



# TRAÇOS DA CULPA: UMA LEITURA ALEGÓRICA DA REPRESSÃO FEMININA EM LUCÍOLA

---

## TRAITS OF FAULT: AN ALLEGORICAL READING OF FEMALE REPRESSION IN LUCÍOLA

Maria da Glória Ferreira de Sousa<sup>1</sup>  
*Programa de Pós-graduação em Letras –  
Universidade Federal do Ceará*

**Resumo:** Considerada uma das vozes mais importantes do nosso Romantismo, José de Alencar foi dono de várias facetas literárias capazes de fazer seus leitores viajarem por todo o Brasil e de se imiscuírem de alguns dos melhores traços de nossa nacionalidade. É fato que a natureza plural de sua obra constituía parte de um projeto maior, a tentativa de captar nossa brasilidade, não podendo, portanto, abrir mão de importantes aspectos de nossa história. Com base nessa premissa, este artigo objetiva atentar para a repressão e penalizações sofridas pela protagonista do romance *Lucíola*, estas provenientes de um longo processo de culpabilização, como alegorias de uma sociedade coercitiva da liberdade/sexualidade feminina – tal foi a sociedade do século XIX, com reproduções desses padrões na contemporaneidade. Ressalta-se que a concepção de alegoria de Walter Benjamin atuará como paradigma nessa empreitada, uma vez que essa forma de representação, histórica e dialética ajusta-se plenamente aos propósitos aqui delineados. Também, para que uma maior elucidação sobre a reconstituição de *Lucíola* enquanto alegoria seja alcançada, um contraponto à concepção de símbolo será necessária, considerando que esse foi tomado pelos românticos como a verdadeira forma de expressão capaz de captar o Todo. Entende-se aqui, portanto, que a alegoria se constitui como forma mais eficaz de interpretação de um mundo com o qual o homem já não pode se integrar totalmente.

Palavras-Chave: Alegoria; Repressão; Culpa; Lucíola.

**Abstract:** Considered one of the most important voices of our Romanticism, José de Alencar was the owner of many literary facets that could make his readers travel all over Brazil and get involved in some of the best traits of our nationality. It is known the plural nature of his work was part of a bigger project, the attempt to capture our Brazilian soul, that could not, thus, do without important aspects of our history. Based on that, this article aims to observe the repression and punishments suffered by the protagonist of the novel *Lucíola*, originated by a huge culpability process, regarded as allegories of a coercive of female freedom/sexuality – such was the nineteenth century society, with reproductions of these patterns in contemporary days. It is emphasized that Walter Benjamin's conception of allegory will act as paradigm for this work, once this form of representation, historic and dialectical, adjust perfectly to the proposed goals. Also to better elucidate about the reconstitution of *Lucíola* as an allegory, a comparison to the

---

<sup>1</sup> mariadgfreire@gmail.com

---

*conception of symbol will be necessary, considering it was analyzed by romantics as the only form capable to reach totality. Allegory, consequently, is taken here as the most effective way to interpret a world man cannot integrate to anymore.*

Key-Words: Allegory; Repression; Guilt; Lucíola.

## UMA INTRODUÇÃO: ALENCAR E O PROJETO DE REPRESENTAÇÃO DO BRASIL

Tão aclamado quanto objurgado pela crítica do seu tempo e posterior, José de Alencar é elencado como um dos grandes autores da literatura brasileira, dentre outros motivos, justamente por ter contribuído para a afirmação desta – talvez mais significativamente que qualquer outro autor em circunstâncias similares.

Em um momento no qual essa consignação vem através de uma conjuntura política há muito prenunciada e da conseqüente negação dos valores lusos que permearam as produções poéticas que por aqui se inscreveram em tempos coloniais, Alencar traz uma nova significação para o fazer literário do século XIX. Para Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* (2006), o autor cearense não se deixara tomar pelos convencionalismos da escola romântica que então se instaurava, entrando em cena com uma visão não limitadora da nossa brasilidade, capaz de uma transposição triunfal do indianismo para o romance e de se valer de um regionalismo, à sua maneira, dimensionador da face interiorana do nosso país.

É evidente também que essa visão de Candido não é, de forma alguma, unânime. Não foram raras as vezes em que o nacionalismo de Alencar foi apontado como o responsável pelo obscurecimento da sua real importância para o romance brasileiro. Para Pellogio, “à luz da crítica”, resultará daí que “sua coerência estética será tanto mais empobrecida quanto mais ao encargo da literatura pátria”, o que contribuirá também para “o forte encurtamento da vida psicológica dos seus caracteres” (2009, p. 6), tese que também foi, por seu turno, refutada por inúmeros teóricos. Bosi, por exemplo, o classifica como um autor que sabia idealizar heróis na selva e nas cidades, estando a diferença entre estes “no grau de complexidade psicológica que opera tendências para a fuga e o narcisismo” (2006, p. 139). Para Lúcia Helena, em “A solidão tropical e os pares à deriva”, Alencar consegue dar um outro olhar a nossa civilização, à dicotomia dominador/excluído, narrando “com maestria, os vazios e fraturas sob os quais se engendram os estigmas de nossas marcas identitárias” (2000, p. 149). Ao epíteto “identitária”, ressalva-se que pode se referir não só ao termo alusivo a nossa cultura, fundante e remanescente, mas também à sensibilidade do autor na tessitura do humano, em suas faces individual e social.

Dessa forma, parece haver em Alencar não somente um nacionalista atento e ávido e uma imaginação enérgica, mas um autor que consegue penetrar a fundo no caráter, nos sentimentos e nos desejos de suas personagens e nas suas relações. Como já atestara Candido, “como em quase todo

---

romancista de certa envergadura, há em Alencar um sociólogo implícito” (2006, p. 540), sendo que, nessa linha, a faceta sociológica do autor de *O Guarani* nos interessa, sobretudo, pelas implicações históricas que traz em seu bojo.

Seguindo essa tendência explícita do autor, nos deteremos aqui em um dos seus romances mais elogiados, *Lucíola*, lançado em 1862 e que é o primeiro a compor a parte da obra de Alencar denominada “perfis de mulheres”, juntamente com *Diva* e *Senhora*. Pode-se dizer que, se nos seus romances indianistas e históricos a imaginação de Alencar teve de alçar voos mais altos e arriscados, os mesmos foram atenuados com seu romance urbano, categoria em que se encontra a história de Maria da Glória/Lúcia. Coutinho (1995) aponta, nesse conjunto de obras, uma preocupação pungente com o mapeamento da vida social da corte, assim como uma especial atenção à figura feminina, inclusive com tendências de fundo realista.

É justamente com base na visão alencarina do período histórico intenso que vivenciou o nosso país no século XIX, que o presente trabalho tem por intuito refletir acerca do dilema da prostituição que permeia *Lucíola* e acerca das consequentes penalizações sofridas por sua protagonista – advindas de diferentes formas de culpabilização – enquanto alegorias de um mundo coercivo da liberdade feminina. Considerar-se-á, para tanto, tais processos de culpabilização como decorrentes de uma cultura discriminatória que, ainda hoje patente no Ocidente como um todo, pune a sexualidade feminina e premia a masculina, mesmo em circunstâncias similares. O meretrício, sendo atividade que põe em ampla evidência a sexualidade da mulher, acaba por tornar-se alvo máximo das opiniões depreciativas do feminino, algo que não acontece ao homem, por exemplo, que se utiliza desses serviços. Adiantamos aqui que tais reflexões serão pautadas na concepção benjaminiana de alegoria, enquanto forma de representação capaz de extrair o objeto de suas atenções do fluxo da existência, atentando para suas faces sensível e inteligível, para o óbvio e para o que transcende ao que está a nossa frente.

Ressalta-se que, para Benjamin, alegoria e história estão inevitavelmente interligadas, como se a primeira, extensamente discutida em *Origem do drama trágico alemão*, estivesse em uma busca incessante da verdade, conformando-se às intenções da segunda (EAGLETON, 1993). Além disso, marca-se, também, por nascer de um movimento de violência, contextualizada em mundo em crise e de colapso iminente (HELENA, 1985). Sob essa perspectiva, nenhum modo de representação estaria tão consonante com a referida obra de Alencar. Com uma protagonista dividida, atormentada, ao mesmo tempo em que anestesiada por um mundo que não a reconhece senão como sujeito paratópico, Maria da Glória/Lúcia é a própria materialização da ruptura, individual e historicamente definida.

## 1 ALEGORIA, ROMANTISMO E O MUNDO MODERNO

Faz-se importante retomar aqui que a alegoria enquanto forma de interpretação foi por muito tempo desvalorizada pela filosofia da arte e

---

relegada a uma espécie de banimento que só findaria às portas do século XX. Essa negativização teria se intensificado com o “caos gerado pelo Romantismo” que teria trazido ao poder o que Benjamin classifica como um “usurpador”, o símbolo. Para Benjamin, foi “o desejo da estética romântica de chegar ao conhecimento de um absoluto, reverberante e em última instância não vinculativo” que “permitiu que se instalasse nos mais simplistas debates estéticos um conceito de símbolo que nada tem de comum com o autêntico”, uma vez que sua unidade seria deformada “para corresponder a uma relação entre forma e essência” (BENJAMIN, 2004, p. 174).

De fato, figuras como Goethe, Schlegel e Coleridge foram alguns dos mais ferrenhos contribuidores para a visão declinada que repousou sobre a alegoria durante décadas a fio, em favorecimento do símbolo. O autor de *Fausto*, inclusive, chegou a traçar, em 1797, um paralelo distintivo entre essas duas instâncias, escrito que objetivava “influenciar enormemente o movimento romântico” (MERQUIOR, 1969, p. 195). Para Goethe, a alegoria, por exemplo, somente designaria, sem a capacidade de representar, além de sair do particular para se chegar ao geral, servindo apenas de exemplo para algo de natureza mais ampla. O símbolo, por seu turno, guardaria um valor intrínseco, seria intransitivo; representaria, mas poderia também designar e daria “expressão a um particular sem pensar no geral e apontar diretamente para ele” (BENJAMIN, 2004, p.175).

Merquior (1969) sistematiza essas diferenças, já as confrontando com o pensamento do próprio Benjamin. Assim, temos que os românticos afirmavam o símbolo como aquele dotado de concretude e cheio do anseio de se captar o Todo; como algo em que sujeito e objeto são coincidentes e que prescinde de comentário decifrador. A concepção benjaminiana de alegoria, por sua vez, opondo-se ponto a ponto a essas características, a constitui como forma de representação “em que há distância entre significante e significado” (MERQUIOR, 1969, p.106); não pretende atingir o universal, mas apenas representar o *outro* ou, até mesmo, os *outros*, e, se é abstrata, Benjamin nos mostra que essa é apenas uma de suas faces, que se une à sua inclinação pela realidade concreta. Benjamin também se opõe à colocação de Goethe que vê na alegoria apenas um exemplo para o geral. Para o teórico, ela se desdobra em “um sistema complexo de significação, apresentando o signo como algo polissêmico e histórico, hostil a qualquer tipo de interpretação fechada e monista da realidade” (MERQUIOR, apud HELENA, 1985, p. 25); também não é simples recurso retórico, ferramenta do estilo, mas *expressão* viva, assim como o é a própria linguagem.

Benjamin reaviva a alegoria em meio a todo o caos do mundo moderno, à iminente crise do mundo burguês, aos comportamentos desordenados, negativizados, de atrito entre o indivíduo e a multidão na qual ele tem que se inserir. Segundo Lúcia Helena, a alegoria ressurgida na modernidade “atende a uma nova sensibilidade do homem pós-romântico, exposto ao impacto da sociedade urbana e industrial desenvolvida (1985, p. 29). Há, nesse contexto, como que uma dissolução da vida comunitária, dos valores, da capacidade de

---

se integrar em uma tradição cultural. Contudo, embora se ajuste bem aos anseios e dúvidas desse homem “pós-romântico” e apesar de toda a degradação a que foi submetida pelos próprios românticos, a alegoria ainda se constitui, aqui, na melhor forma de se sistematizar o mundo de *Lucíola*, reconhecidamente um dos romances mais representativos da escola de Schelegel. É necessário se ter em mente que as raízes da ruptura homem x mundo não se encontram no tempo de Baudelaire, mas no mundo que deu origem ao próprio Romantismo. Primeira estética da era moderna, esse movimento traz consigo justamente o signo da ruptura, da perversão, do grotesco. Se a arte dos antigos havia encarado a natureza sob a ótica da correção, da harmonia, do belo, rejeitando tudo o que não se enquadrasse nesses parâmetros, a arte moderna, inaugurada pela estética de Hugo, estava apta a perceber também o outro lado da criação. Luz e sombra, bem e mal, belo e horrendo, nada podia mais ser dissociado.

Atenta a tudo isso e ainda imbuída de uma visão histórica privilegiada, entende-se não só que a alegoria poderia ter sido instrumento poderoso em mãos que a rejeitaram, mas que, em sentido inverso, atende eficientemente à leitura de obras românticas como *Lucíola*, com uma protagonista de natureza tão fragmentada quanto tantos outros o seriam no “pós-romantismo”. Nessa linha, como já atestado na seção anterior, a leitura que se pretende empreender tomará como principais baldrames a percepção benjaminiana de alegoria, assim como as considerações acerca dessa visão peculiar presentes em Merquior e Helena, algumas delas já relacionadas acima. Intenta-se retomar aqui pontos importantes da repressão feminina, notadamente no século XIX, assim como da prostituição nesse mesmo período e as penalizações sofridas pelas transgressoras. Confrontando esses aspectos e resoluções importantes de Maria da Glória/Lúcia, será possível traçar, daí, um dos possíveis desenhos alegóricos que se perfazem no primeiro perfil de mulher alencarina e atentar para pontos específicos que podem mesmo ajudar a compreender a própria condição do homem moderno, paradoxal, cindido, ainda essencialmente romântico.

## 2 UMA LEITURA ALEGÓRICA DA REPRESSÃO FEMININA EM LUCÍOLA

Não é com *Lucíola* que Alencar inaugura a temática da prostituição em sua obra. De fato, quatro anos antes, com *As Asas de um Anjo*, o autor traria para o teatro nomeadamente nacional a matéria do meretrício, que, por sua vez, já vinha motivando vários autores europeus, sobretudo os franceses desde meados do século XVIII. Além do clássico *A Dama das Camélias*, *Marion Delorme*, de Vitor Hugo, e *Manon Lescaut*, de Prévost, eram outros espetáculos protagonizados por cortesãs que arrastavam numerosas plateias aos teatros, tendo mesmo Alencar citado-os como inspiradores para sua obra. Em artigo de 22 de junho de 1858, declara: “Vitor Hugo poetizou a perdição na sua *Marion*

---

*Delorme*; A. Dumas Filho enobreceu-a *n'A Dama das Camélias*; eu moralizei-a *n'As Asas de um Anjo*" (ALENCAR, 1860, p. 17).

Valéria de Marco (1986) afirma, entretanto, ter sido mesmo *Lucíola* a obra responsável por colocar Alencar "à sombra de um cânon literário da época – o tema da prostituta regenerada", viabilizando, dessa forma, a concretização do seu projeto de adequar as "especificidades brasileiras à modernidade da cultura ocidental" (MARCO, 1986, p. 148). O trato do tema da prostituição, como pode se supor, ganha o apreço de tantos autores, dentre outros motivos, por ser revelador de uma sociedade que subjuga o homem e suas vontades ao poder do dinheiro (MARCO, 1986). Mais que isso, revela também um mundo no qual a mulher, principalmente a meretriz, é colocada como a mais afetada em tal conjuntura, sendo prova disso o próprio fim trágico que leva a maioria dessas protagonistas, incluindo aí a própria Lúcia.

Antes de tratarmos, porém, do fim que recebe a personagem de Alencar, faz-se necessário atentar a alguns aspectos importantes, a exemplo da estrutura de *Lucíola*. Embora não se revele de pronto, os relatos de Paulo formam um romance epistolar, constituído por cartas escritas pelo personagem recifense a uma senhora referida apenas pelas iniciais G. M. Esta teria organizado o conteúdo recebido em forma de um livro e dado à história o título que conhecemos, em referência a "Lucíola", "lâmpiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos". Como a própria G. M. explica no prólogo do romance, nada representaria tão bem a personalidade dessa protagonista que, embora afundada naquilo que considerava de mais torpe, conservava, quase que teimosamente, a pureza da alma.

É assim que, desde as primeiras linhas de *Lucíola*, travamos contato com a principal característica da cortesã, a sua natureza controversa. O leitor, diante das ambiguidades de suas numerosas descrições, se confunde, tal como Paulo, com seu ar casto e suas palavras mordazes, com o olhar cândido e os gestos lascivos, sendo as descrições do seu comportamento paradoxal recorrentes ao longo de todo romance, muitas vezes, inseridos em situações também ambíguas. É assim quando Paulo a reencontra em um festejo religioso na paróquia da Glória. A situação já se torna antitética pelo simples fato de unir, em um mesmo cenário, a prostituta e a santa – Lúcia em um ato de devoção a Nossa Senhora – mas se torna ainda mais inusitada pelo modo como o bacharel a percebe, ressaltando que "ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição" (ALENCAR, 2002, p. 15).

No entanto, Lúcia não se permite ser assim ou se levar por instintos mais cândidos. Não são raras as vezes em que se coloca em situações consideradas degradantes até mesmo por outras prostitutas, como quando da orgia promovida por Sá, em que se põe a imitar quadros com pinturas eróticas. Indagada por Paulo acerca das razões que a levaram a tal, deixa transparecer a natureza masoquista de suas ações, atestando todo o asco que nutre a si:

— Dignidade de quem se despreza a si mesma!... O que é este corpo que lhes mostrei há pouco, e que lhes 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, 2002, p. 52)

Tal desprezo que a jovem diz sentir por si mesma fica bastante evidente em várias outras passagens relatadas por Paulo. É o caso, por exemplo, da ocasião que resultará no seu primeiro encontro sexual com o bacharel. Já sentindo que a relação de ambos não se fazia igual às outras a que se costumara, Lúcia fica extremamente abalada quando o desejo sexual do rapaz por si surge desvelado, lembrando-a o real papel que exercia naquele duelo, o da meretriz a quem convém satisfazer os desejos alheios:

Quando porém os meus lábios se colaram na tez de cetim e meu peito estreitou as formas encantadoras que debuxavam a seda, pareceu-me que o sangue lhe refluía ao coração. As palpitações eram bruscas e precipites. Estava lívida e mais branca do que o alvo colarinho do seu roupão. Duas lágrimas em fio, duas lágrimas longas e sentidas, como dizem que chora a corça expirando, pareciam cristalizadas sobre a face, de tão lentas que rolavam. (ALENCAR, 2002, p. 26)

A aversão aqui não é direcionada ao mocinho a quem a cortesã já sabia amar, mas ao uso torpe que este fará do seu corpo, tão análogo a todos os outros homens que passaram pela sua vida. O interessante a observar, neste ponto, é a forma como o desprezo pela prostituição vem acompanhado da autopunição, inclusive no ato sexual em si. Nos relatos de Paulo, temos que Lúcia se deixava sentir intensamente e, como que se castigando por isso, eram quase violentos seus atos de amor, numa tentativa erótica de eliminar-se e eliminar o seu algoz, também culpado por despertar-lhe desejos tão infames: “Lúcia sentia; [...] Seu olhar queimava; e às vezes parecia que ela ia estrangular-me nos seus braços, ou asfixiar-me com seus beijos.” (ALENCAR, 2002, p. 29).

O comportamento da moça torna-se inteiramente validado quando somos colocados diante de todas as circunstâncias que permearam sua iniciação no ofício da prostituição e de todas as situações a que fora exposta desde então. Encurralada pela doença da família e induzida pela concupiscência de Couto, Lúcia, de fato Maria da Glória, trocara a virgindade pelas moedas que salvariam as vidas de seus pais. O sacrifício, entretanto, ao invés de reconhecido, fora exprobrado, culminando na sua expulsão da casa paterna. A prostituição fora outra vez o seu arrimo, apresentada oficialmente pela velha Jesuína. Todavia, persistindo a vergonha que causara a sua família como uma tortura constante que atalhava a felicidade de uma casa virtuosa, Glória não hesitara em trocar o nome de uma cortesã falecida, sua amiga, pelo seu, fazendo crer aos seus entes que já não existia.

É diante de todas as abnegações e angústias sofridas pela protagonista que podemos visualizar toda a conjuntura de uma sociedade que não pode tolerar a transgressão feminina, ainda que esta esteja baseada em ações totalmente justificáveis. Maria da Glória não tivera escolha quando vira surgir à sua frente a única chance de salvar os seus – a venda do seu corpo. Entretanto, isso não ameniza a sua falta. A família a culpabiliza, uma vez que a sociedade o

---

faz e toda essa repressão, por conseguinte, culminará na auto-incriminação constante da própria personagem.

Não se pode desconsiderar o fato de o século XIX, o mesmo em que se situa a história de Maria da Glória/Lúcia, ter sido um dos períodos de maior repressão da liberdade feminina, ainda mais em se tratando de sexualidade. Se penetrarmos em uma das obras mais significativas de Rousseau, por exemplo, *Émile, ou da Educação*, teremos, em um plano filosófico, uma noção nítida dos preceitos em voga no século vitoriano. O livro quinto desta obra, em que Rousseau trata da educação mais adequada para Sophie, a mulher ideal, traz a perfeição feminina como advinda de hábitos reclusos e instrução modesta. Sendo naturalmente fraca e passiva, ela deveria aprender muitas coisas, mas apenas o que lhe convinha saber, inclusive, para que pudesse exercer o papel de educadora de seus filhos.

Ressalta-se que a obra de Rousseau, publicada em 1762, foi uma das mais lidas subsequentemente em toda a Europa, transformando-se em uma espécie de tratado da educação. Levando em consideração também que, no século XIX, fomos bebedores assíduos da produção intelectual francesa, não é de se admirar que as postulações de Rousseau tenham se tornado uma espécie de manual de educação de meninos e meninas em nosso país.

A questão da reclusão também é bem elucidada por Muraro (1995). A autora explica que, com o advento e desenvolvimento do capitalismo e a consequente transferência da produção econômica para as fábricas, ainda em fase incipiente, as mulheres foram incentivadas a permanecer em casa e a dedicar-se inteiramente à família. Surge a figura da “rainha do lar”, situada sobre os pilares da virtude e da pureza, assim com surge também o amor romântico, baseado, dentre outras coisas, na ausência da sexualidade feminina: “[...] a verdadeira mulher era unicamente a mulher fria, inorgânica e submissa” (MURARO, 1995, p. 125). Beauvoir, por sua vez, citando uma das personalidades mais influentes do século XIX, Augusto Comte, relembra que o filósofo positivista também aproximara a figura da mulher de conceitos como a pureza e a castidade. Para Comte, a mulher “é que a religião positivista proporia à adoração do povo no templo da Humanidade, mas é somente pela sua moralidade que ela merece esse culto” (BEAUVOIR, 1970, p. 144).

Essa mistificação em torno da figura feminina doméstica, entretanto, não foi construída sem uma intensificação de um “mal necessário” à sociedade, a prostituição, vista como válvula de escape para os impulsos sexuais que não poderiam existir em um casamento virtuoso. Fato é que, durante a maior parte do século XIX, o meretrício foi encarado como uma forma de manter a dinâmica social vigente. Figuras importantes também na iniciação sexual dos jovens, essas mulheres, sobretudo as cortesãs mais valorizadas, eram figuras associadas à independência e ao poder, com lugares afiançados e demarcados. Principalmente no que concerne às cortesãs de luxo, não era raro que fossem tomadas como símbolos de poder para quem as mantivesse.

Faz-se interessante observar que, apesar de as prostitutas em geral sustentarem um sistema quase institucionalizado de repressão contra o próprio

---

sexo, ainda assim, não deixavam de ser consideradas um risco às famílias “de bem”. Além da possibilidade de a “rainha do lar” ser trocada pela meretriz, o ofício era obviamente considerado um mal exemplo a todas as mulheres. Del Priore diz que, assim, não se faz difícil entender por que giram em torno da figura da prostituída todos os signos negativizados pela história, tais como o vício, a doença, o pecado, a sujeira e o fedor. O destino dessas mulheres não podia ser outro senão a sarjeta e a morte prematura. Agindo por dinheiro, colocavam em risco as “grandes fortunas” e a “honra da família”. Enfim, “eram o inimigo ideal para se atirar pedras” (DEL PRIORE, 2005, p. 203).

Cientes de alguns dos principais parâmetros que norteavam a existência feminina no século XIX, incluindo aí a repressão da liberdade da mulher, de sua sexualidade e todo o repúdio direcionado às prostitutas, entende-se que só o contexto social do período em que se materializa *Lucíola* pode explicar de forma clara o processo de culpabilização sofrida pela protagonista, culpabilização esta tomada aqui como penalização atribuída pelo meio onde se insere, mas, principalmente, pela própria personagem.

A referida expulsão da casa paterna, por exemplo, deflagradora da “desgraça” de Glória, já denuncia de forma radical a intransigência social quanto a comportamentos considerados “imorais”. Sendo a inocência natural em uma mulher, a virgindade deveria ser mantida a todo custo, sob o risco de comprometer a honra de toda a família. Esta deve, portanto, manter-se vigilante e aquela não consegue estar condenada a arrastar uma mácula em sua imagem social. Glória é perfeitamente consciente disso. Embora desconhecesse as artimanhas do sexo, sabia que os gestos impudentes de Couto a traria problemas e aos seus. Não foi sem relutar que enfim cederia às investidas do vizinho: “Não posso contar-lhe que luta foi a minha: três vezes corri espavorida até a casa, e diante daquela agonia sentia renascer a coragem, e voltava. [...] Desde que os meus véus se despedaçaram, cuidei que morria” (ALENCAR, 2002, p.127).

Esses últimos dizeres de Lúcia não são de todo figurativos, podendo referir-se ao real destino que se desenhara naquele instante. De fato, Glória não pertenceria mais ao mundo em que crescera, mas seria relegada a sua margem, como que morta para uma conjuntura que não a podia aceitar. Tal fato é totalmente concretizado quando da morte da verdadeira Lúcia. Ao enterrá-la, Glória enterra a si mesma e mesmo o seu ressurgimento, ao final do romance, será curto, uma vez que não há mais espaço para o regresso da pecadora, ainda que totalmente redimida.

Diante de fatos como esses e já conscientes de que a leitura alegórica – histórica por natureza – é aquela que, nos termos da proposição deste trabalho, nos permitirá uma visão mais ampla das penas sofridas pela protagonista, tomadas, como já explicitado, como expressões de uma sociedade repressora da liberdade feminina, é importante termos em mente que a alteridade é ponto crucial na concepção de alegoria benjaminiana. Nas palavras de Lúcia Helena, apenas a atitude alegorizante fará “falar o outro” (1985, p. 35). No mundo alegórico, tudo pode remeter a algo exterior e não há correlação fixa. Nesse

---

sentido, a arte não pode mais ser apreendida senão conformando também a própria dualidade psicológica que outrora delineara homem barroco (MERQUIOR, 1969). Representando, assim, o “outro”, ou “vários outros”, o poder de alusão do objeto alegórico será classificado como pluralista, aberto, contrastando diretamente com a natureza do símbolo, fechada, de significados cristalizados. Também na interpretação alegórica, não se pretende captar o Todo em algo particular ou captar a arte enquanto geradora de valores universais e atemporais. Ao contrário, desnudam-se passados enterrados, valendo-se, necessariamente, de traçados reais e variáveis.

Seguindo essa linha, não há como verificar, na leitura alegórica, coincidências diretas entre o objeto e o que ele representa, isso porque, em nosso momento histórico, não há mais consonância entre homem e natureza. A harmonia de tempos antigos – que permitia a identificação simbólica, direta, que prescinde da exegese – fora totalmente esvaziada diante de um mundo estraçalhado, violento, angustiado. Não há mais espaço para a fusão perfeita. Ao invés disso, é preciso que haja distância entre os termos em questão e que um árduo trabalho interpretativo entre em cena.

Poderíamos, por exemplo, delinear aqui uma visão simbólica de *Lucíola*, uma vez que a história de Lúcia nos remete quase que instantaneamente à trajetória de Maria Madalena. Embora não haja nenhuma evidência bíblica de que esta teria sido a pecadora a ter ungido os pés de Jesus em sinal de humildade e arrependimento, e que esta pecadora tenha sido uma prostituta, Madalena foi por muito tempo considerada a meretriz redimida, de quem Jesus havia retirado sete demônios. A partir do perdão concedido por Cristo, então, teria se transformado em uma de suas seguidoras mais devotas, estando, inclusive, presente em outros eventos bíblicos de maior importância, como no episódio em que encontra o túmulo de Jesus vazio e recebe a mensagem de um anjo pedindo que anuncie a todos a ressurreição do Senhor. Nesse sentido, a trajetória de Maria da Glória perfaria os passos da própria Madalena, uma vez que renunciara a vida de vícios em favor de uma existência humilde e de devoção cristã. Teríamos, assim, na narrativa alencarina, tal qual a história do Novo Testamento, o caminho do arrependimento, que eleva o ser arrependido a um status não só expurgado como também santificado.

É importante enfatizar, entretanto, que essa interpretação não supriria toda a complexidade embutida no drama vivido pela personagem Lúcia. O apego a uma hermenêutica singularista que, em segunda instância, intencionaria o alcance de algo universal, acabaria por excluir outros sentidos, individual e historicamente determinados, por ocultar aspectos que só à alegoria interessa fazer emergir, tais como o grotesco, o sofrimento, a dor. A perspectiva simbólica, por esse viés, “é surda às lamentações dos oprimidos e cega à estratégia dos opressores, que consiste em dissimular a realidade da história” (ROUANET, 2008, p. 25). A percepção alegórica, por seu turno, liberta significados remotos, vendo o mundo por um ângulo que em geral se deseja suprimir.

---

A interpretação alegórica nos faz perceber, quando da emersão de pontos absconsos de *Lucíola*, não apenas que o sistema repressor no qual a protagonista está inserida será determinante na constituição de todo o sofrimento que motivará suas atitudes e, em consequência, seu destino, mas também que, sendo Glória produto de uma sociedade organizada sobre a coerção, principalmente em questões da sexualidade feminina, nada mais natural que absorvesse os próprios instrumentos de repressão de que fora vítima, internalizando o discurso de coibição contra si mesma. É diante da impossibilidade de se adequar a esse sistema que se culpa e que se autoflagela. Esse comportamento faz-se justificado, por exemplo, nas análises de gênero de Bourdieu. Para o sociólogo, a mulher aderiria ao sistema de opressão a que está submetida, uma vez que este tem a seu favor toda a racionalidade conferida pelo senso comum. Afirma que “as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produtos da incorporação dessas relações de poder” (BOURDIEU, 2002, s/p.). Temos aí a própria descrição da trajetória de Maria da Glória/Lúcia, com suas atitudes masoquistas e aversão contra si mesma; é a protagonista, conformada em um mundo em que, pelo menos em sua esfera superficial, apresenta a moralidade como forjadora de seus parâmetros mais importantes, quem não se permite ser feliz.

Nesse mesmo diapasão, não podemos desconsiderar que social e religioso estão totalmente intrincados na imposição de padrões a serem seguidos pelo sexo feminino. Por essa razão, não há como não levar em conta aqui, também, a influência de toda a história do catolicismo para a composição da personagem em questão e para as penalizações que sofrerá por não ter trilhado as recomendações da Igreja de um comportamento feminino ideal. Lembremos que, em certos períodos históricos de maior repressão da liberdade feminina, a Igreja Católica exerceu papel coercivo fundamental. Valendo-nos mais uma vez das palavras de Bourdieu:

Quanto à Igreja, marcada pelo antifeminismo profundo de um clero pronto a condenar todas as faltas femininas à decência, sobretudo em matéria de trajes, e a reproduzir, do alto de sua sabedoria, uma visão pessimista das mulheres e da feminilidade, ela inculca (ou inculcava) explicitamente uma moral familiarista, completamente dominada pelos fatores patriarcais e principalmente pelo dogma da inata inferioridade das mulheres. Ela age, além disso, de maneira mais indireta, sobre as estruturas históricas do inconsciente, por meio, sobretudo da simbologia dos textos sagrados, da liturgia e até do espaço e do tempo religiosos. (BOURDIEU, 2002, s/p.)

Lúcia, enquanto ainda Maria da Glória, fora recebedora de uma educação religiosa tradicional. Quando relembra para Paulo os motivos que a fizeram cair em desgraça, revela que fora batizada como Maria da Glória recebendo como madrinha Nossa Senhora e que a família a acompanhava todos os anos em visita à igreja da santa. Além disso, em várias outras passagens, podemos perceber uma postura assaz cristã. É o caso das ocasiões em que Paulo lia para si a Bíblia, “seu livro favorito”, ou em que a jovem decide mudar de

---

quarto para poder ter um sono mais tranquilo. Ali, segundo Lúcia, até a poeira de outros caminhos eram sacudidas no limiar da porta, o sono era doce e os sonhos alegres e “Deus” a recebia. Nessa ocasião, o recifense narra que “Lúcia ajoelhou em face do crucifixo e recolheu-se numa breve oração mental; depois regaçou a roupa da cama e espreguiçou-se entre as alvas lençarias, com o voluptuoso repousar de quem sente o corpo repousando depois da fadiga” (ALENCAR, 2002, p. 114).

O comportamento da personagem se torna ainda mais pudico quando da sua transformação completa em Maria da Glória. Nesta nova fase, não se permite usufruir dos saldos da prostituição, pedindo a Paulo que conserve o dinheiro em nome da irmã e passando a viver dos valores que o bacharel lhe dera quando do começo dos seus encontros. Também são mais frequentes as vezes em que enrubece apenas com um olhar do rapaz, não permitindo nem mesmo um carinho em presença da irmã. Toda essa mudança de atitude se faz notória até mesmo na escolha do vestuário da jovem, que se torna mais sóbrio e fechado, ainda mais quando se dirigia à igreja aos domingos.

Embora Glória sinta que possuía ainda a “virgindade” da alma, o fato de crer na impossibilidade de purificar seu corpo outra vez a impede de acreditar que poderá gestar uma vida imaculada, a ponto de proferir passagens como a seguinte: “Oh! Um filho, se Deus mo 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, 2002, p.118). Suas previsões se confirmam quando, em meio aos devaneios de juntar Paulo a Ana, sente o primeiro e o último movimento de seu filho. Desenha-se aqui o momento em que a culpa de Glória se torna mais fulminante. A ex-cortesã sente que realmente matara o feto que trazia no ventre e, assim, recusa-se a expeli-lo: “Iremos juntos!... murmurou descaindo inerte sobre as almofadas do leito. Sua mãe lhe servirá de túmulo” (ALENCAR, 2002, p. 146). Sentindo-se pecadora, a crença de que era merecedora de tal morte e de que habitava um corpo profanado que a impedia até mesmo de pronunciar uma palavra simples como “amor” a acompanha até o momento da morte, sob o consolo único de que Paulo a purificara com seus sentimentos. Essa expurgação, entretanto, não seria suficiente para que os dois pudessem concretizar esse amor em vida, uma vez que não haveria espaço para um relacionamento de origem amoral no mundo em que estavam inseridos:

Tu me purificaste unguindo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro. (ALENCAR, 2002, p. 147)

A culpa se delineia, assim, como uma das determinantes fundamentais no sofrimento que culmina na própria morte da protagonista. Essa culpa apresenta-se, em *Lucíola*, como uma via de mão dupla: advém de uma sociedade que reprime e culpabiliza as condutas consideradas amorais para o sexo feminino; por outro lado, incute-se na própria mulher alicerçada nesse

---

sistema, fazendo-a mesmo transformar-se em seu próprio algoz. Nessa linha, a obra de Alencar, delineando o *pathos* da prostituta Lúcia, permite-nos identificar a voz do “outro” e constituir alegoricamente o percurso da repressão sobre a liberdade feminina que plainava no decorrer do século XIX.

É dessa forma que, abrindo espaço para fatores extratextuais na composição literária, o esquema interpretativo benjaminiano licencia a busca da verdade. Não se quer com isso afirmar aqui que esta verdade seja única e inexorável. Tal proposição, eminentemente simbólica, não faria mais que sabotar as consecuições deste trabalho. Essa verdade a qual nos referimos faz parte do conjunto de verdades que podem ser desentranhadas de um passado histórico, mas que nem por isso perdem sua natureza autêntica. Maria da Glória/Lúcia é personagem, mas é também o mundo, não, como afirma Lúcia Helena, “como um espelhamento direto do contexto extra-literário”, mas como “um sistema de significação” que, dentre outros, foi selecionado e atualizado pela obra de arte (ALENCAR, 1985, p. 60).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Valendo-se da concepção benjaminina de alegoria, este trabalho se propôs a uma releitura da ficção alencarina, mais particularmente de *Lucíola*, numa tentativa de sistematizar os caminhos da repressão sobre o sexo feminino e das penalizações que recaem sobre este, sendo a culpa um de seus principais instrumentos.

A culpa, que no caso de Lúcia se fundamenta, nomeadamente, sobre sua educação religiosa, ganha na história da cortesã a feição de pecado, o que nos alerta para o papel fundamental que certos preceitos religiosos exerceram – e ainda exercem – no controle das ações do “segundo sexo”. Especialmente no Brasil, tem-se que a moralidade social sempre se encontrou inevitavelmente imiscuída da moralidade cristã, sendo a Igreja um dos aparelhos repressores ideológicos mais contundentes. Essa apreciação é decisiva, inclusive, no próprio processo de escrita de Alencar. Romântico, o autor cearense nos oferece uma protagonista que não poderia senão ter sido violentamente coagida a vender sua castidade e assumir-se como prostituta. Recorrendo à perspectiva de Marilena Chauí, Lúcia parece valiosa porque é pura, sendo a prostituição um mero acidente em sua vida. A renúncia de que Lúcia se mostrou capaz só provaria a sua nobreza enquanto respeitadora da instituição familiar, esperadamente honesta e sem mácula. Para Chauí, uma prostituta “que fosse realmente uma prostituta” provavelmente não seria tão valorizada pelo escritor (1984, p. 83).

No entanto, essas constatações em nada alteram o projeto inicial de Alencar ou a sua verdade histórica. O autor, escrevendo diante de todo um panorama repressor e, muitas vezes, ele mesmo reproduzindo-os, deu feliz seguimento às suas intenções de “flagrar a vida nacional em seu processo, captando [...] esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro” (COUTINHO, 1995, p. 246). Não se

---

trata, obviamente, de termos traçada em *Lucíola* uma cópia dessa sociedade, como já argumentado, a fim de estatuir-se registros, mas de uma transfiguração da realidade levada a cabo por Alencar. Nesse ponto, não se pode esquecer que é da realidade que a obra é extraída, embora não se trate de uma mera representação daquela; o contexto histórico não impõe, não designa, mas isso não impede que analisemos as sistemáticas desse contexto que surgem em uma obra literária.

Entende-se também que é apenas fazendo com que essas micro-organizações venham à tona que podemos atentar para a própria condição do ser humano enquanto criatura errante em um mundo cindido. Esse posicionamento só reforça o julgamento dos traçados benjaminianos como os mais propícios para essa empreitada, porque são capazes de fazer despertar esse homem sem casa para a sua real natureza e para as possibilidades de mudança. Não podemos, na realidade fragmentada em que habitamos, dispor de nossa condição de seres históricos. Isso seria negar a esse mesmo mundo e a nós mesmos, ainda que não pertençamos mais ao primeiro.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Lucíola**. Fortaleza: ABC, 2002.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos**. Trad. de Sérgio Milliet. 4ª ed. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. de Maria Helena Küner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão Sexual: essa nossa (des)conhecida**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana S. A., 1995.

DEL PRIORE, Mary. **História do Amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011.

EAGLETON, Terry. **Walter Benjamin: rumo a uma crítica revolucionária**. Fortaleza: OMNI, 2010.

HELENA, Lúcia. **Totens e tabus da modernidade brasileira**. Símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / CEUFF, 1985.

\_\_\_\_\_. "A solidão tropical e os pares à deriva: reflexões em torno de Alencar." In: **Alea: estudos neolatinos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, set. 2000. p. 129 – 149.

---

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

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio**: Uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

PELLOGIO, Marcelo. "José de Alencar e a crítica realista". In: **Terra roxa e outras terras**. Londrina, v. 16, set. 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>> Acesso em: 16 nov. 2014.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**. Itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1981.