenta o desejo. No entanto, o seduzido não se dá conta da teia que é tramada a sua volta, e o objeto do seu amor vai, paulatinamente, sendo cada vê mais idealizado. A mulher nesse teatro, do qual ela também não tem percepção completa, busca uma vitória através da avassalamento do outro. Esse outro, como todo aquele que está sob o domínio da paixão, só vê as qualidades do objeto amado, perdendo grande parte de sua capacidade crítica.

É exatamente o que acontece com Rubião, que termina louco, pobre e sozinho; esmagado pela “bela Sofia”. Essa, no decorrer da obra enfatiza o jogo da sedução através da exibição de seus atributos físicos, almejando, assim, um ideal de

perfeição. Ávida pela satisfação pessoal, Sofia lança-se à caça de uma presa fácil e, sem saber, oscila entre Cristiano, Carlos Maria e Rubião; encontrando nesse último, a fantasia de ser perfeita para o outro apesar de suas imperfeições.

Quincas Borba, mais do que qualquer outra narrativa machadiana, é a análise dos desejos recalcados (cf. MEYER, 1958). E, em mais de uma passagem, temos a sublimação e o recalçamento das personagens. Destacaremos aqui, porém, uma personagem que passa quase despercebida na narrativa: o marido de D. Fernanda, Teófilo.

O marido de D. Fernanda envolvera Sofia em um grande olhar de admiração. Ela, em verdade, estava nos seus melhores dias; o vestido sublimava admiravelmente a gentileza do busto, o estreito da cintura e o relevo delicado das cadeiras: - *era foulard*, de cor de palha.

[...]

Teófilo elogiou também o vestido, mas era difícil mirá-lo sem mirar também o corpo da dona; dali os olhos compridos que lhe deitou, sem concupiscência, é certo, e quase sem reincidência. (ASSIS, 1998, p. 243)

Será realmente certo? “Sem concupiscência” e “sem reticência”? O que nos interessa, na verdade, é que, sendo tendencioso ou não, esse olhar de Teófilo despertou o desejo recalcado de Sofia: o desejo de ser desejada, de saber-se adorada por mais um homem dentro de seu círculo de convivência.

O “joguete” realizado por essa personagem é desmascarado durante a narrativa. Longe de ser a boa e meiga protagonista dos romances do século XIX, Sofia, desde o início do texto, já tem sua máscara, que vai sendo apenas aperfeiçoada, já que ela é convidativa, mas nada pode oferecer. E, é nesse convite sem perspectiva – “os olhos... convidativos, e só convidativos” – que ela deixa vir à tona mais um de seus “pecados”: ela é, também, um indivíduo narcisista.

O narcisismo dessa personagem chega a tal ponto que, no capítulo 157, Machado mostra que Sofia tinha consciência de que ela era a causadora da loucura de Rubião. Entretanto, sua piedade contrasta com sua satisfação: “Crendo-se autora do mal, perdoava-lho; a ideia de ter sido amada até a loucura sagrava-lhe o homem” (ASSIS, 1998, p. 240); sedutora e fria, ela não demonstra culpa em momento algum.

Sofia representa a medusa que petrifica, que enlouquece, uma mulher sem sensibilidade alteritária, na medida em que Rubião nada mais é do que uma marionete com que brinca. Não poderíamos deixar de considerar a negação da personagem, que, pode-se dizer, está isenta de qualquer reprovação moral, pois, cindindo amor e sexo, produz-se uma ausência de pecado. Poderíamos dizer numa rima: se não dormiu, não traiu... (FREITAS, 2001, p. 121).

Propícia ao adultério, Sofia alimenta o que Rubião sente por ela. A partir do momento em que o trata com cortesia, em que aceita seus presentes, em que não lhe nega fitarem o cruzeiro, embora também não o aceite, alimenta, de certa forma, o amor de Rubião.

Assim, Sofia seduz conscientemente Rubião, sem nunca ceder ao assédio, e acaba por levá-lo à loucura. Vendo-o rico e desfrutável, ela encontra um chamariz para expor-se e tirar proveitos; o velho tema dos triângulos amorosos, preferido de Machado, deixa vir à tona os mil e um interesses de posição, prestígio e dinheiro, dando a batuta à libido e à vontade de poder (cf. Bosi, 1994, p. 180). Por fim, ao vê-lo louco e pobre, nada mais lhe resta a não ser abandoná-lo e dedicar-se à vida que conquistara com o marido: bailes, carros, jóias e luxos; tudo a preço do poder da sedução. Vale ressaltarmos, ainda, que Sofia continua digna, pura e casta aos olhos da sociedade. Se “pecou”, foi às escondidas; visível apenas aos olhos do marido.

A arte de se manter sempre à beira do adultério, sendo fiel ao marido, são traços admiráveis da psicologia feminina. Nas palavras de Pereira (1988) “Todo o convencionalismo e toda a sinuosidade do sexo se resume nessa mulher que espalha pelo livro um ambiente de pecado – sem nunca ter pecado”.

As ações de Sofia nos colocam diante de uma personagem que oscila entre a moral social e a realização do desejo. Ela representa muito bem o domínio que consegue exercer sobre os homens articulando, em seu comportamento, os princípios de conduta social à arte de seduzir. Com a descrição do olhar paralisante e o fascínio que essa personagem exerce sobre a figura de Rubião, que vive sempre à espera de um sim que, na verdade, nunca vem, Machado – contemporâneo de Freud – nos demonstra que, em uma mulher, há o bem e o mal como as faces de uma mesma moeda.

A personalidade de Sofia é, durante toda a obra, camuflada entre a vontade de satisfazer seus próprios desejos e a necessidade de estar sempre ao lado do marido, cumprindo à risca seu papel de esposa. Não poderíamos deixar de destacar, ainda, o fato da personagem está isenta de qualquer reprovação moral, pois cindindo amor e sexo, produz-se uma ausência de pecado. Afinal, se não dormiu, não traiu.

2.3 LENITA: UMA ANATOMIA DO DESEJO

[...] não passava, na espécie, de uma simples fêmea, e o que sentia era o desejo, era a necessidade orgânica do macho. (RIBEIRO, 2002, p.80).

Polêmica e ousada, Lenita paira sobre a literatura do século XIX como uma personagem imoral e obscena. Reflexo do estilo naturalista, figura-se como um ser impulsivo e leviano, avessa à imagem sagrada atribuída à mulher. Pertencente à alta burguesia e cercada por clichês e preceitos, essa protagonista, nas palavras de Sodré (1992, p. 217), nada mais é do que “uma pedantesca moça, a quem a leitura e o estudo desorientado não puderam soffrear os ímpetos da carne e que se prostituiu soffregamente com o primeiro que lhe apareceu e lhe dava lições”.

A ousadia de Júlio Ribeiro, ao retratar a imoralidade e a faceta torpe do ser humano na figura de uma moça de família, escandalizou de todo a sociedade da época, que “habituada a ver-se nos painéis de Macedo e Alencar, sente-se violentada quando seus defeitos, vícios e atitudes comportamentais passam a ser inquiridos de forma crítica” (BRAYNER, 1973, p. 18).

Surgido na segunda metade do século XIX como uma reação aos processos românticos, o Naturalismo procurou representar uma sociedade em transformação. Entre os elementos de que se valeram os naturalistas estão aqueles fornecidos pelas ciências do homem e pelas ciências da natureza, bem como, os recursos de análise científica. Com relação à contribuição do modelo externo e sua influência no plano literário nacional, Lúcia Miguel Pereira afirma:

Com o advento do Naturalismo, porém, tudo mudou. Passou a ser experimental e, portanto, científico, o romance adquiriu a todos os olhos importância e dignidade, deixou de representar um passatempo da categoria dos bordados. Já não se precisaria reger pelas preferências e melindres femininos. E o sexo, que dantes fora banido das narrativas, entrou a ocupar uma posição exagerada, refletindo talvez uma mudança de ponto de vista em relação às mulheres. O determinismo biológico então em voga e as lições de Charcot sobre a histeria transformaram, efetivamente, em fêmeas os antigos anjos. Os estudos de temperamento desbancaram os casos puramente – nos dois sentidos – sentimentais (1957, p. 26).

O lançamento de *A Carne*²⁶, romance cujo título por si só já indica a feição voluntária e escandalosamente obscena da obra, em 1888, causou rebuliço entre as famílias paulistanas tradicionais. A obra foi considerada pornográfica e conseqüentemente proibida, pois dentro da moral social do século XIX, repleta de tabus e preconceitos, qualquer descrição do comportamento sexual, ou mesmo de nudez, era vista como pornográfica ou obscena, e “a retratação da sexualidade fora dos princípios do casamento e da procriação era contra os preceitos de Deus” (STEINEM, 1997, p. 288).

O romance foi por muito tempo considerado imoral, mas a obra é mais do que um mero escândalo sexual. Foi um dos livros mais discutidos e populares do país, e ainda hoje são vendidas edições antigas (porém mutiladas) da obra. A maior qualidade de seu autor não está precisamente em sua ficção, mas em sua disposição para chocar uma sociedade moralmente hipócrita que veio por décadas lhe aprisionar à margem da grande Literatura.

A divergência de opiniões a respeito do romance tem fundamento. A temática naturalista de Júlio Ribeiro explicita manifestações de desejo sexual, sadismo, ninfomania, perversões, nudez e sexo. O olhar sobre o livro sempre se dividiu entre a apreciação estética e o julgamento moral. Apresentando uma personagem diferente, ativa e com intensos desejos sexuais, Júlio Ribeiro foi alvo de infinitas ofensas e desprezo no meio cultural. A respeito disso, afirma Josué Montelo:

²⁶ O romance ficou conhecido como carne pútrida exposta nos açougues literários e rendeu a Júlio Ribeiro uma célebre polêmica travada com o Padre Sena Freitas, que atacou violentamente o romance chamando-o de *A carniça*; a esse insulto Ribeiro respondeu prontamente chamando-o de “urubu”, por farejar “carniça”. A polêmica, existente sob a forma de artigos jornalísticos, mais tarde foi reunida em volume sob o título *Uma polêmica célebre*.

Nenhum livro congregou como *A Carne*, desde a hora de seu aparecimento, as mais voluntárias opiniões. Se José Veríssimo, com desassombro acoimou a obra de “parto monstruoso de um cérebro artisticamente enfermo”, Tito Lívio de Castro, na mesma época, externava essa opinião entusiástica: “O naturalismo está vitorioso e a vitória é assegurada pela *Carne*” (MONTELO, 1955, p. 68).

A protagonista incomodou a ordem social e moral, que ainda via a mulher como ser passivo, devendo ser sempre inferior aos homens. O espanto se deu não só por causa do erotismo da trama, mas por trazer em cena uma mulher independente, rica e inteligente – mesmo que esta estivesse atrás da máscara do sexo apresentado no romance, sendo difícil sua aceitação para o mundo de então. Lenita não só desfigura a imagem de pura e submissa que é atribuída à mulher, como põe em xeque valores de formação social: uma moça de família que, de súbito, ao ser acordada de sua inocência, entrega-se às fúrias da carne, provoca um rompimento dos dogmas impostos pelo patriarcado.

A protagonista de *A carne* aparece-nos como uma personagem fora dos costumes sociais desde sua infância e criação. Após a morte da mãe, no parto, ela é criada pelo pai e recebe dele uma educação exímia e diferenciada, totalmente oposta àquela que era oferecida às jovens de sua época.

Leitura, escrita, gramática, aritmética, álgebra, geometria, geografia, história, francês, espanhol, natação, equitação, ginástica, música, em tudo isso Lopes Matoso exercitou a filha porque em tudo era perito: com ela leu os clássicos portugueses, os autores estrangeiros de melhor nota, e tudo quanto havia de mais seleta na literatura do tempo (RIBEIRO, 2002, p. 66).

A imagem de mulher sábia e independente que é ostentada por Lenita, pode ser considerada uma ironia do autor; visto que, o poder patriarcal e a coerção feminina ainda eram latentes naquela época (Cf. SANTANA, 2009, p. 02). Vale destacarmos, ainda, que a personagem, devido ao vasto conhecimento que adquire, passa a desdenhar os homens e a desprezar o casamento, como pode ser observado no diálogo que tem com o pai no início da obra:

— Sabes que mais? Estou convencido de que errei e muito na tua educação: dei-te conhecimento acima da bitola comum e o resultado é verte isolada nas alturas a que te levantei. O casamento fez-se para a mulher, e a mulher para o homem. O casamento é uma necessidade, já não digo social, mas fisiológica. Não achas, de certo, homem algum digno de ti?

- Não é por isso, é que ainda não sinto a tal necessidade do casamento. Se eu sentisse, casar-me-ia.
- Mesmo com um homem medíocre?
- De preferência com um homem medíocre. Os grandes homens em geral não são bons maridos. Demais, se os tais senhores grandes homens escolhem quase sempre mulher abaixo de si, por que eu que, na opinião de papai, sou mulher superior, não faria como eles, escolhendo marido que me fosse inferior? (RIBEIRO, 2002, p. 67- 68).

Desse modo, a personagem transforma-se em um estereótipo que o Naturalismo utiliza para pôr em campo a questão da histeria e destacar um quadro social brasileiro dos fins do século XIX: mulheres de cultura, que analisam os seus atos, que divagam em especulações filosóficas e que abdicam quando querem, mas nunca se anulam frente ao poder de coerção. O Naturalismo trouxe para o leitor um ser humano provido de sangue, músculos e nervos e apresentou suas produções romanescas como “verdadeiros corruptores públicos dos costumes” (BRAYNER, 1973, p. 25).

O conhecimento cultural e o hábito da leitura tornam-se, então, um agente modificador da conduta da personagem. Quando o desejo lhe aparece e coloca em conflito corpo e mente, Lenita tenta sublimá-lo através do nível intelectual que havia alcançado. Podemos citar como exemplo desse embate uma passagem do terceiro capítulo, quando ela começa a observar os contornos de uma estátua intitulada *Gladiador Borghese*. A virilidade com que as formas masculinas são apresentadas acaba por perturbar seu pensamento. Ela acha que todo seu conhecimento é inútil, pois se sente humilhada diante da força que a imagem esculpida tem ao despertar seus desejos carnisais.

[...] Conheceu que ela, a mulher superior, apesar de sua poderosa mentalidade, com toda a sua ciência, não passava, na espécie, de uma simples fêmea, e que o que sentia era o desejo, era a necessidade orgânica do macho. Invadiu-a um desalento imenso, um nojo invencível de si própria (RIBEIRO, 2002, p. 80).

A revelação que se apresenta para Lenita consiste numa maneira pungente e especial de autoconhecimento, visto que se trata de uma manifestação indomável do próprio corpo. A “verdade maior”, o desejo sexual, domina-a de modo avassalador. A força física representada pela imagem do gladiador que se lança contra ela, esmagando-a, revela o prazer; o prazer em se sentir “fraca”, “feminina”. Surge,

assim, o conflito: Lenita não quer aceitar a fraqueza, mas ao mesmo tempo sente orgulho de tal condição.

Sentia-se fraca e orgulhava-se de sua fraqueza. Atormentava-a um desejo de coisas desconhecidas, indefinido, vago, mas imperioso, mordente. Antolhava-se-lhe que havia de ter gozo infinito se toda a força do gladiador se desencadeasse contra ela, pisando-a, machucando-a, triturando-a, fazendo-a em pedaços.

[...] o que sentia era o desejo, era a necessidade orgânica do macho.

[...] sentia-se ferida pelo agulhão da *carne*, espolinhara-se nas concupiscências do cio, como uma negra boçal, como uma cabra, como um animal qualquer... era a suprema humilhação. (RIBEIRO, 2002, p. 80-81)

Desse modo, movida pelo desejo, Lenita se apresenta como uma heroína ambígua, no corpo e na personalidade. Ela é mulher e é fêmea; é ativa e dominadora, mas sente-se subjugada e dominada por uma sociedade falocêntrica quando, ao render-se ao prazer e afirmar o seu desejo sexual reconhece que, na visão machista, ele deveria ser anulado pela ideia de fraqueza e submissão. É assim que, sem forças e vontade para lutar contra os desejos carnis, Lenita deixa de “ter um corpo” para “ser um corpo”; ela assume, com efeito, uma atitude corajosa, e não de fraqueza. A protagonista dilacera sua personalidade alterando sua posição de subalterna na estrutura social e familiar em que fora gerada; seu corpo que deveria conter o mutismo e refletir a pureza é sufocado pela vontade e desejo de satisfação sexual. Ela deixa de representar a futura esposa para assumir a função de fêmea.

Na citação destacada acima, podemos notar que o narrador impõe seu olhar repressor, moralista e racista, ao descrever a protagonista como “uma negra boçal”, “uma cabra”, “um animal qualquer”. A imagem de redentora atribuída à mulher é substituída pela animalização da personagem. Lenita transforma-se num ser bestial, irracional. Tais palavras demonstram, ainda, o racismo social pois, em uma negra esse comportamento é aceito, mas enquanto branca e moça de família é imoral e repulsivo.

Paralelo a esse rompimento de regras institucionalizadas surge a mulher que anseia por igualdade de papéis perante o homem, que reclama o direito de sentir e realizar seus desejos; de escolher para si o parceiro, não por amor, mas por prazer.

Se era a necessidade orgânica, genésica de um homem que a torturava, por que não escolher de entre mil pretendentes um marido forte, nervoso, potente, capaz de satisfazê-la, capaz de saciá-la?
 E se um não lhe bastasse, por que não conculcar preconceitos ridículos, por que não tomar dez, vinte, cem amantes, que lhe matassem o desejo, que lhe fatigassem o organismo?
 Que lhe importava a ela a sociedade e as suas estúpidas convenções de moral? (RIBEIRO, 2002, p. 116).

Ao romper com os princípios românticos, o Naturalismo trouxe para a ficção os “aspectos recônditos, violentos e orgânicos do amor. O que, antes, era apenas sentimento, passou a ser apenas fisiologia” (SODRÉ, 1992, p. 168). A dualidade da personagem é bem marcada em todo o decorrer da obra: ela é fêmea e dominadora, porque assim deseja; mas, ao final, do romance se transforma em mulher e dominada pelo poder institucional para manter as “aparências”.

A prostração perante os desejos da carne “confirma a vitória da pulsão e da feminilidade sobre a intelectualidade” (BULHÕES, 2003, p. 64). A cena em que Lenita encontra um lago, e resolve nele se banhar, marca a travessia de um novo comportamento da personagem. O ato de despir-se em plena luz do dia e em meio à exuberante natureza representa a descoberta de si mesma, a afirmação de sua “condição de mulher”. Ao despir e mirar o próprio corpo, Lenita exercita o erotismo de modo narcisista, demonstrando o prazer que emana de si; desnudando, também, o desejo contido.

Em camisa, baixou a cabeça, levou as mãos à nuca para prender as tranças e, enquanto o fazia, remirava complacente, no cabeção alvo, os seios erguidos, duros, cetinados, betados aqui e ali de uma veiazinha azul. E aspirava com delícias, por entre os perfumes da mata, o odor de si própria, o cheiro bom de mulher moça que se exalava do busto.
 [...] Lenita contemplava-se com amor-próprio satisfeito, embevecida, louca de sua carne. Olhou-se, olhou para o lago, olhou para a relva, como reunindo tudo para formar um quadro, uma síntese (RIBEIRO, 2002, p. 87 – 88).

Observemos, ainda, que o despertar da sexualidade é descrito na obra como uma crise histórica sofrida pela protagonista. Durante muito tempo tal patologia serviu para definir e reprimir essas demonstrações do desejo sexual feminino. Em sua obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* Freud apresenta-nos essas manifestações baseadas em forças pulsionais de cunho sexual e afirma que

Tais sintomas são um substituto – uma transcrição, por assim dizer – de uma série de processos, desejos e aspirações investidos de afeto, aos quais, mediante um processo psíquico especial (o recalçamento), nega-se a descarga através de uma atividade psíquica passível de consciência (2002, p. 42).

O Naturalismo de *A carne* é pautado em tal princípio e, segundo Araripe Júnior (1960, p. 118), é um naturalismo histórico: Lenita passa por fortes crises e perturbações nervosas até reconhecer e aceitar o desejo que se lhe impunha. Entretanto, é com esse despertar erótico que ela começa a demonstrar sua superioridade de heroína impudica.

Analisava a crise histérica, o erotismo, o acesso de crueldade que tivera (...) E concluía que aquilo era um estado patológico que a minava, um mal sem cura.

Depois mudava de pensar: não estava doente, seu estado não era patológico, era fisiológico. O que ela sentia era o aguilhão genésico, era o mando imperioso da sexualidade, era a voz da CARNE a exigir dela o seu tributo de amor, a reclamar o seu contingente de fecundidade para a grande obra da perpetuação da espécie (RIBEIRO, 2002, p. 110).

A ousadia em substituir o diagnóstico médico pelo poder exercido pelo desejo coloca-nos diante de uma personagem que se faz mulher, que se quer fêmea. Lenita transforma seu corpo num objeto de prazer e almeja com todo ardor a satisfação com extrema volúpia dos desejos carnis. Tal comportamento aproxima nossa personagem de uma cortesã, o que nos faz perceber o porquê do desprezo e da recriminação social que a obra recebeu por parte dos leitores da época: seu procedimento era inadmissível em meio a uma classe de princípios, ao menos aparentemente rígidos, como a burguesia queria demonstrar ser.

Tradicionalmente, o Romantismo excedeu-se em descrever mulheres fatais e de destino cruel que, inúmeras vezes, são redimidas pela realização de um grande amor. Com o advento do Naturalismo, porém, “o Romantismo é desafiado em sua idealização, apresentando ao leitor um personagem bom que apodrece sem remissão. E para isso o autor mune-se de um arsenal de razões fisiológicas e deduções empíricas” (BRAYNER, 1973, p. 87).

Desse modo, mesmo reconhecendo no seu ato uma “transgressão”, Lenita também busca amenizar “seu erro”, e assume seu comportamento como um desejo

desconhecido, inexplicável, uma necessidade biológica vital que era preciso ser suprida a qualquer custo. É importante lembrarmos que ela já se encontrava com 22 anos de idade e ainda não havia constituído família (o que conseqüentemente nos faz concluir, considerando o padrão da época, que não havia tido qualquer contato sexual), uma atitude nada comum para as moças de então, um momento histórico em que a mulher nascia, crescia e era criada para o casamento. Seu corpo reage, assim, manifestando a carência do contato físico, a necessidade do sexo, da companhia masculina, uma reação – ou antes, uma necessidade fisiológica – para a qual seu pai já a alertara quando lhe dissera que “o casamento é uma necessidade, já não digo social, mas fisiológica” (RIBEIRO, 2002, p. 67).

Não podemos deixar de notar nesse comentário do pai de Lenita o moralismo imposto pelo sistema social: só o casamento pode satisfazer as necessidades do corpo, quando elas assim aparecerem. Entretanto, tais palavras nos colocam diante de outra situação: seria, então, o casamento um contrato para permitir a troca do prazer? Deveria Lenita se casar, apenas para realizar o prazer, sem amor? Enquanto mulher, mesmo casada, ser-lhe-ia permitido o prazer?

A instituição casamento, defendida e erguida como bandeira para a moral social, nos coloca diante da fragilidade do sistema e nos mostram as contradições dessa sociedade, ressaltando que uma coisa são as instituições e seus rigorosos preceitos e outra, a forma como são vividas por quem está a eles submetido. Na base da estrutura social burguesa, o casamento confere poder ao homem e encerra a mulher no seu mutismo.

Lenita sabe que dentro dos limites do casamento o prazer lhe seria negado e seu corpo seria silenciado. Portanto, ela tem consciência de sua posição, mas, em prol da satisfação sexual, abomina a sociedade e sua hipócrita moralidade e vê o casamento como um contrato de aparências, um “mal necessário” para satisfazer as leis sociais.

Teria amantes, por que não? Que lhe importavam a ela as murmurações, os *diz-que-diz-ques* da sociedade brasileira, hipócrita, maldizente. Era moça, sensual, rica – gozava. Escandalizavam-se, pois que se escandalizassem.

Depois, quando ficasse velha, quando se quisesse aburguesar, viver como toda a gente, casar-se-ia. Era tão fácil, tinha dinheiro, não lhe havia de faltar titulares, homens formados que se submetessem ao jogo uxório que lhe aprouvesse a ela impor-lhes. Era pedir por boca, era só escolher (RIBEIRO, 2002, p. 118).

Essas erupções de desejos e prazeres a transfiguram num ser irracional e ela se transforma numa mulher sem escrúpulos. Sua necessidade sexual é manifestada ao extremo e, assim como no meio animal, ela busca suprir essa carência com o primeiro parceiro do sexo oposto que lhe surge à frente: Manuel Barbosa.

Em contraste com a idealização do homem, tal como é feita pelos românticos, os naturalistas reduzem-no deliberadamente ao nível animal, despiando-o de aspirações mais elevadas [...] Os Naturalistas parecem mesmo fazer inverter o processo da evolução, mostrando a degeneração do homem até um estado sub-humano [...] sob o ímpeto da necessidade sexual [...] o homem reverte ao brutalismo primitivo latente dentro de si (FURST & SKRINE, 1971, p. 29).

É notável, ainda, todo o jogo de elementos eróticos manuseados pelo autor, em que a sensualidade se desprende dos mais variados elementos que compõem o cenário da narrativa: a constituição da fauna e da flora, o acasalamento animal, o coito entre os escravos, a estátua do gladiador que se encontra no jardim, o contato com objetos pessoais masculinos e a presença masculina. No momento em que descobre que está se metamorfoseando de moça pudica em mulher leviana, Lenita tem plena consciência dos sentimentos que a invadem e da condição de libertina à qual está se submetendo; entretanto, ela não demonstra, em momento algum, culpa ou desejo de fuga perante as exigências da carne; pelo contrário, ela revela um total desprezo pelos princípios sociais e morais, importando-se somente com a realização luxuriosa do ato físico – o sexo.

[...] Sentia-se de novo presa do mal-estar do histerismo antigo. Tinha anseios, tinha desejos, mas anseios, desejos acentuados, visando o objetivo certo. Ela ansiava por Barbosa, ela desejava Barbosa.

A seus olhos avultara ele, tomara proporções novas, realizava-lhe o ideal. Deixara-se subjugar, dominar pelo físico robusto e nervoso, pela pujante e culta mentalidade de Barbosa.

A fêmea altiva, orgulhosa, cônica da sua superioridade encontrava o macho digno de si: a senhora se fizera escrava (RIBEIRO, 2002, p. 137).

Os únicos momentos conscientes vividos por Lenita após o despertar de sua sexualidade e que lhe fazem vir à tona o juízo são quando ela se recorda do pai,

figura que com o tempo acaba sendo substituída pela presença de Barbosa. De início, ele age com tamanhas demonstrações que faz emergir a ausência do amor paterno na vida dela; sentimento este que mais tarde é revelado como uma simples ânsia de saciar-se, de sanar-se no corpo virgem e sedutor de Lenita.

Em um instante, como por ação elétrica, seus sentimentos se tinham transformado: aos ardores pelo homem ideal da cisma histórica, à antipatia pelo homem real da antevéspera, entrevisto em circunstâncias desfavoráveis todas, sucedera aí nesse lugar, repentinamente, um afeto calmo e bom que a subjugava, que a prendia a Barbosa. Achava nele que era de bonomia superior, de familiaridade comunicativa que lhe lembrava Lopes Matoso (RIBEIRO, 2002, p. 124).

A associação que Lenita faz entre a figura de Barbosa e a do pai nos revela, ainda, a ideia de fragilidade presente na personagem, e ao qual ela tenta ocultar. Durante toda a narrativa, Lenita sempre possui junto de si uma figura masculina que a ampara e protege: na infância até a idade adulta é criada pelo pai; com a morte deste, passa aos cuidados do coronel Barbosa; quando adoece, fica aos cuidados do médico e, mais tarde, entrega-se a Barbosa. Lembremo-nos, ainda, de que antes da “entrega corporal” a Barbosa, Lenita fica sob os seus cuidados, na ocasião do episódio em que é atacada por uma cascavel. Temos, aí, um aspecto decisivo no tocante à realização erótica do romance:

— Que tem Lenita, que lhe aconteceu, perguntou acercando-se, ansiado.
 — Estou picada de cobra.
 [...] Agora, nada de acanhamentos, entregue-se a mim, deixe-me fazer o que entendo.
 Tirou do bolso um charuto, trincou-o nos dentes, mascou-o, encheu a boca de tabaco dissolvido em saliva, tomou de novo o pé de Lenita, com respeito, com adoração quase, chegou-lhe a boca, entrou a sugar-lhe a ferida a sorvos vagarosos, contínuos, fortes (RIBEIRO, 2002, p. 211 – 212).

O capítulo seguinte — que inicia-se do seguinte modo: “O veneno da cobra, parece, deixara viciado o sangue de Lenita” (RIBEIRO, 2002, p. 219) — utiliza-se de metáforas para conotar a sensualidade da protagonista. O veneno da cobra passa a ser o signo que, fatalmente, arrasta as personagens à entrega carnal. “A cobra, morta por Barbosa e cujo veneno fora classificado pelo discurso científico, adquire conotações simbólicas e metafóricas; ganha dimensões do mito (a serpente), e adentra o universo irracional, medonho e abismal” (BULHÕES, 2003, p. 72).

Assim como uma serpente, a imagem de Lenita apodera-se da mente de Barbosa e o esmaga nas entranhas do desejo.

Deitava-se, procurava ler, mas debalde. A imagem de Lenita interpunha-se entre ele e o impresso. Via-a junto de si, absorvia-se em contemplá-la nessa semi-alucinação, falava-lhe em voz alta, desesperava, depunha o livro ou o jornal, estendia-se, virava-se, revirava-se, adormecia, acordava, riscava fósforo, olhava o relógio, via que era noite, tornava a adormecer, tornava a acordar, e assim continuava até ao amanhecer, até que chegava a hora de levantar-se.

[...]

O caso era que não podia estar longe da moça, que só junto dela vivia, pensava, estudava, era homem. Estava preso, estava aniquilado. (RIBEIRO, 2002, p. 128 – 129)

Lenita, além de seduzir Barbosa, ousadamente e como um “animal no cio” vai à sua “caça” para satisfazer-se:

Lenita mudava de posição, revolvava-se na cama, não dormia, não podia adormecer.

Uma obsessão mordente subia-lhe da periferia do corpo, comprimia-lhe o coração, atordoava-lhe o cérebro.

Sentia picadas na pele, tinha calafrios, zuniam-lhe os ouvidos.

Sugando-lhe as feridas feitas pelos agulhões da cobra, Barbosa retirara um veneno, mas deixara outro. Lenita nunca mais cessara de sentir a sucção morna, demorada, forte, dos lábios de Barbosa em torno às picadas, no peito do pé. A sensação estranha, deliciosa, incomportável que produzira essa sucção perdurava, vivia, mais ainda, multiplicava-se, alastrava-se. Era um formigamento circular que lhe trepava pelas pernas, que lhe afagava o ventre, que lhe titilava os seios, que lhe comichava os lábios.

E ela queria Barbosa, desejava Barbosa, gania por Barbosa.

[...]

Lenita perdeu completamente a cabeça, entrou: em bicos de pés, sem fazer rumor, escorregando-se, deslizando, como um fantasma, abeirou-se da cama de Barbosa (RIBEIRO, 2002, p. 226 – 227).

A complexidade vivida pela personagem, no que se refere à sua formação de caráter e no modo como ela lança mão do uso do corpo, é marcada no nome que recebe. Lenita é o diminutivo de Helena, nome de origem grega que significa luz; sua figura era conhecida entre os gregos como “o símbolo da beleza e da sedução” (JULIEN, 2002, p. 173-174), era considerada uma deusa insaciável. Em latim, “Lenita é uma forma diminutiva de Lena, que significa alcoviteira, sedutora” (AZEVEDO, 1993, p. 355).

A personagem de Ribeiro carrega em seu nome toda a marca do “vício” que ela desenvolve; sua beleza física e a forte sedução que exerce sobre a figura do macho prepotente, repleto de vontades orgânicas – representada na pessoa de Barbosa –, acabam por levar ambos à realização de atos considerados indecorosos para a época. De Lenita formamos, ainda, o vocábulo “lenitivo”, que corresponde a um calmante ou coisa que alivia, suaviza, ameniza. O corpo feminino transforma-se em fonte de prazer e cura.

Ao longo da narrativa, Lenita tem comportamentos surpreendentes, reflexos particulares do indivíduo naturalista e propaga imagens multifacetadas, trabalhando com dois retratos opostos que ela representa de maneira bem sutil: ela é uma moça pura e recatada na presença do Coronel e de sua esposa; porém, se transforma numa mulher repleta de lascívia e com características bem animais quando está na intimidade com Barbosa.

Depois foi um tempestuar infrene, temulento, de carícias ferozes, em que os corpos se conchegavam, se fundiam, se unificavam; em que a carne entrava pela carne; em que frêmito respondia a frêmito, beijo a beijo, dentada a dentada.

Desse marulhar orgânico escapavam-se pequenos gritos sufocados, ganidos de gozo, por entre os estos curtos das respirações cansadas, ofegantes.

Depois um longo suspiro seguido de um longo silêncio.

Depois a renovação, a recrudescência da luta, ardente, fogosa, bestial, insaciável (RIBEIRO, 2002, p. 231).

Destacamos, ainda, a posição de “bacante impudica” que Lenita assume para satisfazer-se e proporcionar prazer, figurando um papel que lhe garante total desprezo social. O ato sexual transforma-se, desse modo, num total espetáculo de luxúria e gozo repleto de sensualidades e extravagâncias.

Em liberdade absoluta, perfeita, não se contentava com o prazer material de possuir Lenita. Queria o pecado mental inteligente, queria contemplar, comer com os olhos a plástica soberba do corpo da moça, ora em todo o esplendor da incandescente nudez, ora realçado pelos atavios, pelas extravagâncias da moda.

Despia-a, punha-a na posição de Vênus de Milo, arranjava-lhe os braços, como conjecturam os sábios terem estado os da estátua; enrolava-lhe um lençol de volta aos quadris, arrufava-lho, em pregas suaves, em planejamentos artísticos.

Depois arrancava-lhe esse último vestuário, mudava-lhe a atitude: erguia-lhe o busto, avançava-lhe a arca do peito, fazia sobressair o relevo insolente dos seios erguidos e duros.

[...]

Por meio de um refletor poderoso focava, dirigia a luz branca de uma lâmpada belga, fazia cair sobre a moça uma toalha de reflexos suaves e vivos, cientificamente combinados.

[...]

Por vezes fazia com que Lenita se frisasse, se espartilhasse, se enflorasse, se enlvasse, com todo o capricho, com toda impertinência de uma leoa da moda, que se prepara para um baile do *high-life*, para um sarau diplomático. (RIBEIRO, 2002, p. 239-240)

Enquanto Barbosa manifesta um comportamento voltado à prática de caprichos excêntricos para a satisfação sexual, Lenita depara-se com manifestações sádicas, provenientes dos anseios vividos pelo seu organismo; e como todo sádico, “na vasta combinatória sexual só um ponto do jogo a seduz e justifica seu comportamento, a configuração da realização sexual” (SARDUY, 1979, p. 17). No começo da narrativa, quando ela ainda não havia tido contato sexual algum, o despertar da sexualidade provoca em seu corpo e mente uma certa reação e necessidade de situações ligadas à prática do sadismo, transformando-a numa pessoa cruel e fria.

Ficara cruel: beliscava as criolinhas, picava com agulhas, feria com canivete os animais que lhe passavam ao alcance. Uma vez um cachorro reagiu e mordeu-a. Em outra ocasião pegou num canário que lhe entrara na sala, quebrou-lhe e arrancou-lhe as pernas, desarticulou-lhe uma asa, soltou-o, rindo com prazer íntimo ao vê-lo esvoaçar miseravelmente com uma só asa.

[...]

Lenita, muito de adrede, não intercedeu. Sentia uma curiosidade mordente de ver a aplicação do bacalhau, de conhecer de vista esse suplício legendário, aviltante, atrozmente ridículo. Folgava imenso com a ocasião talvez única que se lhe apresentava, comprazia-se com volúpia estranha, mórbida na ideia das contrações de dor, dos gritos lastimados do negro misérrimo que não havia muito lhe despertara a compaixão.

[...]

Lenita sentia um como espasmo de prazer, sacudido, vibrante; estava pálida, seus olhos relampejavam, seus membros tremiam. Um sorriso cruel, gelado, arregaçava-lhe os lábios, deixando ver os dentes muito brancos e as gengivas rosadas (RIBEIRO, 2002, p. 101-106).

Esse comportamento apresentado pela personagem de Ribeiro é mais um elemento das práticas profanas vividas por ela que choca profundamente a sociedade da época. Sua perversidade coloca em risco os princípios morais e religiosos de amor ao próximo e de morte, levando-a a blasfemar contra as leis de autoridade e de poderio supremo, fazendo despertar certo desejo de igualar-se a Deus e de alcançar o direito de vida e de morte, o que a faria prolongar a estranha sensação de volúpia e de prazer que o sofrimento lhe causava.

Queria, como as vestais romanas no ludo gladiatório, ter direito de vida e de morte; queria poder prolongar aquele suplício até à exaustão da vítima; queria dar o sinal para que o executor consumasse a obra.
E tremia, agitada por estranha sensação, por dolorosa volúpia. Tinha na boca um saibo de sangue. (RIBEIRO, 2002, p. 108)

Lenita rompe, assim, com todos os ensinamentos paternos que possuía internalizados, sua ambição por prazer e satisfação aos desejos da carne contraria as leis que fizeram parte de sua educação; as representações eróticas que, agora, fazem parte de sua vida alcançam certo quê de ritual sagrado, em que o ponto culminante nada mais é do que o ato sexual. Ao abandonar a conduta moral que era dela esperada pela sociedade e “profanar” o corpo, Lenita apresenta uma deformação de personalidade. Até a própria figura do pai – responsável por sua educação – ela procura esquecer; seria esta uma forma de não se lembrar dos princípios que aprendeu e de não se arrepender do que praticava, era um passado de sua vida que ela procurava esquecer, já que vivia agora, sob o jugo da luxúria.

Mesmo abolindo as leis sociais e procurando se impor de modo diferente perante a sociedade, Lenita acaba retornando e se subjugando às leis repressoras. Quase no fim do romance, após o envolvimento sexual sem limites entre Lenita e Barbosa, ela visita o quarto dele e descobre uma caixinha de lembranças que ele guardava de outras mulheres. É o momento da tomada de consciência da protagonista:

Aquele homem era um devasso, um D. João de pacotilha, e ela, Lenita, não passava de uma das suas muitas amantes.
Quem lhe dizia a ela que uma dádiva sua, que um objeto seu qualquer, não iria aumentar aquela ignominiosa coleção.
Em que dera seu orgulho, o alto conceito que ela formava do seu sexo, que ela formava de si própria!
Amante de um devasso, concubina de um homem velho, casado, que guardava troféus das conquistas ... Bonito! Esplêndido!
Estava castigada e achava justo o castigo. (RIBEIRO, 2002, p. 255).

A gravidez de Lenita vem atenuar, ainda mais, a linha que separa o desejo de rompimento da personagem com a sociedade e sua subordinação ao sistema. Lenita sabe que não pode ser desposada por Barbosa -- visto que ele já era casado e ainda não existia o divórcio no Brasil – e muito menos viver em meio à sociedade como mãe solteira. Desse modo, ela se vê obrigada a casar-se com um de seus pretendentes para poder dar um nome e uma vida digna para o filho que esperava.

A aceitação do casamento e a submissão a um único homem lhe devolvem ao seu lugar no meio social.

Preciso de um pai oficial para nosso filho.

Se tu fosses livre, fazíamos nossas núpcias na igreja, e tudo estava pronto. Mas tu és casado, e a lei do divórcio, aqui no Brasil, não permite novo enlace: tive de procurar outro.

“Tive de procurar” é um modo de dizer: o outro deparou-se-me, ofereceu-se-me; eu me limitei a aceitá-lo e ainda impus-lhe condições (RIBEIRO, 2002, p. 273).

Ao dissecar as vergonhosas “mazelas” da hipócrita sociedade, o romance de Júlio Ribeiro não deixa passar despercebido o poder coercivo e moralizador da sociedade. Lenita se vê obrigada (talvez, o termo adequado seria necessitada) a aceitar um casamento de fachada, a sufocar o desejo e a se submeter aos padrões institucionalizados pela rígida sociedade patriarcal. Para ela o casamento é apenas “uma convenção da hipocrisia social” e “uma capitulação ao ambiente da estufa familiar e provinciana” (BULHÕES, 2003)

[...] Revoltada contra a metafísica social, pusera-se fora da lei da sociedade, e a consciência castigava-a, dando-lhe testemunho de quanto ela descera abaixo do nível comum da mesma sociedade.

É loucura quebrar de chofre o que é produto de uma evolução de milhares de séculos. A sociedade tem razão: ela assenta sobre a família, e a família assenta sobre o casamento. Amor que não tenda a santificar-se pela constituição da família, do casamento legal, aceito, reconhecido, honrado, não é amor, é bruteza animal, é desregramento de sentidos. Não, ela não amara a Barbosa, aquilo não tinha sido amor. Procurara-o, entregara-se a ele por um desarranjo orgânico, por um desequilíbrio de funções, por uma nevrose [...] (RIBEIRO, 2002, p. 255- 256).

Apesar da ousadia (ou por isso mesmo) que ostenta no decorrer do romance, essa personagem é, de certa forma, punida; entretanto, em momento algum demonstra ela fraqueza. Ao contrário, impõe condições ao marido que “arranjara” e abandona Barbosa sem remorsos, privando-o da paternidade. É Barbosa que, fraco, suicida-se, protestando contra o comportamento vil de Lenita.

Barbosa, que tinha sido o “médico” que salvara Lenita do veneno da cascavel, na configuração da intriga será vencido por ela. Ao ser abandonado por Lenita no fim do romance, Barbosa encontrará o sentido sombrio da paixão no rebaixamento absoluto da morte. Considerando-se superior, o homem é vencido pela paixão por mulher e aqui, mais uma vez se enfatiza a força irresistível e implacável do desejo: o “médico”, que domina a natureza, inclusive a natureza feminina, e que conhece a “fragilidade feminina”, será, no fim, subjugado [...] (BULHÕES, 2003, p. 74).

Apesar de ser uma “mulher desonrada”, Lenita obteve a possibilidade de regenerar-se através da realização de duas missões essenciais então atribuídas à mulher: a de ser mãe e esposa. Acredita-se que, “no leito conjugal, Lenita possa restabelecer-se de sua ‘bruteza animal’, do desregramento de seus sentidos”. (VERONA, 2008)

O final trágico da obra encerra a moral social vigente: a realização dos desejos é a impossibilidade de felicidade, pois os “motivos” que emanam do corpo degradam o ser humano psíquica e fisicamente. Entretanto, a protagonista de Ribeiro despede-se fria e ironicamente; sente-se fraca e dominada enquanto mulher, mas reconhece-se fêmea e forte: “Enquanto quisera gozara; estava saciada...” (RIBEIRO, 2002, p. 257).

3- CONSIDERAÇÕES FINAIS: CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO²⁷ **– LÚCIA, SOFIA E LENITA**

Século XIX, o desenvolvimento do capitalismo ocupa lugar fundamental na ordem burguesa e nessa perspectiva um antagonismo se faz presente: a relação trabalho e sexualidade. O moralismo compulsivo dos vitorianos procura refrear o comportamento e regular a sexualidade, vinculando-a à finalidade reprodutiva. Nas palavras de Foucault (1988, p. 12),

Se o sexo é reprimido com tanto rigor, é por ser incompatível com uma colocação no mercado, geral e intensa; na época em que se explora sistematicamente a força do trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se?

O prazer é oferecido em doses mínimas, o suficiente para manter a honra e a ordem da família. Ao trilharmos os caminhos do erotismo no meio burguês oitocentista percebemos quão diferentes são as manifestações e os discursos eróticos, produtos duma época em que imperava uma burguesia cada vez mais poderosa, portadora de uma ideologia moralizadora, que encerrou a sexualidade no seio da família conjugal.

Esse confinamento da sexualidade estreitou, ainda mais, o leque de possibilidades oferecido à mulher, cuja identidade se estruturava basicamente em torno dos ideais de amor e do casamento. Jonathan Culler (1999, p. 17) na esteira de Foucault, aponta para o estreitamento das relações poder/conhecimento/sexo: “O poder/conhecimento produziu, por exemplo, a situação em que somos definidos pelo nosso sexo. Produziu a situação que define a mulher como alguém cuja realização como pessoa deve residir numa relação sexual com um homem.”

Nas palavras de Thiengo (2009, p. 04) as teorias de Foucault apresentam o sexo como elemento construtor de uma identidade feminina, ajudando “a criar a ideia da mulher como um ser cuja plenitude residiria em sua relação com um homem”. Desse modo, na medida em que a literatura absorve esse caráter de identidade como tema,

²⁷ O título do capítulo deve ter feito o leitor se lembrar do homônimo romance de Camilo Castelo Branco, entretanto as comparações aqui ficam apenas no título. Valer-nos-emos dos substantivos em destaque, coração, cabeça e estômago, para metaforizar as nossas personagens de estudo.

as narrativas oitocentistas passam a reforçar os estereótipos de feminilidade, passando a projetar a mulher nos moldes sociais propostos por sua época: “a literatura é um dos lugares onde [...] a ideia de sexo é construída, onde achamos promovida a ideia de que as identidades mais profundas das pessoas estão ligadas ao tipo de desejo que sentem por um outro ser humano.” (CULLER, 1999, p. 17).

Nessa projeção de valores representada pela literatura é evidente, ainda, que a moralidade ostentada pela burguesia impõe disfarces e máscaras à manifestação e realização do desejo sexual. Hipocrisia era a palavra de ordem da sociedade burguesa, a saída estratégica encontrada pelo mundo burguês para viver seus prazeres à margem. Nas palavras de Branco (1985, p. 24),

Apesar da repressão à sexualidade, apesar de sua vinculação ao caráter biológico da reprodução, os fenômenos periféricos não utilitários se mantêm, a transgressão sexual efetua-se (...) A transgressão é, aliás, elemento fundamental para que o equilíbrio se mantenha e para que o erotismo se processe, já que este é resultado do jogo antagônico entre o interdito e sua violação.

E é em meio a essa transgressão velada que nos deparamos com as nossas três personagens de estudo que alcançaram destaque pela intrigante participação que desempenharam na literatura brasileira do século XIX. A escolha dessas personagens foi motivada pelas características divergentes, e ao mesmo tempo convergentes, que compõem os períodos literários em que as encontramos. Procurou-se observar, primordialmente, o contexto literário em que estão inseridas, “(...) esse tecido de significantes [e significados] que constitui a obra” (BARTHES, 1978, p. 17), seus comportamentos e o olhar da sociedade da época que sobre elas recai.

Com características bastante opostas, sobretudo se comparadas ao período literário a que pertencem, “nossas mulheres” dialogam entre si por representarem a parte transgressora da sociedade. Lançando mão da ousadia que ostentam e/ou dos limites que lhes foram permitidos – como no caso de Lúcia – elas tomam o corpo como objeto de conquista e poder, impõem-se em meio à sociedade machista da qual fazem parte e exibem o prazer, o desejo e a liberdade sexual como armas dominadoras para se realizarem socialmente.

Por outro lado, se essas personagens aproximam-se pelo comportamento desviante, vale a pena destacarmos que elas se afastam em diversos outros aspectos. Lúcia, tecida ao molde romântico, traz embutida em si a dualidade comportamental: tem o corpo corrompido, mas a alma é pura²⁸. No meio burguês, é a personagem de mais baixo escalão social, além de pobre, é prostituta e, por isso, não se espera dela quaisquer resquícios de moralidade. É centrada no meio transgressor e, ao mesmo tempo em que se mostra vítima do meio que a corrompeu, é também manipuladora da ordem social.

Heroína, meio que às avessas, Lúcia impõe-se oferecendo o corpo maculado. A ousadia que ostenta ao escolher seus amantes demonstra sua soberania, pois como prostituta tinha “certos direitos” garantidos; entretanto, ela faz questão de lembrar que é “um mal necessário à sociedade” e ridiculariza a moral de fachada:

O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre! Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a imprudência da cortesã e fazer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! Então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo homem honesto deve repelir-me! (ALENCAR, 1972, p. 185)

O desabafo de Lúcia deixa claro que ela paga um alto preço em meio à sociedade para ter o direito de usar o corpo. No entanto, ela sente prazer em divulgar sua liberdade sexual. Lúcia torna-se “forte” por meio do regime repressor burguês, utiliza-se das imposições que a sociedade lhe imprime e sobressai-se como senhora de si e do próprio corpo, sendo apontada por Paulo como “a cortesã desprezível que se balançava lubrificante no seu carro, insultando com o luxo desmedido as senhoras honestas que passavam a pé (...)” (ALENCAR, 1972, p. 187).

²⁸ De Varazze, arcebispo de Gênova, em sua obra *Legenda áurea: vidas de santos* (2003, p.77 –80), nos apresenta a história do martírio de Santa Lúcia que merece ser aqui citado. Virgem de origem nobre foi torturada pelo cônsul Pascácio por fazer a doação de seus bens aos pobres após alcançar uma graça celestial. As palavras ditas por Santa Lúcia no momento de seu sofrimento nos levam a identificar o imenso diálogo existente entre essa mártir e a protagonista do romance alencariano: “(...) nunca conheci os que depravam espírito e corpo”; “Os que corrompem o corpo são os que preferem os gozos corporais às delícias eternas”; “O corpo só é corrompido se o coração consentir (...)”. Essa preocupação que Santa Lúcia apresenta nos remete à nobreza de alma apresentada por Lúcia/Maria da Glória.

Contra-pondo-se a essa personagem romântica temos a dissimulada e cínica Sofia. Personagem enquadrada no período realista de nossa literatura, ela utiliza o corpo de modo sutil: expõe-no sem corrompê-lo. Destaquemos, ainda, que das três personagens analisadas é a única que é regida pelo dispositivo de aliança, o que, conseqüentemente, deveria mantê-la afastada do dispositivo de sexualidade²⁹. Entretanto, essa personagem machadiana demonstra de modo sensacionalista como é possível intercalar esses dois dispositivos. A partir dos estudos de Muraro (1983) encontramos subsídios que nos levam a perceber que a intercalação dos dispositivos acarreta efeitos nos corpos, nos comportamentos e nas relações sociais, produzindo corpos economicamente úteis e submissos.

É na materialidade do corpo que todos os poderes, todos os saberes, todos os prazeres e desprazeres se cruzam. O corpo é a sede tanto da sexualidade como do trabalho e de qualquer outra atividade humana. Pela sexualidade o homem se vincula à natureza. (MURARO, 1983, p. 22)

Nesse caso, o casamento para Sofia não passa de uma moral de fachada. O corpo, que deveria ser propriedade privada do marido, se torna objeto material e público. A moral que ostenta socialmente, por ser uma mulher casada, destoa do comportamento dissimulado e frívolo que apresenta quando necessita de se “mostrar” ao sexo masculino para tirar disso proveito. E, assim como Lúcia, ela manipula a ordem social.

Sofia era, em casa, muito melhor que no trem. Lá vestia a capa, embora tivesse os olhos descobertos; cá trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos que eram bonitas, e um princípio do braço. Demais, aqui era a dona da casa (...). (ASSIS, 1998, p. 41)

Semelhante à personagem alencariana, Sofia também não tem nobreza de origem, é filha de um funcionário público. Palha, o marido, também não tem origem aristocrática. Não sabemos de onde vem, mas ele vem com muita determinação de subir e, para isso, pagará o preço que se fizer necessário. Vale lembrarmos que, quando se casa com Sofia, ele é um *zangão* da praça, termo esse que pode designar tanto o representante comercial, como o parasita; no decorrer da obra,

²⁹ Aproprio-me, para maior clareza de raciocínio, dos termos de Foucault, como se um dispositivo excluísse o outro. Na verdade, sabemos, os dispositivos de aliança e de sexualidade convivem, híbridos, muito mais do que se imagina – ou do que a dita sociedade admite.

Machado, talvez, opte pelos dois termos, visto que a vontade de Palha é maior para gastar dinheiro do que para ganhá-lo.

Apesar da ausência de “fidalguia”, Sofia tem plena consciência de que a graça e a beleza são atributos para a busca da ascensão social. Ela sabe que precisa manter um bom casamento para ter espaço no mundo aristocratizado do Rio de Janeiro de então e, desse modo, beleza e graça, sedução e magnetismo, tornam-se armas fundamentais na batalha. Ao apresentar-se como passaporte da ascensão política e de prestígio do marido, Sofia espera receber o seu quinhão de recompensa: o luxo, a satisfação e a adoração.

Assim, se por uma fatuidade Lúcia torna-se prostituta, é também devido a isto que Sofia alcança o sonho de ascensão social: Rubião surge como “a porta da salvação”, realizando-a no campo econômico, social e sexual – ainda que este último seja no plano do simbólico.

Os escritos de Thiengo (2009, p. 08) nos apresentam a identidade feminina como uma construção em torno do desejo masculino, a mulher como alvo da busca. O desejo de Palha não é por Sofia, mas por aquilo que ela pode proporcionar-lhes com sua beleza e sedução. Recordemos, ainda, que na visão misógina a maternidade era o ápice da conquista feminina, feito esse que Sofia não consegue realizar.

Na outra ponta do tripé temos Lenita, personagem complexa em todos os aspectos. Pertencente à alta burguesia, foi educada pelo pai e teve seus estudos prolongados além dos bordados e do piano. Entretanto, o conhecimento excessivo, o poder econômico e a posição social que detém como moça de família e de princípios não são suficientes para afastá-la da transgressão moral. Ao contrário, favorecem seus ímpetos de autonomia.

Ousada, Lenita defende seus direitos de sentir e realizar seus desejos sexuais. No que diz respeito ao uso do corpo alia-se à Lúcia: pratica o sexo aquém dos princípios pré-estabelecidos não visando à procriação, mas a atingir seus próprios interesses e satisfazer suas vontades. Se Lúcia “adquire o direito” sobre o corpo por

ser uma prostituta, Lenita reclama seus direitos de satisfação sexual abolindo a ordem moral – entenda-se: ordem moral do senso comum.

Apresentando uma imagem contraditória com relação àquela que definia a mulher como um ser passivo, casto e assexuado, Lenita sobressai-se no universo literário feminino do mundo oitocentista como representante do Naturalismo. Justificando suas “vontades” como necessidade orgânica ou uma doença (no caso a histeria), ela mostra-se forte e ousada ao manifestar sem escrúpulos seus desejos e procurar saciá-los sem qualquer preocupação com a tal ordem moral.

Observamos que a exposição dos corpos de nossas protagonistas destacam-se em aspectos diferenciados: o corpo de Lúcia é objeto de uso público e “(...) pasto dos vermes como foi pasto dos homens” (ALENCAR, 1972, p. 150). O corpo de Sofia é propriedade do marido que o expõe “(...) com uma expressão de posse e domínio”. (ASSIS, 1998, p. 86) e também da dona que se satisfaz em exibi-lo “Comprazia-se na contemplação de si mesma, das suas ricas formas, dos próprios olhos contempladores (...)”(ASSIS, 1998, p. 178). O corpo de Lenita é um corpo despertado do mutismo sexual imposto à mulher; é um corpo falante e desejante: “tremores súbitos percorriam os membros da moça; seus pêlos todos hispidavam-se em uma irritação mordente e lasciva, dolorosa e cheia de gozo”. (RIBEIRO, 2002, p. 83)

O modo como Lúcia, Sofia e Lenita apropriam-se do corpo enquanto objeto nos leva a relacioná-las aos três substantivos usados para nomear o título desse capítulo. Lúcia representa o coração, o corpo que mesmo profanado ama e sofre. Sofia é a cabeça do marido, com sua sabedoria e perspicácia controla toda a situação. Lenita é o estômago, a parte física, o desejo que domina suas entranhas.

Nascidas das mentes criadoras de seus autores, essas personagens refletem a posição feminina em meio a uma rígida burguesia, o desejo – símbolo da proibição – e o corpo que ostentam como bandeira erguida contra a dominação e o poder do patriarcado. É importante destacarmos que as personagens aqui apresentadas são criadas por narradores masculinos, seres detentores da palavra. Desse modo, o discurso narrativo transforma-se em discurso de poder e deixa transparecer que,

cada uma a seu modo e a seu tempo, apresenta sinais da transgressão gerada no universo feminino como resposta aos séculos de repressão a que foram submetidas as mulheres.

Nossas personagens de estudo são mulheres que lutam, com as armas que possuem – no caso, o corpo – para conquistarem o seu espaço e os seus direitos. O lugar econômico e social que cada uma delas ocupa permite-nos traçar um pequeno paralelo, propondo Lúcia e Lenita X Sofia. Observemos que de um lado temos a força do dispositivo de sexualidade impulsionando as personagens alencariana e ribeiriana a colocarem o corpo à disposição do prazer e da realização dos desejos sexuais. No outro extremo, Sofia aparece regida, cinicamente, pelo dispositivo de aliança, ocultando o desejo e o prazer.

Portadores da voz feminina, estes corpos – em seus múltiplos elementos econômicos, políticos, culturais – representam um momento de virada na história social da mulher, com toda a delicadeza e a cumplicidade que o tema exige de todos nós.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Lucíola/ Iracema*. Obras imortais da nossa Literatura. V. 6. São Paulo: Editora Três, 1972, p. 119-251.

_____. Como e por que sou romancista. In: *O guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 49-74.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica*. V. 2. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Prólogo da terceira edição*. In: *Quincas Borba*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

AZEVEDO, Sebastião Laércio de. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. V. 2. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: DEL, 1961.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 176 –193.

_____. O Romantismo. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANCO, Lúcia Castello. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

BRANCO, Lúcia Castello & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BRANDÃO, Ruth Silviano. A fascinante sedução do duplo. In: *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: UFMG, 1993, p. 107 –155.

BRAYNER, Sonia. *A metáfora do corpo no romance naturalista: estudo sobre 'O cortiço'*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973.

BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Vol. 2. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1993, p. 200- 211.

_____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio & CASTELO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971. v.1.

CARVALHO, Lúcia Helena de O. V. A ponta farpada ou o lugar marcado da mulher no discurso da tradição. In: GOTLIB, Nádya Batella (Org.). *A mulher na Literatura*. Vol.II. Belo Horizonte: UFMG, 1990. p. 71-79.

CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: KLAPISH-ZUBER, Christiane (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. II. p. 99-141.

CASTELLO, Maria Cristina Magalhães. *A representação da mulher pelo olhar masculino: quatro momentos da literatura brasileira*. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: Essa nossa (des)conhecida*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CITELLI, Adilson. *O Romantismo*. São Paulo: Ática, 1986.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasiliense, 1965.

COSTA LIMA, Luiz. Machado e inversão do veto. In: *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 242-261.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

CUNHA, Carla. In: *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em 15 de dezembro de 2008.

DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. II. p. 29-63.

DEL PRIORI, Mary. *A mulher na história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

DOLDWASSER, Maria Julia. Cria fama e deita-te na cama: um estudo de estigmatização numa instituição total. In: VELHO, Gilberto (Org.) *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.29-51.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1986.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – A vontade de saber*. 17. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade II – O uso dos prazeres*. 11. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *Vigiar e punir: história das violências nas prisões*. Tradução de Raquel Ramallete. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Tradução de Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala – Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FURST, Lilian R. & SKRINE, Peter N. *O Naturalismo*. Tradução de João Pinguelo. Lisboa: Lysia, 1971.

GARBUGLIO, José Carlos. *Quincas Borba*. Disponível em <http://www.geocities.com/SoHo/Nook/1312/quincas.htm> > acessado em 09/05/2009.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

GUÉRIOS, Rosário. *Dicionário etimológico*. São Paulo: Ave Maria, 1981.

JULIEN, Nádia. *Minidicionário compacto de mitologia*. Tradução de Denise Radonovic Vieira. São Paulo: Rideel, 2002.

JUSEK, Karin J. A moralidade sexual e o significado da prostituição na Viena do fim do século. In: BREMMER, Jan (Org.) *De Safo a Sade – Momentos da história da sexualidade*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Papyrus, 1995, p.157 –197.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990.

LAJOLO, Marisa. *Machado de Assis*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

LEITE, Dante Moreira. Lucíola - teoria romântica do amor. In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007, p. 79 – 84.

LUCHESE, Lenise Maria de Souza. *Carolina, Joana e Lúcia(s): sujeito ou objeto?* 2000. 20f. Monografia (disciplina: Estudo comparado de autores) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

MARTINS, Luís. “Sofia, Virgília e Capitu”. In *Folha da manhã*, 18/06/1939. São Paulo.

MEYER, Augusto. Da sensualidade. In: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958, p.129 – 137.

MEYER, Marlyse. Aspectos da mulher no folhetim do século XIX: Seduzidas e Abandonadas. In: *Seminário Nacional Mulher e Literatura*, 6, ANAIS. São Paulo: ANPOLL, 1995, p. 103-111.

MONTELO, Josué. A Ficção Naturalista – Aluisio de Azevedo, Inglês de Sousa, Julio Ribeiro, Adolfo Caminha. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A Literatura no Brasil*, volume II, Rio de Janeiro, Editora Sul-Americana S.A., 1955, p. 49-74.

MORAES, Santos. *Heroínas dos romances brasileiros*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.

MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira*. Vol.XI. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1957.

_____. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PEREZ, Glória. Pré-nupcial. In: SAVARY, Olga (Org.). *Carne viva. 1ª antologia brasileira de poemas eróticos*. Rio de Janeiro: Anima, 1984.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de Matos & SOIHET, Rachel (org.) *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, 2003, p. 13 – 27.

PIETRANI, Anélia Montechiani. *O enigma mulher no universo masculino machadiano*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2000.

POMMIER, Gerard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Tradução de Dulce M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1996.

_____. A ideia de nação: uma cuidadosa arquitetura de Alencar. In: HELENA, Lúcia (org.). In: *Nação-invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contra Capa/CNPq, 2004, p. 177 – 185

RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*. São Paulo: Francisco Alves, 1979.

SALGUEIRO, Wilberth. Por uma estética do excêntrico na poesia: prazer e razão (também em ET EU TU, de Arnaldo Antunes). In: *Lira à brasileiras: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007, p.179 –191.

SANTANA, Jeová. Mal da leitura em 'A carne' de Júlio Ribeiro. In: *Projeto memória de leitura*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/maldacarne.html>>, acessado em 08/05/2009

SARDUY, Severo. Do Yin ao Yang. In: *Escritos sobre um corpo*. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Visnik São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 13 – 54.

SCHMITT-PANTEL, Pauline. A criação da mulher: Um ardil para a história das mulheres? In: MATOS, Maria Izilda S. de Matos & SOIHET, Rachel (org.) *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, 2003, p. 129 –156.

SILVA, Alessandra Fabrícia Conde da. A palavra, o trabalho das agulhas e o choro da donzela irmã de Persival n'A *demanda do Santo Graal* : uma alegoria cristã.

2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, 2008.

SODRÉ, Néelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1992.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000, p.34 –79.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

STEINEM, Glória. O erótico vs. o pornográfico. In: *Memórias da transgressão: momentos da história da mulher do século XX*. Tradução de Cláudia Costa Guimarães. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997. p. 282 –296.

THIENGO, Mariana. *O perfil da mulher no romance 'Senhora' de José de Alencar*. In: Revista Eletrônica Travessias. Ed.03. Disponível em: <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_003/cultura/O%20PERFIL%20DE%20UMA%20MULHER.pdf>, acessado em 23/04/2009.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

VARA, Teresa Pires. *A mascarada sublime: estudo de Quincas Borba*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vidas de santos*. Tradução de Hilário Franco Jr. São Paulo: Companhia das letras, 2003, p. 77 – 80

VELOSO, Caetano. O estrangeiro. In: VELOSO, Caetano. *O estrangeiro*. Polygram, 1989. 1 CD, faixa 1.

VERONA, Elisa Maria. *O romance, a mulher e o histerismo no século XIX brasileiro*.
In: *Histórica- Revista Eletrônica do Arquivo do Estado*. Edição número 32 de agosto
de 2008. Disponível em:
<<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao32/materia06>>, acessado em 12/04/2009.