

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MARIANA SCHULMEISTER KUHN

ALMAS QUE SE REGENERAM: REPRESENTAÇÕES SOBRE A PROSTITUIÇÃO NA
LITERATURA DE JOSÉ DE ALENCAR, 1858-1868

PONTA GROSSA

2019

MARIANA SCHULMEISTER KUHN

ALMAS QUE SE REGENERAM: REPRESENTAÇÕES SOBRE A PROSTITUIÇÃO NA
LITERATURA DE JOSÉ DE ALENCAR, 1858-1868

Dissertação apresentada para obtenção do título de
mestre na Universidade Estadual de Ponta Grossa,
Área de História.

Orientador: Erivan Cassiano Karvat.

PONTA GROSSA

2019

K96 Kuhn, Mariana Schulmeister
Almas que se regeneram: representações sobre a prostituição na literatura de José de Alencar, 1858-1868 / Mariana Schulmeister Kuhn. Ponta Grossa, 2019. 130 f.

Dissertação (Mestrado em História - Área de Concentração: História, cultura e identidades), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat.

1. Literatura. 2. Prostituição. 3. Medicina. I. Karvat, Erivan Cassiano. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. História, cultura e identidades. III.T.

CDD: 808.3

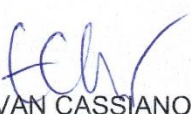


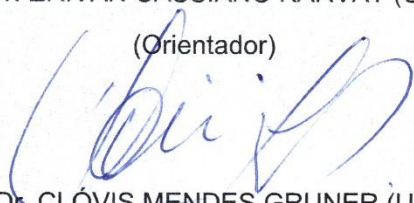
TERMO DE APROVAÇÃO

Mariana Schulmeister Kuhn

ALMAS QUE REGENERAM: REPRESENTAÇÕES SOBRE A PROSTITUIÇÃO NA LITERATURA DE JOSÉ DE ALENCAR, 1858-1868

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História - Mestrado em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no dia 26 de novembro, pela seguinte banca examinadora:


Prof. Dr. ERIVAN CASSIANO KARVAT (UEPG)
(Orientador)


Prof. Dr. CLÓVIS MENDES GRUNER (UFPR)


Prof.^a Dr.^a GEORGIANE GARABELY HEIL VÁZQUEZ (UEPG)

Ponta Grossa, 26 de novembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Pesquisar história é uma grande oportunidade de olhar para o passado e perceber como os fatos ocorridos em outros contextos lançam seus resquícios ainda na atualidade. Construir esta dissertação foi uma possibilidade de ampliar o olhar sobre a História, a Literatura, as mulheres e a própria sociedade brasileira do século XIX.

Porém, para que este trabalho fosse concluído, muitas pessoas direta ou indiretamente ajudaram. Graças a elas esta trajetória foi tão ricamente vivenciada, e por isso, dedico este espaço a alguns agradecimentos especiais.

Em primeiro lugar agradeço a Deus, por ter me concedido à vida e também a coragem para permanecer firme mesmo nos momentos difíceis. Agradeço imensamente aos meus pais Isabel e José e aos meus irmãos Juliana e Daniel, pelo incentivo constante, pelo carinho e compreensão.

Sou grata também ao meu esposo João Marcos, que acompanhou minha trajetória nesta pesquisa desde o princípio. Obrigada pela sua escuta paciente, seu afeto e apoio. Eles foram fundamentais nesta caminhada.

Agradeço também ao meu orientador, Professor Erivan, sem o qual esta pesquisa não teria sido realizada. Obrigada por sua generosidade ao ensinar, pelas orientações e conselhos.

Por fim agradeço aos demais professores do programa de Mestrado em História, Cultura e Identidades e à Universidade Estadual de Ponta Grossa. Sou imensamente grata por todos os momentos de estudos vivenciados e por ter tido a oportunidade de estudar nesta universidade – pública, gratuita e de qualidade. Espero que muitos ainda possam desfrutar deste grande bem libertador que é a educação.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo compreender o processo de construção da personagem da prostituta nas obras *As azas de um anjo* (1858), *Lucíola* (1862) e *A Expição* (1868) de José de Alencar. Pretende-se também entender as causas que motivaram o autor a representar tal forma de conduta de maneira tão distinta em cada uma das obras citadas. Para tanto, foram utilizadas como fonte as produções literárias alencarianas e as críticas referentes à cada uma destas produções, publicadas em periódicos cariocas, tais como *Correio Mercantil*, *Semana Illustrada*, *Constitucional* e *Diário do Rio de Janeiro*. Neste estudo também foram utilizados artigos da medicina social oitocentista, visto que esta área do conhecimento também se interessava por questões referentes ao meretrício. A partir do uso deste material, foi possível comparar as concepções acerca da prostituição existentes no meio literário e médico. As fontes selecionadas dos Annes Brasilienses de Medicina foram: *Dois palavras sobre a educação moral da mulher* de Nicoláo Joaquim Moreira (1868), *Da prostituição no Rio de Janeiro* de Luiz Correa de Azevedo (1869), *A mulher perante o médico* de Costa Ferraz (1872) e *Memoria sobre as medidas a adoptar contra a prostituição no paiz* de João Francisco de Souza (1875). A análise deste material foi feita a partir do conceito de representação de Chartier (2002) e da metodologia da Análise de Discurso de Orlandi (2005). Foi também realizada uma revisão bibliográfica a partir de autores como França (1999), Verona (2013), Engel (2004), Faria (1987), Aguiar (1984), Perrot (2003), Martins (2004), entre outros.

Palavras-chave: literatura; prostituição; medicina.

ABSTRACT

This dissertation aims to understand the process of construction of the prostitute character in the books *As azas de um anjo* (1858), *Lucíola* (1862) and *A Expição* by José de Alencar. It also intended to comprehend the causes that motivated the author to represent this type of woman so differently in each of these books. For this purpose, the books of José de Alencar were used like a source, as well as the literary criticisms about them present in Brazilian newspapers, like: *Correio Mercantil*, *Semana Illustrada*, *Constitucional* and *Diário do Rio de Janeiro*. In this study, articles of the nineteenth-century social medicine were used too, because this knowledge area was also interested in questions related to prostitution. Using this kind of material was possible to compare the conceptions about harlotry existing in literary and medical circles. The selected sources of *Annaes Brasilienses de Medicina* were: *Duas palavras sobre a educação moral da mulher* by Nicoláo Joaquim Moreira (1868), *Da prostituição no Rio de Janeiro* by Luiz Correa de Azevedo (1869), *A mulher perante o médico* by Costa Ferraz (1872) and *Memoria sobre as medidas a adoptar contra a prostituição no paiz* by João Francisco de Souza (1875). The analysis of this sources was made using the concept of representation by Chartier (2002) and the methodology of Discourses Analysis of Orlandi (2005). A bibliographic review was also carried out from authors such as França (1999), Verona (2013), Engel (2004), Faria (1987), Aguiar (1984), Perrot (2003), Martins (2004) and others.

Key-words: literature; prostitution; medicine.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 - UMA PÁTRIA EM CONSTRUÇÃO: DA LITERATURA À MEDICINA	14
1.1 JOSÉ DE ALENCAR: <i>UM ROMÂNTICO REALISTA</i>	18
1.2 O SACRDOCÍO DA MEDICINA: O IDEAL NACIONAL E A MULHER PERANTE A MEDICINA OITOCENTISTA.....	30
CAPÍTULO 2 – A VIRTUDE PERDIDA: ANÁLISE DA OBRAS AS AZAS DE UM ANJO (1858)	39
2.1 <i>O PREÇO DA HONRA VENDIDA</i> : ANÁLISE SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DA PROSTITUTA E DA MOTIVAÇÃO PARA O MERETRÍCIO EM AS AZAS DE UM ANJO.....	46
2.2 <i>O RESGATE DO BEM PERDIDO</i> : ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DE REGENERAÇÃO, CASAMENTO E MATERNIDADE NA OBRA AS AZAS DE UM ANJO.....	56
CAPÍTULO 3 - A MUSA CHRISTÃ DA LITERATURA: ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DO LIVRO LUCÍOLA (1862)	67
3.1 <i>A MAIS FAMOSA BACHANTE</i> : REPRESENTAÇÕES DA PROSTITUTA E DOS MOTIVOS PARA O MERETRÍCIO EM <i>LUCÍOLA</i>	71
3.2 <i>TU ÉS UM ANJO MINHA LÚCIA</i> : REGENERAÇÃO, CASAMENTO E MATERNIDADE EM <i>LUCÍOLA</i>	81
CAPÍTULO 4 – A CRUEL PUNIÇÃO DO ANJO DECAHIDO: ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA OBRA A EXPIAÇÃO (1868)	95
4.1 <i>O SEU LUGAR NÃO É AQUI, CAROLINA!</i> : REPRESENTAÇÕES DA PROSTITUTA EM A EXPIAÇÃO.....	100
4.2 <i>SOU MAIS QUE MORIBUNDA, SOU UMA DEFUNCTA VIVA!</i> : REPRESENTAÇÕES DE CASAMENTO, MATERNIDADE E REGENERAÇÃO EM A EXPIAÇÃO	107

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....117

REFERÊNCIAS.....125

INTRODUÇÃO

No século XIX brasileiro a literatura era uma atividade extremamente importante, pois muito mais do que apenas um entretenimento, ela era também uma expressão cultural e um “indicador fundamental do estágio de determinada sociedade” (VERONA, 2012, p. 69).

Neste contexto, o país havia passado por uma importante transformação ao obter a sua independência em relação à metrópole portuguesa. Tal fato, além de promover a autonomia política da nação, também exigiu novas formas de identificação, que dessem conta das características nacionais. A literatura, foi um dos meios encontrados para afirmação e representação dos elementos que, na concepção da época, identificavam o povo brasileiro.

Desenvolveu-se assim a estética literária romântica que, principalmente através da narrativa ficcional em prosa, buscou exaltar o nacionalismo por meio do destaque dos elementos que compunham a recém-surgida nação brasileira, desde o indígena e o sertão até a urbanidade e as festas da Corte.

Dentre os muitos romancistas que surgiram neste período, destaca-se José de Alencar (1829 -1877), que além de ter seguido a carreira política – tradição em sua família – também foi um dos mais importantes escritores, dramaturgos e críticos de seu período. Autor de uma grande quantidade de obras, escreveu o *Guarani*, que respondeu à “necessidade de encontrar uma figura representativa da nação brasileira” através da imagem do “herói puro defendendo as suas terras” (SCHOEN, 2010, p. 231). Representou os pontos recônditos do país com as obras regionalistas *O Gaúcho* e *O sertanejo*, e também se dedicou a narrar a vida e os dilemas existentes na corte carioca, através dos denominados Romances urbanos, tais, como *Cinco Minutos*, *A Viuvinha*, *Senhora*, *Diva*, entre outros. Nestas últimas também tratou, por diversas vezes, a respeito da influência do dinheiro na moralidade das pessoas, dos casamentos arranjados e também da prostituição.

Sobre este último assunto – o meretrício – o romancista cearense dedicou particular atenção ao escrever três obras que contemplavam a vida das cortesãs: *As azas de um anjo* (1858), *Lucíola* (1862) e *A Expição* (1868), as quais são objeto de estudo nesta dissertação. Em primeiro lugar, cabe destacar que estas produções pertenciam a gêneros diferentes, uma vez que a primeira e a última são peças teatrais, enquanto a segunda é um romance. Uma breve análise sobre as obras nos deixa perceber que, embora a temática fosse a mesma, a forma como as protagonistas *Lúcia* e *Carolina* e a própria prostituição foram narradas é bastante distinta. Na obra *As azas de um anjo* a cortesã desenhada por Alencar é deslumbrada

com o luxo e com o prazer e, mesmo com seus “pecados”, é acolhida pela sociedade após o “abandono do vício”. Em *Lucíola*, as representações já são diferentes. *Lúcia* se apresenta como uma meretriz consciente de seu lugar na sociedade e conformada com seu destino. Suas faltas, porém, não são esquecidas e o único fim para ela disponível é a morte. Por fim, em *A Expição* o romancista retoma a personagem *Carolina* e relata os infortúnios sofridos pela jovem que, apesar de ter se regenerado, ainda sente o peso de seus erros da mocidade.

A partir do exposto acima, percebeu-se a necessidade de investigar mais profundamente os aspectos em que as três obras alencarianas divergiam e quais os motivos poderiam ter feito Alencar criar representações de prostitutas tão distintas entre si. As obras literárias citadas anteriormente são, portanto, fonte principal para este trabalho e possibilitam lançar um olhar sobre as mulheres cortesãs do contexto oitocentista. Porém, é importante lembrar que “a leitura da literatura pela história não se faz de maneira literal, e o que nela se resgata é a representação do mundo que comporta a forma narrativa” (PESAVENTO, 2000, p. 11). Desta forma, embora Alencar tenha se inspirado em sua realidade para compor suas obras, não se espera buscar, aqui, uma verdade absoluta a respeito de meretrício. Não é este o papel da fonte literária. O que se pretende, a partir de uma análise historiográfica, é compreender quais as concepções de prostituição, de mulher, de sociedade nortearam o autor no momento de sua escrita e como estas se relacionavam com as ideias vigentes no período.

Partindo deste pressuposto, é importante também deixar claro que este estudo parte do conceito de representação, tal como discutido por Roger Chartier (2002, p. 117). De acordo com este autor, as representações “são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” e relacionadas com “com a posição de quem os utiliza”. Por isso a importância de perceber que os discursos “não são de forma alguma discursos neutros”, mas tendem a impor um conjunto de práticas, a autoridade de uns sobre os outros, legitimar projetos, justificar escolhas, decisões, etc.

Ao analisar as obras alencarianas é, portanto, necessário compreendê-las como um conjunto de representações produzidas por um homem a respeito de mulheres em um contexto específico. A consideração destes elementos faz com que essa fonte não seja vista como um mero “sistema abstrato”, mas sim como algo que foi produzido por “sujeitos [...] enquanto membros de uma determinada forma de sociedade” (ORLANDI, 2009, p. 16).

Neste sentido, o trabalho que se segue orienta-se a partir da metodologia da Análise do Discurso, pois esta considera que “a linguagem não é transparente” e busca compreender “como este texto significa” em seu contexto, em relação a quem os recebe, aos valores vigentes na sociedade, às ideias circulantes, entre outros aspectos. Além disso, em um

trabalho que busca analisar produções escritas, a “compreensão da linguagem” vai além da mera análise daquilo que está explícito, mas busca “escutar os outros sentidos” que estão contidos em um objeto. (ORLANDI, 2009).

Em relação aos dispositivos de interpretação, Orlandi (2009, p. 27), define que estes dependem do rigor e do método da Análise de Discurso, mas também dependem do próprio analista. Segundo a autora, de acordo com a questão que se formula conceitos distintos são mobilizados, pois uma análise é diferente da outra.

Para organização deste trabalho, em cada capítulo foi estudada uma das obras alencarianas selecionadas. As representações de cada uma das obras estão organizadas a partir das seguintes categorias analíticas: 1. Caracterização da prostituta 2. Motivação para o meretrício, 3. Regeneração através do casamento 4. Maternidade. A escolha das categorias foi realizada a partir da observação dos elementos que estavam presentes em cada uma das produções. Este mapeamento inicial e a definição das categorias permitiu a seleção dos trechos mais essenciais de cada livro, bem como uma análise comparativa entre eles.

Para uma compreensão mais ampla sobre *As azas de um anjo*, *Lucíola* e *A Expição*, propôs-se para esta dissertação também a análise da recepção crítica destas obras nos periódicos circulantes no Rio de Janeiro durante do século XIX. A utilização deste tipo de fonte é importante, pois ajuda a compreender como determinada obra era percebida em seu contexto de produção e quais as regras regiam o meio literário e delimitavam o que era passível de leitura e o que devia ser relegado ao esquecimento.

Porém, é preciso lembrar que assim como outras fontes, a crítica literária disponível em um jornal também é “um documento [...] portador de um discurso que, assim considerado, não pode ser visto como algo transparente” (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 539). Desta forma, um texto proveniente de jornal não pode ser visto como uma “fonte precisa” fazendo a “informação valer por si mesma” (ZICMAN, 1985, p. 90). Deve-se considerar em seu processo de análise, as características do jornal em que a publicação foi veiculada, o autor da crítica e a relação destes com a questão/ obra ou autor criticados.

Há que se observar, também, que uma série de críticas foram publicadas a respeito das obras alencarianas selecionadas para este estudo. Em geral, foram feitos comentários a respeito do enredo, das personagens e da própria questão da representação da prostituição. A maioria das publicações foi feita de maneira anônima ou pseudônimos e veiculadas nos seguintes periódicos: *Correio Mercantil*¹, *Diário do Rio de Janeiro*², *Constitucional*³ e

¹ O jornal *Correio Mercantil* e *Instructivo Político*, *Universal* circulou no Rio de Janeiro entre 1º de janeiro de 1848 a 15 de dezembro de 1868. Segundo Ribeiro (2005, p. 2), o periódico constituía-se de quatro páginas “com

*Semana Illustrada*⁴. Estas fontes foram obtidas a partir da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, e estão disponíveis para consulta pública e virtual de qualquer interessado.

No entanto, para além de discutir sobre o meretrício no meio literário, é importante perceber que este tipo de assunto interessava também a outros grupos e áreas do conhecimento no século XIX. A medicina social oitocentista, no ímpeto de contribuir para o progresso da nação, também se dedicou a estudar sobre as prostitutas, uma vez que estas mulheres estavam fora do modelo feminino esperado e eram presença ativa no meio social. Diversos médicos, que faziam parte da Academia Imperial de Medicina e da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro - principais centros cariocas de produção do conhecimento médico - elaboravam artigos e estudos sobre a saúde e higiene públicas, os quais passaram, em grande parte, a serem divulgados no *Annaes Brasilienses de Medicina*, a partir de 1845. Neste espaço de divulgação, além de produzirem pesquisas sobre doenças que afetavam a população brasileira, também publicavam artigos que abordavam sobre as causas do meretrício, sua existência na Corte carioca, as consequências trazidas para o meio social, formas de profilaxia e possibilidade de contenção desta situação.

Ao analisar estas produções é inevitável perceber as semelhanças existentes entre as representações das prostitutas presentes nos escritos destes médicos e na literatura de José de Alencar. Verona (2013) aponta que “na verdade, médicos e literatos, guardadas as devidas singularidades de suas profissões, foram agentes sociais empenhados numa missão comum – seja em nome da saúde, seja em nome do bem-estar público, tentavam demonstrar o que se paga por transgredir a norma” (VERONA, 2013, p. 112).

textos ligados a gêneros jornalísticos informativos e literários bastante variados”. As partes relacionadas à literatura geralmente ficavam posicionadas na primeira e segunda páginas, raramente se estendendo para a seguinte, e situavam-se nas seções *Folhetim do Correio Mercantil* e *Pacotilha*.

² O *Jornal Diário do Rio de Janeiro* começou suas publicações em 1º de janeiro de 1821, caracterizando-se segundo Sodré (1998) por ser o primeiro jornal informativo a circular no Brasil, atentando-se para questões relacionadas ao âmbito local dos mais diversos assuntos. Sua popularidade era alta e o preço acessível fez com que ficasse conhecido como o “Diário do Vintém” ou “Diário da Manteiga”. Quanto ao posicionamento político, no início colocava-se à parte das situações, deixando de noticiar inclusive a Independência do Brasil. Porém, quando Nicolau Lobo Vianna assumiu a direção do periódico em 1830, esta situação se modificou. Por ter relações com o governo, o novo responsável pelo Diário, fez com que o informativo adquirisse um caráter conservador e passasse a combater aqueles que defendiam ideias liberais, característica esta que perdurou por um longo período.

³ O *Jornal Constitucional* circulou no Rio de Janeiro e manteve suas atividades durante o período de 1862 a 1864. Cada edição do jornal era composta por quatro páginas, nas quais se encontravam seções sobre política, notícias diversas, comunicados, prisões, obituários, comércio e assuntos da economia.

⁴ A *Semana Illustrada* foi um periódico que circulou no Rio de Janeiro entre janeiro de 1860 e abril de 1876. A revista contava com oito páginas, sendo destas, quatro de material escrito e as restantes de imagens. É considerada pioneira no meio jornalístico pelo seu formato, estilo, por trazer caricaturas e conseguir grande atenção popular. Segundo as informações da *Série Memória* (2007) ela era bem vista até mesmo pelo Imperador em sua época de publicação.

Partindo do pressuposto da relação presente entre discursos médicos e literários a respeito da prostituição, buscou-se nos capítulos que se seguem desta dissertação realizar aproximações entre as concepções destas duas áreas, verificando em quais aspectos haviam convergências e divergências sobre o meretrício. Para tanto foram utilizados os seguintes artigos médicos: *Duas palavras sobre a educação moral da mulher* de Nicoláo Joaquim Moreira (1868), *Da prostituição no Rio de Janeiro* de Luiz Correa de Azevedo (1869), *A mulher perante o médico* de Costa Ferraz (1872) e *Memoria sobre as medidas a adoptar contra a prostituição no paiz* de João Francisco de Souza (1875). Os artigos selecionados para este trabalho pertencem aos Anais Brasilienses de Medicina e foram escolhidos para análise neste trabalho por estarem em uma temporalidade semelhante à das produções alencarianas, abordarem o tema da prostituição e se relacionarem com as discussões realizadas. Todos estão disponíveis de forma digitalizada para consulta pública na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Ao utilizar este tipo de material é possível perceber a amplitude que a discussão acerca do meretrício possuía no contexto oitocentista. Ela não se restringia às obras literárias, mas estava presente em muitas outras áreas. No entanto, ao trabalhar especificamente com as representações de prostituta criadas pela medicina, é preciso tomar cuidado para não olhar sobre a fonte com o olhar do presente. Segundo Rohden (2001, p. 45) “é muito fácil desacreditarmos ou relativizarmos os ditos dos médicos do século passado porque a história e o desenvolvimento científico nos mostraram como essas concepções estariam ‘ultrapassadas’”. Mas, é preciso lembrar que estas produções oitocentistas constituem a “produção científica”, “o entendimento a respeito das diferenças sexuais e atitudes esperadas de homens e mulheres naquela época” (ROHDEN, 2001, p. 45). É injusto, portanto, avaliá-la segundo critérios atuais, e constitui-se como essencial situá-las dentro de seu contexto de produção. Tal cuidado preserva a riqueza da fonte e possibilita compreender como os saberes e práticas eram pensados em determinado período histórico.

Com base nas fontes e metodologias acima delimitadas, esta dissertação foi organizada em quatro capítulos. O primeiro deles com o título “Uma pátria em construção: da Literatura à Medicina” é dividido em duas partes e tem o objetivo de apresentar as principais características do meio literário e teatral oitocentista, a carreira e vida de José de Alencar e por fim, as principais concepções que norteavam a medicina Social oitocentista.

O segundo capítulo é dedicado à análise da obra teatral *As azas de um anjo*. No início há uma breve síntese do enredo da obra, bem como os detalhes que marcaram o seu período de submissão e aprovação para apresentação no Teatro Ginásio Dramático. Na sequência, os

dois subcapítulos são destinados ao estudo da caracterização da prostituta, motivação para o meretrício, regeneração, casamento e maternidade contidas na peça. De forma conjunta com o estudo das representações são analisadas as concepções médicas sobre a prostituição e a recepção crítica que a peça alencariana teve nos periódicos cariocas circulantes no contexto.

No terceiro capítulo o foco é o romance *Lucíola*. Para conhecimento de seus elementos e personagens, há logo no início do capítulo uma breve narrativa de seus principais momentos. Na sequência, partindo das categorias já estabelecidas previamente, estão descritas as análises realizadas sobre as representações da obra em paralelo com as concepções médicas vigentes na época. Por fim, também há um breve estudo sobre a recepção crítica deste livro.

O quarto capítulo, dedica-se ao estudo da obra *A Expição* (1868). Na introdução deste, há uma análise do enredo da produção bem como dos motivos de sua publicação. Na sequência estão dois subcapítulos que objetivam analisar como José de Alencar representou a mulher prostituta regenerada, a vivência de seu casamento e a maternidade. Todas as análises também foram feitas em paralelo com as concepções da medicina oitocentista.

O objetivo é que, ao fim deste trabalho, seja possível perceber as principais diferenças entre as obras alencarianas aqui estudadas e compreender o processo percorrido por José de Alencar na criação de suas personagens cortesãs. E para além deste aspecto, busca-se também entender como Alencar transpôs a prostituta para as suas criações literárias – que além ser ficcional, também era parte da realidade histórica oitocentista e motivo de debates nos mais diversos âmbitos daquele contexto.

CAPÍTULO 1 - UMA PÁTRIA EM CONSTRUÇÃO: DA LITERATURA À MEDICINA

Olhar para o Brasil, e especialmente para o Rio de Janeiro no século XIX, era equivalente a ter diante dos olhos um “projeto” de nação que se queria viabilizar. Este projeto pressupunha que, após a Independência, as terras brasileiras já não fossem mais mera cópia lusitana, mas que assumisse a partir de então, uma identidade original.

França (1999, p. 10) ao tratar deste assunto, destaca que o que se vivenciou neste período, foi uma verdadeira “cruzada civilizatória”, que tinha como objetivo central “a constituição de um povo razoavelmente patriota, ordeiro e trabalhador, [...] apto a se engajar na nova sociedade que nascia [...]”. Evidentemente que neste processo, a Europa foi tomada como espelho. Trejeitos e modas foram importados de Paris e Londres, além de um “complexo de ideias, valores e hábitos fundamentais para a consolidação de um Brasil que se preparava para o futuro enquanto nação independente” (FRANÇA, 1999, p. 10).

Mas, o projeto de constituir uma nova nação e de inculcar uma nova forma de viver e se comportar não era trabalho para uma pessoa só. Diversos grupos sociais assumiram para si esta tarefa como uma missão a ser cumprida. Pedagogos, juristas, médicos e os praticantes das letras foram, de acordo com França (1999), os pioneiros neste trabalho. Quanto a estas duas últimas categorias - literatos e médicos - um espaço especial lhes cabe neste trabalho.

A literatura no início do século XIX estava em completa transformação. Segundo Coutinho (1969), elementos do Classicismo ainda estavam presentes e não havia uma escola literária claramente definida. Porém, as mudanças ocorridas devido à emancipação política do Brasil evidenciavam a urgência de uma nova forma de expressão literária para a nação, que representasse com mais verossimilhança suas características, o povo brasileiro e sua história. Afinal de contas, “o campo literário deveria integrar-se às conquistas científicas, técnicas, políticas, econômicas e morais” para auxiliar no processo de desenvolvimento civilizacional. (VERONA, 2013, p. 71).

Este contexto viu então emergir a estética romântica⁵, que trouxe uma nova forma de expressão até então pouco explorada: a prosa. Este gênero, segundo Coutinho (1969), embora já fosse conhecido por escritores brasileiros, ainda não era largamente utilizado como forma

⁵ Para mais informações sobre a estética literária romântica, consultar: CANDIDO, A. **A Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

de expressão, predominando a poesia, até ao menos 1826⁶. Evidentemente, que romances estrangeiros, “pequenas novelas, contos morais ou versões resumidas de obras francesas e inglesas” (VERONA, 2014, p. 66) já eram veiculadas. Porém, eram produções curtas, simples folhetos, muito distintas das obras brasileiras⁷ que seriam construídas na sequência.

Em busca da construção da literatura brasileira, os homens de letras adotaram o modelo romântico francês e seus elementos. Os literatos brasileiros, através do romance e das composições dramáticas - “gêneros [...] acessíveis e interessantes para o cidadão de cultura mediana e mesmo de pouca cultura” (FRANÇA, 1999, p. 144) - buscaram criar produções que despertassem o interesse dos leitores e espectadores, os educassem moralmente e acima de tudo os fizessem se identificar com uma nova ideia de Brasil.

A literatura neste sentido assumia a função de “construção social da realidade” (PESAVENTO, 2003, p. 35), uma forma de, através das letras, criar um passado nacional, um *mito de origem* e também uma série de padrões comportamentais a serem seguidos. Ainda que apenas pequeníssima parte população da época fosse alfabetizada – vinte por cento de acordo com Cândido (2009, p. 121) – e que, portanto, o consumo dos folhetins publicados estivesse muito limitado a uma parcela estrita de indivíduos, estas produções jamais poderiam descuidar do aspecto da nacionalidade, que era um dos critérios mais importantes a ser enfatizado. Afinal de contas, os literatos e a sua produção haviam assumido a nobre tarefa de “vestir-se com as cores do país” a fim de “concorrer para a correção e instrução dos costumes, para a inibição dos vícios e o enobrecimento humano” (VERONA, 2014, p. 71).

No entanto, é preciso esclarecer que, o conceito de nacionalidade perseguido pelo romantismo era muito limitado. De acordo com Kothe (2000, p. 78) “não havia por volta de 1830, uma única nação brasileira a ser expressa. No território brasileiro havia diversas e diversificadas nações”. Ainda segundo o autor, neste contexto o que se criou foi uma identidade, que “foi feita com a intenção de desprestigiar os negros e os imigrantes, mas falsificava o índio sob a aparência de valorizá-lo. Passou-se a impor a todos essa nacionalidade inventada, como se fosse a única identidade válida, como aquela que todos deveriam ter [...]”. Assim, é preciso considerar que embora o romantismo se propusesse a

⁶ Em 1826, Lucas José de Alvarenga escreveu e publicou em prosa, a novela *Statira e Zoroastes*, pela Tipografia de Plancher e dedicou a obra à Imperatriz do Brasil.

⁷ De acordo com Verona (2012) os romances estrangeiros importados eram em geral histórias de amor e sofrimento, que tinha como final a punição do vilão acompanhadas de uma mensagem de cunho moral. As produções românticas brasileiras, produzidas a partir do contexto oitocentista eram mais complexas, pois além de passarem mensagens moralizantes, também eram orientadas pelo critério da nacionalidade e pela missão de construir uma identidade para a Pátria independente. Neste sentido, elas também tinham uma considerável relação com os próprios eventos políticos vivenciados no país.

desenhar o país e seus cidadãos, não necessariamente isso se relacionava com a realidade prática. Os românticos expressavam em suas obras, muitas vezes um real imaginado, o que eles pretendiam que fosse o Brasil, e não necessariamente o que ele era efetivamente.

Porém, como já mencionado anteriormente, outros grupos auxiliaram, conjuntamente aos literatos, neste processo de transformação do Brasil pós-independência. Se os escritores ajudaram a criar uma nova conformação identitária através de suas obras, destaque igualmente especial cabe aos médicos do período. Estes também desejavam contribuir na tarefa de civilizar a sociedade, principalmente no que se refere à higienização e no tratamento das patologias físicas, sociais e morais.

A medicina social oitocentista abrangia a sociedade de maneira global, a tomava como objeto de reflexão e propunha uma nova forma de normalizar as posturas e os hábitos de uma cidade que era considerada como “doente” (ENGEL, 2004). Os médicos, filiados à Academia Imperial de Medicina se preocupavam em pesquisar e construir um “conhecimento médico aplicável às condições específicas da sociedade brasileira”. Por este motivo, segundo Engel (1989, p. 41), eram comuns os estudos sobre tratamentos de doenças que assolavam as cidades tais como – “tuberculose, beribéri, febre amarela, sífilis” – artigos que relacionavam o clima e os tipos de solo com determinadas moléstias, além de inúmeras recomendações sobre práticas cotidianas que deveriam ser modificadas ou completamente abandonadas.

O médico, naquele contexto, era percebido como o portador de um discurso autorizado, que buscava compreender o meio em que estava inserido através de um olhar científico. Oposição à figura do charlatão, que não representava o conhecimento oficial, “eles apresentavam-se como um dos segmentos da intelectualidade que se empenhavam na tarefa de ordenar aquilo que era visto como desordem” (ENGEL, 2004, p. 39). Além disso, este setor definia também “os requisitos de uma sociedade perfeita, ordenada e democrática” (MACHADO, 1978, p. 128).

Porém, de que maneira medicina e literatura podiam estar relacionadas neste período histórico? Embora os discursos ficcional e médico se situassem em áreas distintas do saber, ambos possuíam como característica comum o desejo de construir uma nova ordem social - fosse esta obtida através da literatura e das representações a ela relacionadas, ou por meio de discursos médicos higienistas. Neste intuito, era comum que nas produções de ambas se discorresse sobre representações ideais de sociedade, de natureza, de homem, mulher, de educação, de casamento e outras temáticas. No entanto, por vezes, os chamados vícios sociais também eram o tema de discussão central. Um deles, arduamente pensado, foi a prostituição, suas causas, efeitos sociais e modos de extirpação.

Na literatura, José de Alencar, um dos romancistas mais reconhecidos do período, tratou sobre as “mulheres de má vida” por pelo menos três vezes: em 1858 com sua peça teatral *Azas de um anjo*, em 1862, em prosa, com *Lucíola* e em 1868 com *A expiação* novamente na forma dramática. Embora as obras contemplassem personagens distintos e tenham sido escritas em momentos diferentes, é possível perceber uma conexão entre as representações de cortesã, de matrimônio, casamento e regeneração nelas representadas.

Evidentemente que não se pode considerar as obras de Alencar como um retrato fidedigno do Rio de Janeiro oitocentista, visto que este tipo de produção “não precisa comprovar ou chegar a uma veracidade, mas obter uma coerência de sentido e um efeito de verossimilhança” (PESAVENTO, 2003, p. 37). Porém, é possível dizer que Alencar, como um homem de seu tempo, representava em suas obras elementos da sociedade em que vivia, ainda que segundo as conveniências e objetivos de sua profissão e da estética literária a que estava veiculado. Ao escrever sobre as cortesãs, ele colocou em discussão o meretrício e também trouxe às claras um “vício” da sociedade burguesa. Evidentemente que foi muito atacado pelos críticos⁸ da época, por tornar público um assunto considerado tão devasso. Porém, para Alencar este tipo de discussão era algo constituinte e até mesmo necessário para seu ofício. As críticas, na verdade, revelavam “como alguns temas eram extremamente polêmicos, recriminados ou até silenciados e como outras narrativas eram consideradas como corretas e, portanto, muito valorizadas e elogiadas (SCHULMEISTER, 2016, p. 32).

A medicina, por outro lado, percebia a prostituição sob um outro viés. De acordo com Engel (2004), a partir do momento que passou a ser tratado como doença, o meretrício tornou-se um objeto de estudo a ser arduamente pesquisado. O objetivo era, senão pôr fim a esta prática considerada imoral, ao menos controlá-la para que não produzisse uma “nódoa” na “bela” nação brasileira que estava surgindo. Afinal de contas, a prostituta era o exemplo de mulher que não se desejava como modelo a ser seguido.

Embora não exista uma conexão explícita entre as obras de Alencar, que tiveram como personagem principal a cortesã e as ideias da Medicina a este respeito é possível perceber uma semelhança entre as representações produzidas pelo romancista com as ideias médicas. É preciso considerar que Alencar estava situado em uma sociedade em que ideias sobre meretrício circulavam e logo poderiam auxiliá-lo na compreensão do assunto. Além disso, ambos os discursos tinham algo que os permeava e aproximava: a moralidade e a necessidade

⁸ Sobre a recepção crítica da obra *Lucíola* de José de Alencar, que tratava sobre o meretrício, consultar: SCHULMEISTER, M. **Entre o abismo da perdição e a pureza d’alma: análises sobre o livro *Lucíola* (1862) de José de Alencar sob o viés literário e médico.** 2017, 82 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2017.

constante de reafirmá-la, a qual de acordo com Rago (1990, p. 8), foi o principal motivador do interesse de alguns setores da sociedade por estudar a prostituição, muito mais do que a própria necessidade de conhecer e perscrutar a vida da cortesãs.

Partindo das informações acima dispostas será realizada ao longo deste trabalho uma análise sobre as representações contidas nas obras alencarianas *Azas de um anjo*, *Lucíola* e *A Expição* e as suas recepções críticas em jornais circulantes na época. Além disso, artigos médicos serão úteis para identificar quais eram as discussões sobre meretrício em outra área do saber. O objetivo central é compreender como e quais foram as forças que influíram para que as representações de prostituta, de casamento, de regeneração e de maternidade se alterassem ao longo das três obras de Alencar propostas para análise neste trabalho.

Para iniciar esta discussão é útil e essencial conhecer, de forma mais aprofundada, as características do romantismo brasileiro e da obra alencariana, bem como os elementos constituintes da medicina social oitocentista.

1.1 JOSÉ DE ALENCAR: “UM ROMÂNTICO REALISTA”⁹

“A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da Pátria?” (ALENCAR, 1872). Desta forma, Alencar em 1872, compreendia as expressões literárias do Brasil. Para o romancista, assim como para a maior parte dos letrados de sua época, a constituição de uma literatura legitimamente nacional era condição essencial para a formação de uma nova identidade, que compreendesse as particularidades de seu povo, bem como os representasse e auxiliasse a alcançar um desenvolvimento civilizacional comparável com o existente na Europa.

O aspecto da nacionalidade amplamente destacado por Alencar foi, de acordo com Cândido (2004), uma característica que permeou o romantismo brasileiro do início ao fim. Para expressá-lo nada era mais adequado do que o romance com “narrativas de tipo folhetinesco, carregadas de episódios melodramáticos”, pois agradavam o público – que apreciava ver em tais obras “descritos os lugares, os hábitos” e as cenas de seu cotidiano (CÂNDIDO, 2004, p. 38).

No meio literário oitocentista diversos foram os nomes que se fizeram presentes. Joaquim Manuel de Macedo, Antônio Gonçalves Dias, Manuel Antônio de Almeida e outros deixaram sua marca gravada na literatura nacional. Porém, dentre estes, cabe dedicar um

⁹ Expressão utilizada por Reis (2013) em relação à atuação de Alencar na literatura oitocentista, notadamente de características românticas, mas que em relação às atividades dramáticas, trazia elementos da estética realista.

espaço para Alencar, que possuía, segundo Cândido (2004) uma obra “bastante ambiciosa” para sua época. Ainda de acordo com Cândido (2004), o romancista cearense ultrapassou “o nível modesto dos predecessores [...] demonstrando capacidade narrativa bem mais definida”. Além disso, “pretendeu abranger com ela sistematicamente os diversos aspectos do país no tempo e no espaço, por meio de narrativas sobre os costumes urbanos, sobre as regiões, sobre o índio” (CÂNDIDO, 2004, p. 57). O romantismo – estética literária seguida por Alencar – representou neste contexto muito mais que uma abordagem literária.

[...] o Romantismo aparece, aqui, menos como uma doutrina que como surto vital. Digamo-lo claramente: no Brasil o Romantismo foi uma força religiosa, social, nacional. Ele não deu apenas a mais abundante florescência de romancistas e poetas; não restabeleceu somente as letras na alta dignidade que lhes competia; confundiu-se com a liberdade, com a existência mesma da jovem nação. (HAZARD apud COUTINHO, A., 1997, p. 30-31).

Alencar foi um dos autores que, com sua obra e com suas ações, mais fez valer os valores da estética romântica. Reconhecer sua vasta contribuição cultural é essencial, já que no século XIX ele se destacou por criar representações que abrangiam os diversos aspectos de sua nação. Porém, a importância de sua figura não pode impedir que questionamentos sejam realizados ou que se construam apenas discursos enaltecidos. Mais produtivo é analisar de que forma José de Alencar se inseria no meio social e se relacionava com os demais indivíduos nas diversas instâncias em que esteve envolvido e como, via literatura, apresentou a sociedade.

José Martiniano de Alencar (1829 – 1877) foi um dos mais reconhecidos escritores brasileiros do período oitocentista. Nasceu em 1829, no Ceará, mas ainda menino mudou-se para o Rio de Janeiro, onde recebeu sua instrução primária e secundária. Coursou Direito nas faculdades de Olinda e São Paulo entre os anos de 1845 a 1850 e chegou a trabalhar como advogado em alguns momentos de sua vida (BOSI, 2003). Membro de uma família com tradição de participação política, também se fez presente nesta carreira, através do cargo de deputado pelo Ceará. Porém, foi atuando em outras esferas sociais, como a literatura e a imprensa que atingiu grande reconhecimento popular.

Esta multiplicidade de atividades era algo bastante comum neste contexto do século XIX. Muitos intelectuais desta época, embora formados em Direito ou outra faculdade, dedicavam-se ao mesmo tempo à outras funções, tais como a carreira na política, a escrita de romances e a participação em jornais e folhetins. Alencar, que se enquadrava nesta situação, a criticava veementemente, pois percebia como um atraso do próprio país, o fato de um indivíduo precisar se dedicar a múltiplas funções para garantir sua sobrevivência. Para o autor, ao não reconhecer a tarefa do literato como uma profissão propriamente dita, não era

fornecido a este grupo as condições necessárias para a produção de uma literatura de qualidade.

Quanto à ligação do romancista com a literatura, esta ocorreu desde muito cedo. Em sua autobiografia¹⁰ Alencar (1893) narra os encontros de sua mãe com tias e amigas, no qual ele assumia o lugar de “ledor” dos romances que as senhoras tanto apreciavam. Ao questionar-se sobre o valor e a influência destas primeiras impressões o próprio Alencar reconhecia a importância que elas tiveram:

Foi essa leitura continua e repetida que primeiro imprimio em meu espirito a tendencia para essa fórmula litteraria que é entre todas a de minha predileção? Não me animo a resolver esta questão psychologica, mas creio que ninguem contestará a influencia das primeiras impressões. (ALENCAR, 1893, p. 21).

Foi, portanto, através de obras como *Oscar e Amanda*¹¹, *Saint Clair das Ilhas*¹² e *Celestina*, que constituíam a diminuta livraria da família, e também através do dom da imaginação herdado de sua “santa mãe” (ALENCAR, 1893) que o escritor teve suas primeiras experiências no mundo literário. A estas somam-se outras igualmente importantes, tais como o contato de Alencar com a escrita de Balzac. Ainda que no início não compreendesse uma frase em francês o jovem Alencar, depois de muito esforço e consultas a dicionários não apenas leu todas as obras de Balzac, como também tratou de conhecer o que autores como Alexandre Dumas, Alfredo de Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo haviam produzido.

Após estas leituras, o romance, visto por Alencar como “um poema da vida real” (ALENCAR, 1893, p. 31), passou a ser compreendido como uma das mais adequadas formas de expressão. Durante toda a sua carreira, o escritor investiu nesta forma e a utilizou para escrever uma diversidade de produções que buscaram representar características brasileiras e valorizá-las. Fosse pintando o sertão, a mata verdejante povoada pelo indígena ou a Corte e seus caprichos, Alencar assumiu para si esta missão e conquistou o modesto público¹³ de leitores de sua época.

No entanto, o seu contato com a literatura não se restringiu apenas ao âmbito familiar ou aos recônditos de uma biblioteca. A sua ligação com as letras se deu também através das

¹⁰ A autobiografia de José de Alencar denominada *Como e porque sou romancista* foi originalmente escrita pelo autor em maio de 1873. Em forma de uma carta a seus leitores, o romancista explica sobre suas origens, as inspirações e influências que recebeu para se torna um romancista. No entanto a obra foi publicada apenas em 1893 pela editora Typographia de G. Leuzinger & Filhos através de seu filho Mário de Alencar.

¹¹ Obra da escritora Regina Roche.

¹² Livro da escritora inglesa Elisabeth Helme.

¹³ Segundo Castro (2015), embora no contexto oitocentista o Rio de Janeiro tenha se desenvolvido estruturalmente e incorporado hábitos refinados e modas europeias, os dados do censo de 1872, apontam que em relação ao acesso à leitura havia ainda um longo a se percorrer, pois dos 274.972 habitantes do Rio de Janeiro, apenas 99.485 sabiam ler e escrever.

associações literárias¹⁴. Estas, de acordo com Pereira (2015), eram agremiações das quais participavam jovens acadêmicos, em geral do curso de Direito, que se mostravam motivados “no cultivo das belas-letas, no estudo da história pátria, nas questões sociais, políticas e jurídicas” (PEREIRA, 2015, p. 74). Nestas agregações os jovens buscavam, através da literatura, integrar-se na onda de modificações sociais pelas quais seu país estava passando. Pereira (2015) pontua que costumavam realizar reuniões semanais, com duração de duas a três horas em geral durante a noite, na própria Faculdade de Direito.

José de Alencar, quando estudante, participou do Instituto Literário Acadêmico, associação fundada em 1846 e que contava com a participação de outros alunos de seu curso, em geral primeiranistas, dos quais podemos citar “José Carlos d’Almeida Areias¹⁵, Joaquim Ferreira Valle [...], João d’Almeida Pereira Filho¹⁶, Aureliano José Lessa¹⁷, Antônio José Leite Lobo e José Bonifácio, o moço¹⁸” (PEREIRA, 2015, p. 72). Além dos encontros destinados às suas discussões, eles também possuíam um veículo de divulgação de seus conhecimentos, o periódico *Ensaio Literários*, que “trazia estampada em suas primeiras páginas a missão qualificada de ‘nobre, santa e sublime’ de desenvolver a literatura e a filosofia e de honrar a Pátria ‘de alma e de coração’” (PEREIRA 2015, p. 72).

A participação de Alencar nesta associação foi de fundamental importância para a sua constituição como romancista¹⁹. Pereira (2015) destaca que muitos dos literatos do século

¹⁴ De acordo com Pereira (2015) embora as associações literárias tenham se difundido muito durante o século XIX, suas origens remontam ao período colonial. As agremiações deste contexto tinham um sentido diferente, pois como eram organizadas por autoridades oficiais portuguesas, muitas vezes se tornavam nada mais nada menos do que veículos oficiais de “elogio à Metrópole”. Por outro lado, as associações que passaram a ser fundadas a partir da vinda da família real portuguesa e principalmente a partir de 1822, passaram a se preocupar mais com as questões nacionais brasileiras e a estabelecer meios de influenciar na cultura nacional.

¹⁵ José Carlos Almeida Areais foi o barão e visconde de Ourém e advogado formado pela Academia de Direito de São Paulo.

¹⁶ Foi presidente da província do Rio de Janeiro, ministro dos Negócios do Império, deputado-geral e conselheiro.

¹⁷ Segundo Miranda (2000) Aureliano José Lessa nasceu em Diamantina em 1828 e cursou Direito na Academia do Largo da São Francisco, em São Paulo e na Faculdade de Direito de Olinda, Pernambuco, onde graduou-se em 1851. Foi funcionário na Tesouraria Provincial de Ouro Preto e exerceu a advocacia profissionalmente em Diamantina e na cidade do Serro. Faleceu em 21 de fevereiro de 1861 e seus poemas foram publicados em 1873 com o livro “Poesias póstumas”.

¹⁸ José Bonifácio de Andrada e Silva, o moço, nasceu em Bordeaux, França em 8 de novembro de 1827. Formou-se em Direito em 1853, pela Faculdade de São Paulo. Consagrou-se como professor catedrático na Faculdade de São Paulo e teve como discípulos Rui Barbosa, Castro Calves, Afonso Pena, Salvador de Mendonça e Joaquim Nabuco. Foi deputado provincial e geral, Ministro da marinha e do Império, e senador. Foi um dos participantes da campanha abolicionista e chegou a recusar o cargo de Presidente do Conselho, oferecida por D. Pedro II em 1883. Faleceu em 26 de outubro de 1886.

¹⁹ Pereira (2015) ainda pontua que, além da passagem por associações literárias, outras duas etapas também eram importantes para a vida intelectual dos literatos que estavam no circuito São Paulo/ Rio de Janeiro: a participação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a chegada à Academia Brasileira de Letras como sócio ou homenageado. Apesar da importância destas instituições, não foram todos os literatos do contexto oitocentista que as integraram. José de Alencar, que faleceu vinte anos antes da inauguração da ABL, foi escolhido por Machado de Assis para ocupar a cadeira de número 23 da Academia como homenageado.

XIX tiveram nestes espaços de agremiações o seu primeiro local de atuação, para na sequência ingressarem na política ou nas letras do país. Além disso, estes locais possibilitaram não apenas a convivência e a sociabilidade, mas também auxiliaram no desenvolvimento de habilidades oratórias consideradas essenciais tanto na carreira política como nas atividades literárias. E por fim, as agremiações possibilitaram a estes jovens a experiência de escrever para periódicos em um país em que esta prática ainda era recente e que a alfabetização era restrita.

José de Alencar pode ser tomado como um dos exemplos de jovens que conseguiram aproveitar as experiências proporcionadas por estas associações logo no início de sua carreira. Como muitos de sua época, além de advogado e escritor ele também atuou em outras funções, destacando-se entre estas a de folhetinista em periódicos do Rio de Janeiro, o que de certa forma também serviria em longo prazo, como forma de divulgação de suas obras. Segundo Candido (2009, p. 125), os jornais deste contexto auxiliaram no processo de “consolidação das letras do país”, foram órgãos de divulgação das produções francesas e uma forma de lançar o nome de novos autores nacionais. Além disso, estas publicações periódicas serviram muitas vezes de “palco para polêmicas e debates literários”, dos quais Alencar participou em vários momentos. Reis (2011, p. 80) afirma inclusive que “o caminho do jornal, para um escritor iniciante como Alencar, era incontornável”, visto que era a partir deste veículo que seu nome poderia se tornar conhecido tanto entre seus pares como também entre o público leitor.

Sua estreia aconteceu no *Correio Mercantil* em 1854, “sob as bênçãos de Francisco Otaviano” (Reis, 2011, 80), amigo de Alencar desde a Faculdade de Direito e que o levou a trabalhar para este periódico. Segundo Sodré (1998, p. 190) “Alencar, além da seção forense, que fazia com muita segurança e método, passou a escrever crônicas, no rodapé domingueiro da primeira página, passando em revista os acontecimentos da semana”.

Através da seção denominada *Ao correr da pena*, Alencar escreveu trinta e sete crônicas através das quais discorria sobre o Rio de Janeiro e seu cotidiano. Porém, de acordo com Reis (2011), o trabalho teve fim quando Alencar pediu demissão por não concordar com alterações que haviam sido feitas em sua última publicação²⁰, de 8 de julho de 1855 – que

²⁰ Na publicação de 8 de julho de 1855, Alencar fez, de acordo com Reis (2011), uma “dura crítica à febre acionária que grassava naquele momento no país” e ainda criticou a influência negativa do dinheiro sobre a moralidade da sociedade. Por ser uma crítica severa e que mencionava nomes de pessoas reconhecidas, o então dono do *Correio Mercantil*, Muniz Barreto, determinou que um trecho da publicação fosse substituído por pontinhos, ocultando as informações mais reveladoras. Diante de tal censura, Alencar renunciou o seu cargo de folhetinista no periódico.

seria a sua última no *Correio Mercantil*. Nesta, o literato atacava a especulação financeira que se tornara prática constante na Corte e citava inclusive nomes bastante reconhecidos. Assim, Alencar, ao ser barrado em sua intenção de denunciar tal atividade considerada por ele como abusiva, preferiu se retirar do periódico a se submeter a censura.

Ainda segundo com Reis (2009), três meses após o ocorrido Alencar já havia conseguido uma nova ocupação, assumindo o cargo de editor chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, que na época passava por problemas financeiros. A Alencar foi dada a missão de fazer o *Diário* reencontrar o lugar de destaque que ocupara em momentos anteriores. O romancista, além de assumir tal tarefa também soube aproveitar as benesses que o trabalho do jornal poderia lhe proporcionar. Reis (2009) aponta que em 1856, sob o pretexto de oferecer um ‘mimo’ aos leitores, Alencar publicou seu primeiro livro, *Cinco Minutos*, em forma de folheto.

Ainda neste mesmo ano, Alencar se envolveu em uma reconhecida polêmica com Gonçalves de Magalhães. Este último é descrito por Cândido (2009) como um intelectual que foi admirado por seus companheiros por ter aberto os caminhos da nova estética romântica, que estava dando seus primeiros passos em terras brasileiras. Quando Magalhães publicou em 1856 o que se pretendia ser uma epopeia nacional chamada de *Confederação dos Tamoios*, Alencar, sob o pseudônimo de Ig²¹, fez severas críticas à produção por considerá-la tradicional demais em suas formas. Ricupero (2004) destaca que o romancista cearense via a obra de Magalhães como artificial, quase que como se tivesse sido feita por um estrangeiro. Além disso, acreditava que a melhor forma de construir uma narrativa sobre a nação seria na forma do romance, que com seu “encanto e interesse obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade” (RICUPERO, 2004, p. 164).

Logo após as discussões geradas pela polêmica, e motivado também a construir uma narrativa nacional, Alencar publicou *O guarany*, em 1857. Através desta, que é considerada uma das principais obras do autor, criou-se um “mito de origem para o Brasil e para os brasileiros” (RICUPERO, 2004, p. 165-166) tendo como principal elemento o indígena, mesmo que este tenha sido representado de forma bastante idealizada, segundo o próprio Alencar.

²¹ A estratégia em utilizar pseudônimos era recorrente em Alencar. Romances como *Lucíola*, por exemplo foram publicados desta forma, como um meio de proteger seu nome de possíveis polêmicas. No caso da discussão acerca da *Confederação dos Tamoios* o romancista se identificou como Ig, segundo Cândido (2009) para disfarçar sua pouca idade e ter suficiente crédito para criticar um autor já reconhecido como Gonçalves de Magalhães.

Ainda que seja considerado por muitos um *romance indianista*²², *O Guarany*, juntamente com a obra *As Minas de Prata* (1865) e *Os Alfarrábios* (1873) é classificado pelo autor dentro da categoria de narrativa histórica. *Iracema*, publicada em 1865, por outro lado pode ser corretamente vista como uma prosa indianista. Além destes, Alencar também escreveu o que se convencionou chamar de romance urbano, que buscava representar a Corte carioca, seus personagens e dilemas. Nesta categoria figuram *A Viúvinha* (1857), obra curta do início da carreira alencariana, *Lucíola* (1862), que gerou polêmicas por tratar sobre a prostituição, *Diva* de 1863, *Senhora* (1875), vista por alguns críticos como uma das obras que mais refletem o amadurecimento intelectual de Alencar e *Encarnação* (1893) livro publicado postumamente.

Diante da vultosa soma de livros publicados, há quem imagine que Alencar não sofria dificuldades ao tentar trazer suas obras ao público. Porém, muito pelo contrário, durante sua vida literária, o romancista reclamou diversas vezes sobre os problemas editoriais brasileiros. De acordo com o próprio autor se existissem “officinas bem montadas com hábeis revisores” (ALENCAR, 1893, p. 53) os seus livros seriam impressos de forma mais rápida e ele mesmo, poderia dispor de seu tempo de forma mais proveitosa do que fazendo revisões.

Este infortúnio de Alencar foi, de certa forma aplacado, quando em 1870, já no fim de sua vida e produção, obteve um contrato vantajoso com o Sr. Garnier²³. Com este publicou mais algumas obras que constituem o gênero de *Romance Regionalista*²⁴, que recebeu tal nomenclatura por se deter na “descrição típica da vida e do homem nas regiões afastadas” (CANDIDO, 2000, p. 219). Desta categoria resultaram as publicações de *O Gaúcho* (1870), *O tronco do Ipê* (1871) e *O Sertanejo* (1875).

²² Segundo Cândido (2004) o romance indianista de Alencar é um tipo de produção que coloca em destaque o personagem do índio de forma idealizada e que busca mostrar um “Brasil plasticamente belo”. Marcado pelas descrições das florestas e dos grandes rios, cria a ideia de um passado “tão fascinante quanto o europeu”.

²³ A tipografia do Sr. Garnier teve importante contribuição para as atividades literárias no Rio de Janeiro Oitocentista. Francês, chegou a cidade carioca em 1844 e dois anos depois abriu uma livraria e uma tipografia na Rua do Ouvidor, a qual passou popularmente ser nominada por *Casa Garnier*. Segundo França (1999) o trabalho desenvolvido por ele profissionalizou as relações estabelecidas entre escritores e editores, possibilitou o maior acesso às obras literárias e melhorou a qualidade dos materiais utilizados na produção de livro através da introdução de novas tecnologias. Através da editoração de livros possibilitou que fossem conhecidos novos talentos, além da publicação de revistas, tais como a *Revista Popular* e o *Jornal das Famílias*. Para mais informações sobre a literatura e a importância das tipografias no Rio de Janeiro ver: FRANÇA (1999).

²⁴ O *Romance Regionalista* corresponde com um tipo de produção que buscava “descobrir literariamente o país num movimento progressivo que aos poucos desvenda as regiões” da nação aos leitores. Alencar, por exemplo, escreveu livros desta categoria situando suas narrativas no Rio Grande do Sul (*O Gaúcho*, 1870), em São Paulo (*Til*, 1872) e no Ceará (*O Sertanejo*, 1875). Embora buscasse descrever os hábitos e os sujeitos destas regiões, foi visto por alguns críticos como Franklin Távora como um escritor de gabinete que não conhecia estes espaços de forma correta e por isso abusava da imaginação (CANDIDO, 2000).

Porém, além de se destacar na prosa, Alencar também produziu vasta obra dramaturgica. A dedicação do romancista com esta atividade é confirmada quando se percebe que no curto pequeno espaço de tempo de 1857 a 1861, escreveu oito peças, dentre as quais estão: *O Rio de Janeiro, Verso e Reverso* (1857), *O demônio familiar* (1857), *O crédito* (1957), *As azas de um anjo* (1858), *Mãe* (1860), *O jesuíta* (1861)²⁵ e *O que é o casamento?* (1862).

De acordo com Faria (1987) este interesse de Alencar pela arte dramaturgica pode estar relacionado com dois acontecimentos importantes para o autor: sua inserção no *Correio Mercantil* em 1854, como folhetinista, e a criação do Teatro Ginásio Dramático em 1855 por João Heliodoro.

Alencar – ao adentrar no *Correio Mercantil* e assumir a coluna “Ao correr da pena” – tinha como uma de suas principais tarefas escrever para os leitores do periódico a respeito das novidades da Corte, dos espetáculos que estavam sendo encenados e da vida cotidiana. Por este motivo “não podia deixar de frequentar assiduamente os teatros sob a pena de se ver privado de um dos assuntos mais palpitantes da vida cultural brasileira no Segundo Reinado” (FARIA, 1987, p. 1). Talvez estas apreciações motivadas pela sua tarefa de folhetinista tenham gerado no romancista o apreço não apenas pela prosa, mas também pela arte da encenação. Porém, ao mesmo tempo em que este contato permanente com o teatro despertou em Alencar o desejo de escrever, fez também com que o escritor percebesse a situação de “estagnação a que estava submetida a cena nacional [...]” (FARIA, 1987, p. 1).

Neste contexto, o cenário teatral brasileiro estava dominado basicamente pela figura de João Caetano, empresário e grande ator romântico que, segundo Aguiar (1894), fundou sua própria companhia teatral e manteve seu “reinado” até meados de 1860. Nesta época

Os espetáculos teatrais tinham uma composição muito variada [...]. Começava cedo, quando obedeciam ao horário, e entravam noite adentro. Pareciam um espetáculo de variedades, muitas vezes. Havia de tudo um pouco: peças, números de danças, números musicais, canto, feitos circenses. O centro do espetáculo entretanto, era quase sempre um drama ou tragédia, ou melodrama – gênero de grande preferência entre o público [...] (AGUIAR, 1984, p. 6).

Embora fosse considerado um dos grandes expoentes de seu tempo na arte teatral, João Caetano não deixou de receber críticas de seus pares. Seu estilo fundamentado, sobretudo, nas “velhas escolas neoclássica e romântica, já não agradava aos espíritos mais jovens” (FARIA, 1987, p. 3). José de Alencar, por exemplo, em sua coluna *Ao Correr da*

²⁵ Segundo Aguiar (1984) *O Jesuíta*, um drama histórico, foi escrito por José de Alencar em 1861, a pedido de João Caetano para as comemorações da Independência. Porém, após ler o manuscrito o ator recusou-se a encená-lo, frustrando Alencar. A peça só veio aos palcos em 1875 e não foi muito bem recepcionado pelos críticos da época, por ser considerada desatualizada em relação ao seu contexto.

Pena do dia 19 de novembro de 1854, comentou que Caetano apesar de ser o “único representante da arte dramática do Brasil” precisava corrigir alguns “pequenos defeitos” em sua prática. Ele deveria privar-se das “ovações pessoais” das quais já havia desfrutado em abundância, para trabalhar na arte com fins do “engrandecimento de seu país” (FARIA, 1987, p. 2). Além disso, Alencar cobrava do dramaturgo que investisse mais em sua companhia e no edifício do Teatro São Pedro de Alcântara, o qual abrigava as representações organizadas por ele.

Além destas críticas bastante pontuais feitas a João Caetano, Alencar considerava ainda a necessidade de se mudar a própria concepção da arte dramática no Brasil. Para o romancista, o teatro deveria tornar-se uma atividade cultural mais requintada do que a que existia até então, que segundo Aguiar (1984) “não andava tão longe do circo e da feira”. “Alencar queria coisa melhor: um teatro que começasse na hora, frequentado pela ‘boa sociedade’ que não fosse lá patear, vaiar ou aplaudir freneticamente, mas degustar o que de fino houvesse nos repertórios” (AGUIAR, 1984, p. 30).

Alencar propunha, sobretudo, que a estética teatral realista proveniente da França fosse adotada. Segundo Aguiar (1984) esta vertente da dramaturgia recomendava, em suma, que os atores representassem as peças como se estivessem fora do teatro, vivenciando as suas próprias situações, sem se importar com a presença do público que os assistia. Esta forma de atuar proporcionava cenas mais leves e naturais e permitia que até mesmo as situações cômicas fossem despertadas pela “força do dito espirituoso e pela graça da observação delicada” (FARIA, 1987, p. 20). No oposto, havia a tradição romântica, vigente naquele momento e que prezava por uma dramatização mais extremada, em que os personagens representavam o “fora do comum, o excepcional” (AGUIAR, 1984, p. 31), caracterizando-se por disparates ou incidentes cômicos, gritos e ações exageradas.

A vertente romântica se materializou na vida teatral do Brasil principalmente através do Teatro São Pedro Alcântara – chefiado por João Caetano – que tinha em seu repertório tanto peças como autores estrangeiros e liderou esta área de entretenimento cultural até o surgimento do Teatro Ginásio Dramático. Este por sua vez, chegou à Corte com a intenção de trazer inovações e modificar a cena dramática existente. A proposta era que, através desta casa de espetáculos, as pessoas pudessem entrar em contato com as peças realistas parisienses e que ainda tivessem a oportunidade de ter acesso às produções nacionais que estavam se revelando.²⁶

²⁶ Dentre os autores que se revelaram na dramaturgia da época estão Joaquim Manuel de Macedo, autor de numerosas peças tais como: *O primo da Califórnia*, 1855; *Luxo e Vaidade*, 1860; *Lusbela* 1862; etc., Machado

Segundo França (1999) a inauguração do Ginásio Dramático foi comandada por Emílio Doux e contou com a representação da peça *O primo da Califórnia* de Joaquim Manuel de Macedo. Além disso, a imprensa da época relatou o fato com bastante entusiasmo. José de Alencar, que naquele momento ainda era redator do *Correio Mercantil*, acolheu a chegada do Ginásio com grande esperança de que através deste se desenvolvesse um teatro efetivamente nacional.

A animação de Alencar tinha fundamento, pois, de acordo com França (1999, p. 150), em pouco tempo o Ginásio tornou-se um local muito frequentado “pelos amantes do teatro” e contribuiu no “lançamento e divulgação das composições dramáticas de escritores nacionais”. O romancista Alencar, evidentemente contribuiu para a formação de uma plateia regular através de sutis recomendações às suas leitoras, para que não deixassem de conferir as novidades que estavam sendo encenadas naquela casa de espetáculos.

O Ginásio, no início de seus trabalhos, representou cerca de vinte e cinco peças de Scribe²⁷ – traduzidas pela atriz portuguesa Maria Velutti – e depois incorporou em seu repertório comédias realistas francesas de dramaturgos como Théodore Barrière e Lambert Thiboust, Alexandre Dumas Filho, Èmile Augier, Octave Feuillet, entre outros. Mas além disso, o Ginásio, segundo Faria (1987) “despertou o interesse de uma jovem geração de intelectuais para o gênero dramático”, tais como “Alencar, Aquiles Varejão, Pinheiro Guimarães, Joaquim Manuel de Macedo e Quintino Bocaiúva”, que se destacaram nesta atividade entre 1857 e 1863.

Foi através destes jovens talentos que a proposta de constituir um teatro nacional tornou-se possível. De acordo com Aguiar (1984), para tanto, foi necessária formação de uma companhia de atores conterrâneos, que representassem peças escritas por autores brasileiros. Estes, por sua vez, deveriam se ater principalmente às temáticas que se relacionassem com as terras brasileiras.

Toda esta preocupação em organizar a atividade dramática, não existia, contudo apenas devido ao desejo de se ter uma nova atração cultural. Ao teatro oitocentista – assim como à literatura e à outras manifestações artísticas – foi atribuída uma “missão moralizante e civilizatória” (FRANÇA, 1999, p. 151), ou seja, através das peças encenadas deveria se constituir uma nova cultura nacional, que fosse capaz de enriquecer moralmente os

de Assis, com peças como *Hoje Avental, Amanhã Luva* (1861) e *Desencantos* (1861), além de autores como Pinheiro Guimarães, França Jr. e Arthur Azevedo (FRANÇA, 1999).

²⁷ Augustin Eugène Scribe (1791-1861) era um dramaturgo francês extremamente popular no século XIX tanto em seu país de origem como no Brasil. Escreveu cerca de quinhentas peças, entre comédias, vaudevilles, dramas e óperas. Fazia parte da Academia de Letras da França.

espectadores, fazê-los conhecer uma variedade de assuntos, e principalmente os que se relacionavam com sua pátria. Segundo França (1999, p. 151)

[...] O teatro actuou em duas frentes: concorreu para forjar o que se poderia denominar uma *comunidade de valores nacionais*, isto é um conjunto de referências de *cor local* em que o público se reconhecia e, ao mesmo tempo conhecia os contornos de sua brasilidade (seus hábitos e costumes, seus vícios, seus ridículos, etc.) – processo sobremodo importante num país que a ideia de pátria dava os primeiros passos; e complementarmente, funcionou como uma verdadeira escola dos costumes, indicando nos quadros que pintava do quotidiano local quais as acções moralmente adequadas, condizentes com a civilização, e quais as punições a que estavam sujeitos os infratores.

Faria (1987) ainda estabelece que, juntamente com a ideia de tornar o teatro um veículo de educação pública, ainda existia a preocupação de através dele se “retratar objetivamente a realidade social”. Isto significava basicamente representar a natureza, a instituição familiar, as relações sociais e o modo de vida da Corte carioca de modo mais fidedigno possível, ainda que, evidentemente não possamos, hoje, crer na objetividade de tais descrições – dado que a literatura, seja ela em prosa ou na forma dramaturgica, é sempre uma releitura sobre a realidade, baseada em determinados princípios, valores, normas e condutas que se quer destacar em detrimento daqueles que se quer esconder.

José de Alencar tomou tais princípios do teatro para si e tentou, ao máximo, transpô-los para suas obras. Inspirado nas publicações francesas que faziam sucesso entre o público, buscou produzir peças que fossem igualmente cativantes às estrangeiras. Escreveu entre o final da década de 50 e o início da década de 60 e além de autor, foi também um dos “melhores críticos de teatro que o Brasil teve no século XIX” (AGUIAR, 1984, p. 23).

A estreia do jovem escritor no teatro se deu com *Rio de Janeiro – verso e reverso* (1857), uma comédia leve e bem vista pelo público, que tinha como ideia central a história de “de um estudante paulista que detesta a corte no primeiro ato e a adora no segundo, mudança provocada pelo namoro com a prima” (FARIA, 2009). Porém, grande destaque passou a receber quando foi encenada a peça *O Demônio Familiar* em 1857, através da qual obteve boas críticas da imprensa. De acordo com Faria (2009) o enredo girava em torno do escravo doméstico *Pedro*, que com suas mentiras e travessuras importunava o sossego da família burguesa a que servia. Através desta peça, Alencar, além de tratar sobre a escravidão e de deixar claro ao seu público que esta instituição era “uma herança colonial que a família moderna do profissional liberal deve descartar” (FARIA, 2009, p. 56), ainda pôs em discussão a questão do casamento por interesse, que em seu ponto de vista deveria ser evitado e dar lugar a uma relação baseada no amor terno e respeitoso.

A questão do dinheiro e de seu potencial de perversão moral da sociedade ainda se fez presente em outra obra do autor – *O crédito* (1857) – que, no entanto, não atingiu grande sucesso por se deter demais em discursos moralizantes e monótonos. Segundo Faria (2009) tanto o público como os críticos não se agradaram com o teor da comédia, que por este motivo teve apenas três representações.

Através da peça *Mãe* de 1860, Alencar retomou o assunto da escravidão e foi bem recepcionado. Outras peças do romancista ainda merecem destaque como *O que é o casamento?* (1862) e até mesmo *O jesuíta* (1875), que sofreu críticas de seus contemporâneos, mas também foi reconhecida em seus méritos.

Quanto às polêmicas, a principal ocorreu em 1858 decorrente da obra *As azas de um anjo*. Esta tratava abertamente sobre a temática da prostituição e embora este assunto já tivesse sido abordado diversas vezes em peças estrangeiras, a reação do público e mais especificamente de alguns setores da sociedade foi negativa. A discussão que levou à censura da peça e desencadeou uma longa disputa através dos folhetins acabou com um Alencar profundamente ressentido e desejoso de deixar o meio teatral.

A promessa, não foi cumprida e a intriga em torno da questão do meretrício não fez Alencar abandonar este assunto. O autor retomou a temática em 1862, em prosa através da obra *Lucíola*. Apesar de possuir um enredo bastante distinto da primeira obra, *Lucíola* também foi capaz de despertar críticas por se deter nas mulheres de “má-vida”. E por fim, não tendo esgotado a temática completamente, o escritor cearense ainda escreveu a obra dramaturgica *A Expição* (1868) que retomou a história de *Carolina* de *Azas de um Anjo* e deu a ela um fim.

A carreira de Alencar no teatro durou 18 anos (1867 – 1875) e neste espaço de tempo o escritor sustentou, firmemente, a ideia do teatro nacional e da formação de uma arte dramaturgica “útil” em seu caráter didático e que ligasse o povo com sua Pátria. Na literatura de prosa, desempenhou um trabalho igualmente importante ao ser um dos principais representantes do romantismo e construir uma literatura que refletisse mais as características do meio que fazia parte. Por estes e outros motivos, Alencar é ainda hoje considerado um dos clássicos autores brasileiros que, com sua habilidade narrativa, conseguiu dar forma às principais questões vigentes no século XIX brasileiro.

1.2 O SACERDÓCIO DA MEDICINA: O IDEAL NACIONAL E A MULHER PERANTE A MEDICINA OITOCENTISTA

A medicina, como uma área de conhecimentos científicos que se ocupa de sanar as patologias, supõe também um processo histórico assim como qualquer área do conhecimento. Ela se altera em decorrência do local em que se efetiva, das necessidades do contexto, dos saberes disponíveis, da estrutura social e de uma série de outros elementos.

No século XIX brasileiro, desenvolveu-se uma modalidade bastante distinta deste saber: A medicina social. Segundo Machado (1978) esta definia-se principalmente pela atitude de não considerar mais a doença de forma isolada e específica. Ou seja, os médicos afeitos a esta abordagem consideravam que as patologias poderiam se originar devido a inúmeras motivações, fosse devido à falta de urbanização, às péssimas condições sanitárias da cidade, ao clima e até mesmo devido à falta de moralidade do povo.

O trabalho destes profissionais seria, portanto, agir no sentido de conter o aparecimento e a propagação dos males que pudessem atingir o ser humano. Para tanto, a sociedade passou a ser alvo de reflexão médica em todos os seus aspectos, fossem eles “naturais, urbanísticos e institucionais” (MACHADO, 1978, p. 155). O médico oitocentista era entendido como um agente regulador que determinava tudo aquilo que precisava ser alterado ou melhorado na cidade e também na conduta da população.

Esta atitude preventiva era inovadora se comparada com os moldes da medicina colonial que, segundo Machado (1978), agia a *posteriori*, ou seja, atuava no sentido de conter a patologia quando ela já estava propagada entre a comunidade.

A Medicina Social possuía, também uma forte relação com o Estado, que se utilizava dela como forma de estabelecer normatizações coletivas e sociais, padrões de comportamento e identificava aqueles que eram vistos como indesejados e precisavam ser excluídos ou sujeitados em nova lógica social. De acordo com Machado (1978, p. 156), no século XIX a medicina passou a intervir em tudo, pois se compreendia que

[...] o perigo urbano não pode ser destruído unicamente pela promulgação de leis ou por uma ação lacunar, fragmentária, de repressão dos abusos, mas exige a criação de uma nova tecnologia de poder capaz de controlar os indivíduos e as populações tornando-os produtivos ao mesmo tempo que inofensivos; e a descoberta de que, com objetivo de realizar uma sociedade sadia, a medicina social esteve, desde a sua constituição, ligada ao projeto de transformação do desviante - sejam quais forem as especificidades que ele apresenta - em um ser normalizado;

Ainda que este trabalho se volte à compreender o discurso médico à respeito da prostituição e não necessariamente a sua prática, é preciso recordar que, apesar de a medicina social ter se associado ao poder estatal na busca pela normalização da sociedade, havia uma grande distinção entre o projeto de sociedade criado por este grupo e a sua concretização. As discussões produzidas pelos médicos, a respeito da necessidade da disciplinarização dos corpos e da sexualidade, ao saírem do campo meramente teórico nem sempre eram aplicadas tal como havia se pensado. Se na academia belas teorias a respeito da construção de uma nova urbanidade facilmente surgiam, sua concretização era um tanto mais complexa. Isto porque, ao se deslocarem do discurso para a realidade concreta, as elaboradas concepções médicas enfrentavam uma série de embates, resistências, divergências de opiniões e tentativas de burlar a ordem estabelecida.

Mesmo diante destes contratempos, para a efetivação de uma “ordem burguesa na sociedade brasileira” foi fundamental, neste contexto, a figura do médico que, de acordo com Engel (2004), fazia parte de uma categoria de profissionais liberais, que se tornou cada vez mais expressiva durante o século XIX. Eles representavam um grupo de estudiosos que se preocupava em ordenar a cidade e torná-la um objeto de investigação. Mas, além do trabalho científico que se propunham a realizar, os médicos daquele contexto atribuíam ao seu ofício um caráter de “missão” a ser cumprida, com vistas de tonar o seu meio mais higiênico e ordenado. O doutor Luiz Corrêa de Azevedo²⁸ ao redigir um artigo sobre maternidade, em 1872, defendia que “Ao medico em sua solemne missão, cabe a tarefa de erguer o véo que encobre o mão desconhecido, ilimina-lo, dissecar-lhe as vísceras, a apresenta-lo como facto digno de estudo, de investigação e de reforma” (AZEVEDO, 1972, p. 97-98).

A atividade oficial destes indivíduos foi organizada em torno da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro²⁹, que iniciou suas atividades em 1830, como uma “espécie de consultoria do governo para assuntos relacionados à higiene pública” (ENGEL 2004, p. 40). Em 1835, o grupo foi transformado em Academia Imperial de Medicina.

Ainda segundo Engel (2004, p. 41), para participar da Academia existiam algumas regras que precisavam ser seguidas. Uma parte do grupo era composta por “membros honorários, titulares, adjuntos e correspondentes”, que eram escolhidos para ocuparem tais

²⁸ Luiz Corrêa de Azevedo formou-se em medicina pela Faculdade do Rio de Janeiro, foi médico pelo hospital marítima de Jujuruba, membro titular da Academia Imperial de Medicina, cavaleiro pela ordem da Rosa e da de Cristo, tanto do Brasil, como de Portugal. Colaborou em várias revistas e escreveu artigos sobre a saúde da mulher, prostituição e maternidade.

²⁹ De acordo com Engel (1989), a Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro começou a ser organizada em 1829 por médico como Joaquim Cândido Soares de Meirelles, Luiz Vicente de Simoni, Jean-Maurice Faivre, José Francisco Xavier Sigaud e José Martins da Cruz Jobim que tinham o interesse de criar uma associação inspirada no modelo da Academia de Medicina de Paris.

cargos por meio de votação interna a aprovação governamental. Os demais candidatos a adentrarem a comunidade eram “obrigados a apresentarem uma memória ou dissertação original, sobre qualquer tema médico”. Ainda era comum que, por vezes, a Academia Imperial de Medicina promovesse concursos cujos melhores trabalhos eram premiados.

A vultosa produção literária deste grupo deixa perceber a grande preocupação que existia, naquele contexto, com existência de um saber médico que seguisse o rigor científico e não fosse mera prática popular. Segundo Machado (1978, p. 191)

Até o século XIX não existia ensino médico praticado em hospital, um saber médico originário da observação, sobretudo hospitalar. A qualificação do médico era feita através da transmissão pessoal de conhecimentos àqueles que praticavam medicina, cirurgia e farmácia, como auxiliares de um diplomado. Além disso, a situação é de uma virtual inexistência de médicos formados e a persistência e aceitação de uma "medicina popular" que escapava ao controle do corpo médico. A Sociedade de Medicina luta por romper com este quadro, normalizando o ensino e exercício da medicina.

O objetivo era, portanto, de combater um conjunto de práticas de cura utilizadas pela população, as quais não possuíam razão científica. Estas passaram a ser institucionalmente denominadas como “charlatanismo” e vistas pelos doutores como um “desvio” (MACHADO, 1978). Por outro lado, para reafirmar a medicina como o “conhecimento verdadeiro”, os médicos se imbuíram de um discurso patriótico, postulando que os cidadãos somente se saudáveis poderiam contribuir para o desenvolvimento nacional, e para tanto precisavam de um saber médico oficial (MACHADO, 1978, p. 195). Ainda na intenção de reforçar as diferenças entre estes dois tipos de saberes recorria-se a uma representação que colocava em pontos antagônicos o doutor e o charlatão, trazendo um as características de “mocinho” e o outro de “vilão”, numa clara tentativa de convencimento quanto á superioridade do primeiro:

O médico é desinteressado, moderado, racional mas observador, religioso mas não supersticioso, honrado, avesso à gloria e ao ouro, tão prestimoso com o rei como com o último dos súditos. O charlatão é interessado, irracional (busca causas sobrenaturais) ou demasiado empírico (e enganado pelos sentidos), procura a gloria, é "auri-sedento". O médico e a medicina são discretos, detestam a publicidade, mas seu saber é público. O charlatão procura a publicidade, anuncia nos jornais, mas seu saber é secreto (MACHADO, 1978, p. 200-201).

Na tentativa de transformar o saber da ciência médica reconhecidamente oficial, existiam também os Anais Brasilienses de Medicina. Estes passaram a ser divulgados em 1845 e eram constituídos de duas partes: “a primeira contendo atas e demais trabalhos acadêmicos e a segunda artigos doutrinários de Medicina, cirurgia, farmácia, ciências naturais e comunicados dirigidos à redação do Jornal” (ENGEL, 2004, p. 42). Segundo Engel (2004) era comum também a publicação de artigos estrangeiros – “franceses, ingleses, alemães e

italianos” – a fim de fazer com que os leitores ficassem a par dos assuntos médicos que era tratados em outras nações.

Os assuntos abordados nestes materiais em geral faziam referência aos problemas que eram enfrentados na cidade do Rio de Janeiro, que era vista como uma “cidade doente”. Esta adjetivação ocorria principalmente porque os médicos da época percebiam que “a cidade crescia e sua estrutura social e econômica se tornava mais complexa” (ENGEL, 2004, p. 47), mas isso não era acompanhado pelas condições sanitárias, que ainda se mostravam bastante precárias. Para estes estudiosos, as ruas estreitas e os morros impediam a correta ventilação, sendo que o lixo acumulado, a inexistência de um sistema de esgoto, a dificuldade no abastecimento de água e os cortiços e casebres tornavam o ambiente urbano “propício ao surgimento e reprodução das doenças” (ENGEL, 2004, p. 47), as quais, muitas vezes, davam origem a epidemias de difícil controle.

Mas, além de tratar sobre a cidade e suas problemáticas, havia uma grande predominância dos assuntos que se referiam à mulher e à criança, assim como a elementos elas relacionados, tais como a “gravidez, o aborto, o aleitamento, a mortalidade infantil [e] a educação” (ENGEL, 2004, p. 43). De acordo com Vieira (2002), este novo destaque conferido à mulher nos estudos médicos tem relação com a criação da Junta de Higiene Pública no Rio de Janeiro em 1850. Esta instituição se propunha a organizar o espaço público e diminuir a mortalidade de população, conferindo para tanto um papel essencial à mulher que, como esposa, mãe e responsável pelo ambiente doméstico ficaria encarregada da assistência aos filhos, contribuindo para o cuidado com a infância e conseqüentemente evitando as mortes nesta faixa etária. Portanto, o discurso médico, buscava salientar que o “valor da mulher está na sua condição maternal” (VIEIRA, 2002, p. 30).

Além disso, segundo Martins (2004), a partir do momento em que a medicina voltou seu olhar para a mulher passou-se a construir um conjunto de representações acerca de suas características, seus problemas, sua sexualidade e sua “natureza”. Martins (2004, p. 15) ainda pontua que os médicos defendiam que a mulher “demandava não só explicações científicas, mas também um regime de regulações para que a natureza feminina não se desvirtuasse”, visto que se considerava que elas eram mais facilmente impressionáveis por quaisquer motivações.

Neste sentido, eram muito comuns textos veiculados nos Anais Brasileiros de Medicina que supervalorizavam a mulher enquanto esposa e mãe – vistas como exemplos a serem seguidos. Havia um grande zelo por parte dos médicos em veicular ideias sobre a correta educação que deveria ser fornecida às moças para que seguissem no bom caminho e

não se deixassem desvirtuar por discursos que propagavam ideia de liberdade da mulher, de sexualidade e outras temáticas vistas como proibidas.

Toda esta preocupação em cercar as jovens de cuidados, motivou a criação de uma nova área da medicina - a ginecologia - que visava se especializar nos assuntos femininos. Segundo Rohden (2001, p. 49), esta que pretendeu ser “a ciência da mulher” objetivava muito mais do que apenas se aprofundar nas questões relativas ao “tratamento dos fenômenos da reprodução na mulher, como gravidez, parto e puerpério – que já eram estudados pela obstetrícia”. Ela buscava tratar as doenças que as atingiam e partia seus estudos da ideia das diferenças sexuais existentes entre o sexo feminino e masculino.

Esta diferenciação entre os sexos era visível até mesmo nos métodos empregados pelas áreas médicas que se dedicavam a tratar o homem e a mulher. De acordo com Rohden (2011), entre os séculos XIX e XX, a andrologia, ao estudar as patologias que afetavam o homem, tal como a sífilis, considerava que esta doença era uma anormalidade decorrente do excesso sexual, ou seja, gerada a partir de um fator externo ao indivíduo. Já a ginecologia, por outro lado, concebia a própria mulher como um ser “potencialmente patológico” e propenso a desenvolver condutas negativas. Rohden (2001), ainda destaca que os médicos oitocentistas também formularam uma série de ideias que visavam demonstrar a inferioridade feminina e a sua propensão à doença e ao vício. Desta forma, não se tratava apenas de distinguir o sexo feminino do masculino, mas também de criar uma hierarquia entre ambos:

É certo que eles também se esmeram em descrever a ‘doçura’ e as ‘virtudes morais’ da mulher, mas, ao mesmo tempo, multiplicam as suas patologias, os seus desregramentos, causados em última instância pelo ‘predomínio do seu sistema genital’. A mulher é governada pela sua fisiologia e esta fisiologia é inerentemente patológica. Perturbações ginecológicas e vacilações de espírito são devidas aos movimentos normais da ‘genitalidade’ feminina. (ROHDEN, 2001, p. 54).

Segundo Foucault (1988) estas ideias a respeito do corpo feminino nada mais eram do que um dispositivo utilizado a fim de estabelecer uma relação de saber e poder sobre a sexualidade da mulher. Com o objetivo de fundar “verdades” sobre ela, a medicina conduziu um processo de “histerização do corpo feminino”, o qual foi “analisado, qualificado e desqualificado” e integrado ao “campo das práticas médicas” (FOUCAULT, 1988, p. 99).

Ao se dedicar aos estudos sobre mulher, suas características e regulações, a medicina social oitocentista visava a assegurar a sua saúde, bem como o correto cumprimento de suas funções de mãe e esposa. Era importante, sobretudo, garantir que a mulher não abandonasse as “suas funções tradicionais” e para tanto “criam-se [...] estatutos de anomalias potenciais em relação ao sexo feminino” e passa-se a cultivar a ideia de que existe “uma degeneração de

base comum a todas mulheres” (VIEIRA, 20012, p. 30). À natureza feminina³⁰ era atribuída “a loucura, a criminalidade e a degeneração moral, de tal forma que a mulher [era] considerada como um ser incapaz de autonomia” e que deveria ser constantemente tutelada – fosse pelo pai, pelo marido ou pelo próprio médico, para que se mantivesse dentro dos moldes desejados.

De acordo com Vieira (2002, p. 32), é com base na naturalização de certas características –atribuídas e tomadas como inerentes à mulher – que o discurso médico social do contexto oitocentista passou a estudar, intervir e medicalizar cada vez mais o seu corpo. O recurso à ideia de “natureza feminina” permitia a “construção de verdades absolutas, porque naturais, de forma que teoricamente não seria possível ultrapassar a condição natural de sexo”, auxiliando a conformar a mulher em espaços e papéis específicos.

Além de se preocupar com a saúde da mulher e com as suas funções sociais, a medicina também realizava amplos estudos a respeito daquelas se opunham aos padrões femininos vigentes que se pretendia erigir como oficiais e dignos de serem seguidos. Neste rol de exemplos de degradação encontravam-se as prostitutas, entendidas como seres praticantes de uma sexualidade depravada.

No contexto do século XIX o meretrício, apesar de encontrar-se no rol dos assuntos difíceis de serem discutidos devido à questão da moralidade, era algo presente no cotidiano. De acordo com Engel (2004), as próprias condições sociais favoreciam com que muitas mulheres tivessem que seguir por este caminho. O preconceito em relação à mulher no mercado de trabalho não oferecia muitas possibilidades para aquelas que precisavam prover o sustento de sua família. Assim, quando não conseguiam um emprego como domésticas ou no pequeno comércio era prostituindo-se que conseguiam manter a sua própria sobrevivência.

A medicina social por ocupar-se do meio urbano, de seus problemas e também da moralidade da população, encontrou nestas mulheres um alvo de ação médica. A base teórica utilizada para compreender este “problema social” provinha principalmente dos estudos do Dr. Alexander Jean Baptiste Parent-Deuchâtelet³¹ que segundo Engel (2004), fez um amplo estudo sobre o meretrício, suas causas, efeitos e formas de controle. Mas, com o passar do

³⁰ Segundo Vieira (2002), a ideia de natureza feminina “baseia-se em fatos biológicos que ocorrem no corpo da mulher – a capacidade de gestar, parir e amamentar, assim como também a menstruação” e utiliza estes elementos como uma determinação biológica que passa a justificar questões sociais que envolvem este corpo. Ainda de acordo com a autora, é a partir da ideia de uma natureza feminina que surgem concepções como a de um suposto instinto maternal e também se justifica a divisão sexual do trabalho e atribuições de papéis sociais.

³¹ Alexander Jean Baptiste Parent-Deuchâtelet (1790 – 1835) foi um famoso especialista em saúde pública no século XIX. Natural de Paris, França, escreveu obras sobre a cólera, sobre a saúde dos trabalhadores nas fábricas de tabaco, sobre a prostituição na cidade de Paris, entre outros tantos trabalhos. Atuou como médico no Hospital de la Pieté e foi membro do Conselho de Salubridade, no qual assumiu a função de vice-presidente.

tempo, teorias provenientes de outros locais, e que associava a prostituição com a sífilis, também passaram a ser lidas.

De acordo com DeNipoti (1994, p. 39) o interesse da ciência médica em conhecer e estudar a prostituição e, de forma mais ampla a sexualidade feminina, não era mero acaso. Os “médicos e estudiosos da sexualidade esforçaram-se por nomear, controlar e higienizar a sexualidade, frequentemente em nome de um ideal nacional, onde o "desvio" sexual não só prejudicava o indivíduo, mas a nação também se debilitava” (DENIPOTI, 1994, p. 39). Assim, o interesse de estudar a meretriz não existia somente porque ela não encaixava nos padrões normativos de feminilidade vigentes, mas advinha também da urgência em prezar pelo futuro da nação brasileira, que dependia – inevitavelmente – da mulher e de sua capacidade geradora de novos cidadãos.

Neste processo de perscrutação a respeito das cortesãs alguns impasses tiveram que ser superados pelos doutores. A moral cristã rígida que estava presente na sociedade fazia com que a prostituição fosse um tema difícil de ser abordado. Por isso, de acordo com Engel (2004), era muito comum que documentos que tratavam do assunto trouxessem citações bíblicas e referências aos pensamentos de Santo Agostinho. Além disso, Foucault (1988, p. 54) nos lembra que a medicina era

[...] uma ciência essencialmente subordinada aos imperativos de uma moral, cujas classificações reiterou sob a forma de normas médicas. A pretexto de dizer a verdade em todo lado provocava medos; atribuía às menores oscilações da sexualidade uma dinastia imaginária de males fadados a repercutirem sobre as gerações.

Estas dificuldades de falar sobre o sexo e sobre as cortesãs foram abrandadas a partir do momento em que a prostituição deixou de ser vista como pecado e passou a ser compreendida como doença a ser combatida. Deste modo, saía-se do campo da fé para adentrar em uma área de ação médica. Deste momento em diante, a partir de um suposto “ponto de vista neutro e purificado da ciência” (FOUCAULT, 1988, p. 53), uma série de teorias a respeito do meretrício passou a ser elaborada. Havia aqueles que o viam como um mal necessário para conter os estímulos sexuais masculinos - considerados por eles mais aflorados que na mulher - e haviam outros que consideravam esta instituição como uma nódoa social. Proliferaram também os estudos que diferenciavam as “mulheres perdidas” das “mulheres honestas” e que salientavam os espaços que cada uma delas deveria ocupar na sociedade.

Rago (1990, p. 23) pontua que a prostituição era “saturada de conotações extremamente moralistas e associadas à imagem de sujeira, da podridão, do esgoto, em suma de tudo aquilo que se constitui uma dimensão da e pela sociedade”. Não por acaso ela era

chamada de “cancro social” e vista como uma “parte cancerosa”. Além disso, neste contexto, o meretrício também era considerado como causador de uma série de doenças venéreas, especialmente a sífilis.

Sobre este assunto, Del Priore (2011, p. 97) pontua que no século XIX proliferaram-se as discussões sobre esta patologia, bem como os “manuais de venereologia” que buscavam mapear os sintomas da doença e suas consequências “nos rins, no fígado e no sistema nervoso”. Para os médicos sociais, a sífilis representava “o grande pesadelo da ciência médica” (AZEVEDO, 1869, p. 213).

Os médicos ainda acreditavam que a expansão do mal sifilítico era ainda mais grave no Brasil do que em outras nações. A maior gravidade da sífilis no Brasil ocorria porque neste espaço predominava uma “perspiração cutânea abundante e mesmo excessiva e funções gástricas particulares e nimamente susceptíveis” (AZEVEDO, 1869, p. 214). Além disso, segundo Machado (1978), a medicina social postulava que até mesmo as características geográficas, climáticas, o ar e até mesmo a própria aglomeração das cidades poderiam contribuir para a propagação de doenças e do próprio vírus sifilítico.

Machado (1978) também pontua que a sífilis era extremamente debatida, pois acima de tudo representava uma ameaça à família. O homem ao entrar em contato com a cortesã doente infectava-se e levava para casa o mal venéreo. A esposa, enferma pela ação do marido, gerava filhos que carregariam consigo a patologia. Neste sentido, a prostituição era considerada “fonte e agente de propagação da sífilis” e, portanto, entendida como uma grande e principal ameaça, pois “travestida de prazer, ocultaria seu verdadeiro conteúdo, ou seja, a morte” (ENGEL, 2004, p. 75). Portanto, ao discutir sobre o meretrício, o que estava em questão era muito mais que a preservação dos valores morais, mas sim a preservação da família brasileira, instituição essencial para este momento, que garantiria o progresso da nação.

Apesar de se constituírem como saberes muito específicos, estas concepções médicas a respeito da prostituição encontravam ideias comuns em outras áreas do saber. Martins (2004, p. 42) afirma que no século XIX muito se falou sobre a mulher, “fosse no discurso científico e filosófico quanto na literatura, nas artes plásticas e nos textos de caráter sociológico”. Além disso, Engel (2004, p. 12) pontua que muitas das abordagens que foram feitas sobre o meretrício neste contexto – literárias, jurídicas, policiais – “tendiam a se orientar em torno dos eixos estabelecidos pelo enfoque médico da questão”.

Por este motivo não é incomum perceber, por exemplo, que alguns textos literários oitocentistas corroboram as ideias médicas. É preciso considerar, sobretudo, que havia uma

circulação de saberes e estes poderiam ser utilizados de múltiplas formas. José de Alencar ao produzir as obras *As azas de um anjo*, *Lucíola* e *A expiação* trouxe em seu texto uma série de concepções a respeito das cortesãs, bem como acerca das motivações para adentrarem no meretrício e até mesmo a respeito de uma possibilidade de sua regeneração. Em nenhum momento o autor explicita que leu os Anais brasileiros de Medicina para escrever as suas obras. Porém, algumas comparações com os saberes presentes neste veículo de informações médicas são inevitáveis.

Nos próximos capítulos seguem-se algumas análises que buscam entender, conjuntamente, as obras do romancista com alguns artigos da medicina oitocentista, a fim de verificar em que aspectos ambas as áreas se aproximam e em quais elementos divergem. Além disso, serão verificadas as recepções críticas a respeito das obras alencarianas, com o objetivo de perceber como o público – e mais especificamente os críticos literários – percebeu estas produções de tema consideravelmente polêmico.

CAPÍTULO 2 - A VIRTUDE PERDIDA³²: ANÁLISE DA OBRA AS AZAS DE UM ANJO (1858)

A prostituta, no século XIX, era personagem recorrente no meio citadino. No entanto, sua presença não se restringia ao mundo real, mas adentrava também nas tramas das peças teatrais e dos folhetins da época. Em terras brasileiras elas ficaram conhecidas por meio de peças estrangeiras aplaudidas pelas plateias da corte, tais como *A Dama das Camélias*³³ de Dumas Filho e *As mulheres de Mármore*³⁴, e a partir da leitura de obras como *Marion Delorme*³⁵ e *Manon Lescaut*³⁶.

Porém, apesar da personagem da meretriz já ser conhecida dos leitores e apreciadores da dramaturgia, isso não impediu que as produções brasileiras sobre o tema tivessem bastante impacto quando foram lançadas. Alencar destaca-se como sendo um dos escritores que sofreu com censuras ao propor a representação da cortesã em suas obras. O romancista cearense tratou sobre estas mulheres três vezes ao longo de sua vida literária, e já em sua primeira publicação sobre este assunto, em 1858, sentiu o peso de falar sobre um assunto deveras polêmico. Embora seja difícil mensurar o que motivou este autor a representar as “mulheres perdidas”, é possível supor que a existência de discursos sobre elas na literatura e em outras

³² Expressão utilizada por José de Alencar na obra *As Azas de um anjo* (1858).

³³ *A Dama das Camélias* é uma obra francesa publicada em 1848, por Alexandre Dumas Filho. Narra a história de Margarida Gautier, uma das mais conhecidas meretrizes de Paris e Armando Durval, rapaz proveniente de família burguesa, que se apaixona pela meretriz. Na obra, os dois vivem uma intensa paixão, a qual desencadeia planos de vida conjunta e até mesmo o abandono do meretrício por Margarida. Porém, a felicidade de ambos é interrompida pelo pai de Armando, que fica descontente ao saber do envolvimento do filho com uma prostituta, e para salvar a honra da família, separa o casal. Após o rompimento da relação, Margarida volta a ser cortesã e tem uma piora em sua saúde – pois sofria de tuberculose. Armando por sua vez, passa a sair com outras mulheres para causar ciúmes em sua amada. O fim da história é trágico: Margarida sucumbe à doença e morre, demonstrando que mulheres como ela não tinham finais felizes e Armando, lamenta a sua ausência e a história de amor que foi impedido de viver.

³⁴ Peça teatral de autoria de Théodore Barrière e Lambert Thiboust, criada em 1853 e que foi encenada no Rio de Janeiro em 1855, obtendo grande sucesso.

³⁵ *Marion Delorme* é uma peça teatral produzida em 1829 pelo escritor francês Victor Hugo. Narra a história de uma famosa cortesã que viveu no século XVII. Na história, Marion apaixonou-se por Didier, mas ao apresentar-se ao rapaz, identifica-se como Marie – seu verdadeiro nome – e não revela ao amado sua função de meretriz, com medo de perder seu afeto. Na trama, após uma série de confusões, Didier é acusado de cometer um crime e para salvar seu amado de ser enforcado, Marion aceita se entregar a Laffemas, personagem que prometia encontrar um jeito de salvá-lo.

³⁶ *Manon Lescaut* é uma obra de Antoine François Prévost publicada originalmente em 1731 e posteriormente transformada em peça teatral. Sua narrativa nos conta a história de Manon, moça destinada a adentrar no convento, mas que foge para Paris com o jovem Des Grieux. A relação do casal dura apenas até o momento em que o pai de Des Grieux o obriga a voltar para as suas obrigações e para o colégio preparatório para o sacerdócio. O desejo de ser padre de Des Grieux, vai embora, no entanto, quando ele vê novamente Manon e se entrega à sua paixão. Na sequência, juntos, os amantes fazem de tudo para se manter economicamente, utilizando desde a jogatina a até mesmo crimes. No fim, são presos e deportados para a América. Manon, como moça solteira é entregue em casamento à um jovem, mas para escapar deste destino foge e acaba morrendo nas matas americanas.

áreas o tenha estimulado a também abordar o tema na dramaturgia. Porém, segundo Brait (2017, p. 73) o texto “é o dado concreto capaz de fornecer os elementos utilizados pelo escritor para dar consistência à sua criação e estimular as reações do leitor”, e por isso mesmo, é um instrumento privilegiado de análise de suas concepções. Ainda segundo esta mesma autora

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos pela linguagem, a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida por meio de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis aos seus movimentos (BRAIT, 2017, p. 74).

Desta forma, longe de pretender justificar a escrita de Alencar ou de descobrir os motivos que o levaram a tratar sobre a prostituição, é interessante analisar as próprias representações criadas por este escritor. Através delas é possível entender qual a ideia de nação e de mulher que ele concebia como ideais e, ao mesmo tempo, perceber como ele representava aqueles que, como as prostitutas, estavam na contramão destes modelos idealizados. No entanto, cabe também lembrar que as representações, segundo Chartier (2002, p. 17) [...] “são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam”. Assim, mais do que simplesmente analisar os contornos que o autor dá a sua personagem, é essencial também relacionar o texto produzido com o seu contexto e lugar de fala. Alencar, como um homem de seu tempo, ainda que se mostrasse inovador ao trazer à luz as cortesãs, as descreveu seguindo as convenções literárias que o restringiam. Qualquer detalhe, cena mais ousada ou ideia considerada fora dos padrões poderia ser alvo de críticas severas em jornais ou até mesmo vítima do silenciamento dos pares como forma de punição do herege literário. Chartier (1998, p. 9), nos diz, neste sentido, que

Toda criação [...] inscreve em suas formas e nos seus temas [...] o modo de exercício do poder [...]. Pensando (e pensando a si mesmo) como um demiurgo, o escritor cria, apesar de tudo na dependência. Dependência em face das regras (do patronato, do mecenato, do mercado) que definem a sua condição. Dependência, mais fundamental ainda, diante das determinações não conhecidas que impregnam a obra e que fazem com que ela seja concebível, comunicável, decifrável.

O contexto literário oitocentista, do qual Alencar fazia parte, era rígido quanto ao que era representado, tanto nas formas dramáticas como na literatura. O público a que se destinavam tais discursos deveria ser considerado e a moral vigente precisava ser respeitada, caso o escritor em questão tivesse o mínimo desejo de se tornar conhecido e lido. Assuntos polêmicos precisavam ser cuidadosamente tratados para que não ultrapassassem a tênue linha que separava as obras apreciáveis das consideradas indignas de atenção.

As Azas de um anjo, encaixa-se muito bem nas descrições de uma obra que gerou alvoroço entre a crítica do século XIX. A produção foi classificada por seu autor como uma comédia, e inspirava-se nas comédias realistas francesas as quais, de acordo com Faria (2009, p. 56), tinham como principal objetivo “a descrição dos costumes da burguesia”, acompanhada da “prescrição dos valores éticos dessa classe social, tais como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família.

A obra, em suma, conta a história de *Carolina*, moça de origem humilde que vivia com seus pais *Margarida* e *Antônio*. No prólogo, narra-se a existência da jovem que ajuda sua mãe a costurar vestidos para outras senhoras da sociedade e que, ao mesmo tempo, almeja para si mesma uma existência melhor do que a vivenciada, com luxo, brilho e prazer.

Os seus desejos parecem começar a se concretizar quando por intermédio de *Helena* – uma cortesã – conhece *Ribeiro*, rapaz que diz amar *Carolina*, ainda que sem intenções claras de casamento. O moço, prometendo para sua amada um futuro de glórias e ostentação a convence a fugir de casa, a deixar seus pais e o primo *Luiz*, que a amava secretamente.

Ao fim do prólogo, inicia-se o primeiro ato, que se dedica a representar uma *Carolina* amargurada pelas promessas não cumpridas de *Ribeiro*. A moça, que neste momento já havia tido uma filha com o rapaz, sente-se presa a ele e vê a impossibilidade do acesso à “sociedade honesta”. Além disso, é desprezada por *Luiz*, que revela seu amor, mas repele a jovem por suas faltas. O ato finaliza quando ela se depara com seu pai *Antônio*, que caiu no alcoolismo devido a situação da “filha perdida”.

No segundo ato da história, *Carolina* abandona *Ribeiro* e aceita ser cortejada e viver com *Pinheiro*, moço rico da sociedade carioca. Já no terceiro ato da comédia, Alencar nos apresenta a sua protagonista muito rica e desdenhosa da sociedade que a condena. *Pinheiro*, por sua vez, aparece completamente empobrecido e vê-se em difícil situação devido aos gastos com a agora, cortesã *Carolina*. No entanto, a vida luxuosa da moça tem logo um fim, quando um dos frequentadores de sua casa, *Vieirinha*, arma um golpe e tira-lhe todas as joias e riquezas.

O último ato da história tem como cena um local miserável, onde *Carolina*, sem sua riqueza, agora habita. Além de pobre a moça ainda adocece devido à falta de condições de sobrevivência em que se encontrava. Neste ato, Alencar descreve uma das cenas mais impactantes de seu enredo: o momento em que *Antônio*, adentra sua casa, e sem reconhecer a filha tenta se relacionar com ela. A situação dramática é interrompida quando *Helena*, *Luiz*, *Ribeiro*, *Margarida* e a filha de *Carolina* adentram na casa.

Na sequência do quarto ato, Alencar ainda escreveu um epílogo que mostra desfecho final da história. *Antônio*, pai de *Carolina*, se recupera do alcoolismo e das condutas erradas que havia tendo e *Margarida*, mãe da moça, demonstra-se satisfeita devido à volta da filha para a casa. O final ainda reserva a regeneração de *Carolina*, a qual é obtida através de *Luiz*, que oferta a possibilidade de um “casamento branco”³⁷ à prima e a possibilidade de que esta assumisse publicamente sua filha.

A peça *As Azas de um anjo* foi encenada nos palcos do Ginásio Dramático. No entanto, antes de chegar aos espectadores a obra passou por uma série de medidas burocráticas exigidas no meio teatral. De acordo com Aguiar (1984), toda e qualquer produção desta época era encaminhada para o Conservatório, no qual se realizava a primeira censura sobre o material. Esta instituição reunia uma série de intelectuais e escritores, estando entre estes, inclusive o próprio Alencar. Passada esta primeira fase de análise, a peça seguia para o Chefe da polícia que fornecia a licença final. Ainda segundo Aguiar (1984, p. 126) a autoridade policial “poderia proibir o que o Conservatório liberasse, mas não liberar o que ele proibisse”.

O processo de licenciamento da peça, que transcorreu do dia 1 a 7 de janeiro de 1858, seria apreciado somente pelo secretário do Conservatório Dramático, Luiz Fernandes Cunha³⁸. Porém, segundo Faria (1987, p. 74), quando este tomou conhecimento que a obra em questão era sobre a prostituição considerou o tema “por demais controvertido para que apenas um censor se responsabilizasse por sua liberação”. Diante disso, “sugeriu ao presidente Diogo Bivar³⁹, que convocasse os membros da Mesa do Conservatório, a fim de que deliberassem conjuntamente” (FARIA, 1987, p. 74).

Tomadas estas medidas preventivas, procedeu-se o parecer favorável em relação à peça de Alencar. A licença veio a público no *Jornal Diário do Rio de Janeiro* através de uma longa publicação do dia 26 de janeiro de 1858 que habilitava com especial louvor a representação da peça alencariana. Além disso, foi publicada também uma dedicatória do autor de *As Azas de um Anjo* ao Ginásio Dramático.

³⁷ Segundo Aguiar (1984) o casamento branco entre *Carolina* e *Luiz* presumia que não haveria a consumação da relação através da relação sexual.

³⁸ Antônio Luiz Fernandes da Cunha foi diretor geral da tomada de contas do Tesouro Nacional, membro do conselho do Imperador, comendador da Ordem da Rosa, sócio da sociedade auxiliadora da indústria nacional e membro do Conservatório Dramático, no qual exercia o cargo de censor de peças dramáticas.

³⁹ Diogo Soares da Silva Bivar formou-se em Direito em Coimbra, foi membro do Conselho do Imperador e Cavaleiro da Ordem da Rosa e da de Cristo, sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e fundador do Conservatório Dramático, no qual exerceu a função de presidente.

Na dedicatória escrita por Alencar alguns elementos importantes merecem destaque. Em primeiro lugar, é perceptível nas primeiras frases do autor a cara ligação que este possuía com o Ginásio. O escritor via a sua dedicatória como um dever para com a instituição que animava os autores da literatura nacional. Além disso, neste breve trecho publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, o romancista já deixava claro a sua intenção de, através de suas peças teatrais, pintar os costumes da cidade tal como ela era, sem floreios ou artifícios da imaginação. Segundo Faria (1987) essa preocupação com o aspecto verídico do que se encenava combinava muito bem com a estética teatral então vigente – o realismo francês – que prezava justamente pela encenação do cotidiano e do habitual.

Cumpro um dever de gratidão dedicando ao Conservatório Dramático, que tão generosamente animou o escriptor novel neste difficil ramo da litteratura, a ultima das minhas comedias – As azas de um anjo [...]. Quando encostei um momento a penna do jornalista para traçar alguns esboços dramáticos a minha intenção foi pintar os costumes da nossa primeira cidade e apresentar quadros antes verdadeiros do que embellezados pela imaginação [...].

Tenho notado em nosso paiz um phenomeno muito curioso que no futuro há de caracterisar esta época em que tanto se fala de progresso litterario. Na Europa, quando aparece uma nova producção, um novo escripto são os homens superiores e as grandes capacidades que julgam a obra, a condenam ou lhe dão o prestigio que vai despertar a aura popular. Entre nós ao contrario a opinião publica parece caminhar debaixo para cima. [...]

O único mecenas que existe no Brasil para os moços que começam é o publico [...]. Não fallo do Conservatório Dramático, no qual encontrei sempre comigo uma excessiva benevolência, a quem devo de certo a prevenção favorável com que foram acolhidas na scena os meus primeiros ensaios (ALENCAR, 1858, p. 2).

Na sequência da dedicatória, Alencar ainda explica os fatores pelos quais foi motivado a escrever a história de *Carolina*. Segundo ele, durante a sua vida teatral já havia representado as várias facetas da corte. *Com Rio de Janeiro, verso e reverso* – a rua e seus transeuntes – com *o Demônio Familiar*, o interior da casa e com *O Crédito* a “comédia da sala” (ALENCAR, 1858). No entanto, para que o “quadro fosse completo faltava a pintura dessa parte corrupta da sociedade, que já não é nem o público, nem a família, nem a sociedade, e que, entretanto, ainda se acha ligada ao corpo pela aderência à matéria” (ALENCAR, 1858). Esta “parte corrupta” era nada mais, nada menos que as cortesãs, as quais eram descritas pelo autor como “vidas excepcionais”, e comparadas a uma “vegetação parasita [que] esgota a seiva da árvore, e morre por ter morto o tronco que a alimentava”. (ALENCAR, 1858).

Para o romancista, portanto, a prostituta era o lado imoral da sociedade, mas que nem por isso merecia ou deveria ser ocultado. Como constituinte do cotidiano da corte ela deveria ser representada, como uma forma de denúncia dos vícios que afetavam a sociedade da época.

Após a dedicatória do romancista, seguiu-se o parecer da mesa do Conservatório que foi muito elogioso em relação à obra de Alencar. Apesar do embaraçoso assunto que ela

propunha, foi considerada pelos avaliadores como um trabalho digno e capaz de gerar reflexões acerca da moralidade. Afinal de contas, o teatro, enquanto “arte útil”, deveria sensibilizar os espectadores para os valores éticos, especialmente as mulheres, que naquele contexto eram enquadradas em rígidos padrões de comportamento. Ao evidenciar a personagem da prostituta, os censores, compreendiam que as jovens cariocas seriam levadas a perceber o triste destino que era reservado às mulheres que se deixavam levar por uma vida mundana, de sexualidade “desviada” e fora das instituições essenciais do casamento e da maternidade. Portanto, para a mesa de avaliadores

Esta comedia, contendo episódios interessantíssimos, que se convertem naturalmente em importantes conselhos para os homens pouco escrupulosos de sua honra, foi especialmente escripta em proveito de duas classes distintas em que se subdivide o sexo feminino, - a da mulher virgem de corpo e alma, inocente, inexperiente e alheia às trapaças do cynismo e da corrupção, - e da mulher, que tendo perdido a pureza do corpo no lodaçal do crime, perde a da alma na voragem da infâmia (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1858, p. 2).

No entanto, apesar das congratulações, a mesa de pareceres também destacou que alguns trechos da obra poderiam ser alvo de críticas por aparentarem serem licenciosos demais. A cena, talvez mais problemática da peça era aquela em que o pai de *Carolina*, bêbado e sem uso completo de suas faculdades intelectuais, tentou seduzir a própria filha, sem perceber que a moça assediada era *Carolina*. Mas, apesar do teor deveras escandaloso do ocorrido, o Conservatório considerou ao fim, que a cena ainda que causasse espanto, também seria capaz de motivar o público a ter horror deste “vício” que era o meretrício e sobre os males dele decorrentes dele, tal como o alcoolismo de Antônio. Os censores assim descreveram suas impressões:

A mulher virgem, impressionada a principio pelo encanto da vida alegre, descuidada e vertiginosa da adoração no meio da orgia, do recalçamento das leis do pudor no gozo dos prazeres materiaes, há de tremer quando vir que das flores que matizam a estrada da deshonra brotam milhares de espinhos que ferem com força envenenada a existencia das mulheres perdidas; e estas, revendo-se no quadro de suas proezas, attrahidas pela magia do podre incenso dos adoradores incestuosos, hão de tremer de horror quando assistirem às scenas da sua ultima degradação, quando virem o pai de Carolina, embriagado pelo vinho e pela loucura, requestrar a própria filha em um momento de hallucinação do espirito. Haverá talvez sacrilégio nesta scena, não há dúvida, mas é inquestionável que exercita sobre a moral do povo a mais benéfica e salutar influencia, porque o seu efeito horrível produzirá no animo dos espectadores a vantajosa idea do desprezo do vicio. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1858, p. 2).

Afora outros comentários, o Conservatório termina seu parecer elogiando o trabalho de Alencar e o incentivando a não abandonar o ofício da escrita, mesmo que já estivesse enfadado com os comentários pouco amistosos da crítica. Os censores ainda citam que outros “gênios” como “Camões, André Chenier e Chatterton” também haviam sofrido com a “palma

do martyrio” e com a ingratidão de seus contemporâneos. No entanto, alertavam a Alencar para que a luz de sua imaginação não se extinguísse diante do indiferentismo, mas que permanecesse forte, para que “os homens do futuro” pudessem lhe coroar com o “diadema da glória” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1858).

Segundo Aguiar (1984), embora a deliberação sobre a peça tenha sido completada em janeiro, a comédia só pode ser conhecida pelo público quatro meses mais tarde, pois o Ginásio, local em que seria encenada, estava em um período de reformas. Ainda de acordo com o mesmo autor, nas vésperas da estreia houve anúncios no *Jornal Correio Mercantil* chamando a população a conhecer o espetáculo alencariano. Após a primeira encenação os pareceres dos jornais foram os mais elogiosos possíveis, tanto para a peça, como para os atores.

Houve ainda mais duas representações de *Azas de um anjo* e, embora já existissem alguns debates entre a crítica sobre a peça e sua temática, tudo ainda estava sob controle. No entanto, com o passar das apresentações, algumas opiniões contrárias começaram a surgir e a criticar a postura da personagem *Carolina*, o fim regenerado dedicado a ela e a própria ideia de representar a prostituição no meio teatral. O conjunto de todos estes apontamentos acabou por causar a proibição da obra que ocorreu no dia 21 de junho quando “o chefe de polícia enviou um ofício ao presidente do Conservatório Dramático, comunicando-lhe que a peça deveria ser imediatamente retirada por conter pensamento e mesmo lances imorais” (FARIA, 1987, p. 86).

Nas páginas seguintes, a obra *As azas de um anjo* será analisada de forma mais minuciosa. No primeiro subcapítulo o objetivo será de entender as representações construídas por Alencar sobre a prostituta e a motivação para o meretrício. A esta discussão acerca das representações será acrescida as críticas literárias feitas no contexto e os saberes da Medicina Social Oitocentista que se relacionam com estas duas categorias de análise selecionadas para este primeiro momento. No segundo subcapítulo a dinâmica de análise será a mesma, porém o foco será compreender as categorias de regeneração social, casamento e maternidade.

2.1 O PREÇO DA HONRA VENDIDA⁴⁰: ANÁLISE SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DA PROSTITUTA E DA MOTIVAÇÃO PARA O MERETRÍCIO EM *AS AZAS DE UM ANJO*

Falar sobre mulheres e para as mulheres era uma prática constante no contexto oitocentista. Perrot (2007, p. 22) diz que existia um excesso de discursos sobre o feminino, uma “avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens” que ignoravam “quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam”.

As concepções a respeito de sua “natureza” e sobre como deveriam ser educadas proliferavam-se facilmente e eram transmitidas nos mais diversos meios de produção. No entanto, a literatura, o teatro e a medicina, destacaram-se como meios em que o discurso sobre o feminino mais teve destaque. Nestes espaços de produção eram inúmeros os saberes que existiam a respeito do que se considerava uma “mulher honesta”, sobre sua formação, casamento e maternidade. Porém, no extremo oposto também havia os discursos que buscavam prevenir as desavisadas a respeito dos comportamentos moralmente incorretos.

Neste sentido, Verona (2012) cita, por exemplo, os romances, que por seguirem esta tendência pedagógica, visavam ora enaltecer as características da mocinha pudica, ora desvelar as características daquelas que haviam se desviado do padrão de mulher. Evidentemente que muitas vezes, o primeiro tipo de obra era bem recepcionado por ser capaz de “instruir agradavelmente os seus leitores”, enquanto que o segundo era depreciado por “pintar de forma tão viva certos “vícios” (VERONA, 2012, p. 77).

A medicina social deste contexto caminhou na mesma direção. Martins (2004, p. 15), pontua que neste momento histórico, os médicos “como representantes da ciência e arautos do bem-estar físico e moral das pessoas [...] passaram a ser compreendidos “não só como especialistas em assuntos de saúde e das doenças, mas como conselheiros da arte de bem viver”. Além disso, a medicina oitocentista passou a dedicar especial atenção às mulheres, à sua reprodução, às questões ginecológicas e, também, à “definição de seu ser social fundada na natureza, ou melhor, dizendo, no seu corpo”. Martins, ainda, pontua que os médicos ao se considerarem “especialistas da mulher” passaram a se preocupar com a natureza específica do gênero feminino e com as suas particularidades sexuais.

Neste momento, entra em evidência a figura da prostituta como um destes desajustados sociais que precisava ser saneado. Ficcional ou real, ela era, ao mesmo tempo,

⁴⁰ Expressão do personagem *Luiz* ao tentar convencer a prima *Carolina* a não adentrar na vida de meretrício.

um símbolo de sexualidade e da luxúria e também um “mal a ser ocultado”. Na Corte carioca ela era uma presença incômoda constante e nas peças teatrais e romances tinha suas ações narradas.

Segundo Del Priore (2006), o número de cortesãs na Corte carioca do início do século XIX aumentou consideravelmente, e por este motivo, o interesse por estudar as suas ações também se tornou cada vez maior. Foi neste contexto que surgiu uma das primeiras teses médicas sobre a temática, intitulada *A prostituição, em particular na cidade do Rio de Janeiro* do médico Lassance Cunha, que se destacou por criar uma classificação entre as chamadas “mulheres públicas”. De acordo com o médico, existiam as meretrizes “aristocráticas ou de sobrado, as de “sobradinho”⁴¹ ou de rótula e as da escória (DEL PRIORE, 2006, p. 205).

Mas, enquanto a medicina social se dedicou a estudar o fenômeno da prostituição de forma mais geral e com o objetivo de traçar as suas causas e efeitos sociais, a literatura romântica privilegiou a representação das denominadas “cortesãs de luxo”, que ficavam instaladas em bonitas casas, forradas de reposteiros e cortinas, espelhos e o indefectível piano, símbolo burguês do ócio (DEL PRIORE, 2006, p. 205). Estas mulheres, de acordo com Priore (2006), eram mantidas por “ricos fazendeiros e políticos” e vistas como “um símbolo de poder” para quem estivesse em sua companhia.

Nesta categoria figuram as personagens *Lúcia* e *Carolina* criadas por Alencar durante sua carreira literária. Segundo Marco (1986), para escrever sobre as mulheres públicas, o romancista teve muitas obras para se inspirar já que o tema chegou ao Brasil através de escritores franceses, já citados, como Dumas filho, autor de *A dama das Camélias*, Victor Hugo criador de *Marion Delorme*, Thiboust Barrière, com *As mulheres de Mármore*, além de Émile Auguier com *O casamento de Olympe*. No entanto, ainda de acordo com Marco (1986), José de Alencar “superou” seus predecessores ao moralizar suas personagens e não apenas narrar seus sofrimentos enquanto meretrizes.

No rol das obras alencarianas, *As azas de um anjo* figura como primeiro trabalho do escritor sobre o meretrício. Polêmica para a sua época, a obra, que é uma peça teatral e narra a história de *Carolina*, traz, já em seu início, valiosos trechos que merecem atenção. No prólogo, o autor nos mostra as características de *Carolina*, que naquele momento mantinha um relacionamento secreto com *Ribeiro*. Este, por sua vez, como já dito acima, embora a correspondesse não demonstrava sinais de tornar o relacionamento mais sério. Suas intenções

⁴¹ Del Priore (2006 p. 2005) explica que as meretrizes de sobradinho, na classificação de Lassance Cunha eram em geral mulheres que trabalhavam durante o dia como costureiras, tintureiras, lavadeiras e cabelereiras, e que à noite se dedicavam ao meretrício. Já as cortesãs de escória eram constituídas por “mulheres de casebres e mucambos, as chamadas casas de passes e os zungus”.

ficam ainda mais evidentes quando ele tenta convencer *Carolina* a fugir com ele, prometendo para tanto, uma vida de luxo e glórias.

Ribeiro: Tu és bonita; e Deos creou as mulheres bellas para brilharem com as estrellas, Terás tudo isto, diamantes, jóias, sedas, rendas, luxo e riqueza. Eu te prometo!...Quando appareceres no theatro, deslumbrante e fascinadora, verás todos os homens se curvarem á teos pés; um murmúrio de admiração te acompanhará; e tu altiva e orgulhosa me dirás em um olhar: Sou tua.

Carolina (fascinada): Tua noiva ? .

Ribeiro: Tudo, minha noiva, minha amante. Depois, iremos esconder a nossa felicidade e o nosso amor n'um retiro delicioso. Oh! se soubesses como a vida é doce no meio do luxo, em companhia de alguns amigos, juntos, d'aquelles que se ama, e á roda de uma mesa carregada de luses e de flores!... O vinho espuma nos copos e o sangue ferve nas veias; os olhares queimão como fogo; os lábios que se toção esgolão ávidos o cálice de Champagne como se fossem beijos em gotas que cahissem de outros lábios. Tudo fascina; tudo embriaga, esquece-se o mundo e suas misérias. Por fim as luses empallidecem, as cabeças se reclinão; e a alma; a vida, tudo se resume em um sonho” (ALENCAR, 1860, p. 38).

Alencar, ao apresentar ao leitor o romance proibido dos personagens, também traz a representação de uma *Carolina*, frágil e deslumbrada com o mundo. Ela parece se deixar encantar com as palavras do amado e com a promessa de ser adorada publicamente, coberta de riquezas e olhares. Esta representação proposta pelo romancista vai ao encontro da concepção vigente no contexto que concebia a mulher como “mais suscetível a perturbações” (VERONA, 2012), mais facilmente impressionável e volúvel. Esta ideia além de ser representada literariamente, também tinha seus fundamentos na medicina da época, que segundo Verona (2012) recorreu a uma série de explicações fisiológicas e orgânicas, para reafirmar as diferenças entre os sexos e a debilidade moral da mulher. Naturalmente marcada sob o estigma da inferioridade, a mulher deveria ser cuidada e educada sob rígidos olhares, caso contrário poderia seguir por um caminho sem volta, assim como *Carolina*. Esta ideia fica evidente no discurso do médico João Francisco de Souza (1875, p. 351) quando este pontua que

A mulher por sua belleza, por sua vivacidade natural, por sua imaginação ardente e ainda mais pelo character de passividade de sua função reproductora, predisõe-se à prostituição [...]. Ella sonha...e sonha muito!...Por entre as róseas nuvens da mocidade ella vê o amor que a chama, que a fustiga docemente, que lhe acende delírios, que a deslumbra, que persegue até vencer.

A solução para enfrentar a imoralidade e os riscos de cair em uma vida mundana era uma só – uma “educação correta e bem orientada da menina, visando à boa formação moral e à contenção do corpo, [que] iria resultar na mulher saudável, de caráter dócil e submissa ao seu esposo” (MARTINS, 2004, p. 42). Este processo formativo das mulheres era também muito explorado pelos médicos que defendiam a instrução como um meio de incentivar o “sentimento de pudor”, as virtudes e de encaminhar a mulher para o destino que se

considerava natural para elas: o casamento e a maternidade. O doutor Nicoláo Joaquim Moreira (1868, p. 101), ao escrever sobre o assunto pontuava que

Cumprir desde a infância o espirito da mulher, plantando em sua alma, além dos sentimentos da religião o amor da virtude, da pudicia e da singularidade, fazendo com que olhe para os bens exteriores como accessorios [...] e, finalmente desviando de sua presença os licenciosos romances, filhos dessa literatura que procura brilhar pelo cynismo de seus quadros, imoralidade de suas intrigas e estanha perversão de seus heroes.

Nota-se na fala do médico que até mesmo a literatura era vista como algo perigoso e que poderia desvirtuar as moças. Esta noção do romance como algo licencioso faz sentido se pensarmos em vários títulos publicados no período e que foram concebidos pela crítica como imorais e impróprios por revelar demais a vida e as atitudes de indivíduos, tais como as prostitutas. O próprio Alencar não escapou de pesados comentários quando publicou *As azas de um anjo* e *Lucíola*. Além disso, é preciso lembrar que no contexto do século XIX a instrução para mulheres, por várias vezes, foi vista como coisa secundária. Afinal de contas, “a leitura abre as portas perigosas do imaginário. Uma mulher culta não é uma mulher” (PERROT, 2007, p. 93). Segundo Perrot (2007) o máximo que se desejava para uma mulher deste período era que fosse bem-educada, agradável, útil e que soubesse exercer as funções domésticas. A educação delas nada tinha a ver com o exercício de cargos públicos.

Porém, se o campo da medicina defendia a educação como capaz de salvar as jovens da perdição, esta sorte não teve *Carolina*, que na comédia teatral alencariana preferiu fugir com seu amado em busca de uma vida livre e de luxo a ficar na modesta casa dos pais.

No entanto, logo os sonhos da moça vieram a desvanecer. Quando inicia o primeiro ato da peça, o que se encontra é uma *Carolina* angustiada e decepcionada com a vida. A jovem que esperava ter uma “existência brilhante”, visitar os teatros e frequentar os eventos sociais da Corte, vê-se agora enclausurada em casa, longe dos divertimentos e desprovida de “suas esperanças de moça”, ou seja, sem chances de casar-se e ser considerada uma “senhora honesta”.

Até este momento, embora *Carolina* não fosse bem vista por ter fugido com um rapaz e estar vivendo com ele um relacionamento fora dos padrões vigentes, ainda não havia iniciado sua vida no meretrício efetivamente. A porta de entrada da prostituição quem abre à *Carolina* é *Pinheiro*, rapaz muito rico da Corte, que se dizia apaixonado pela jovem e desejava tê-la como amante. Quando este lhe faz a proposta, *Carolina*, em um primeiro momento recusa a oferta e justifica-se da seguinte maneira:

Carolina: No momento em que lhe pertencesse, tornar-me-hia um traste, um objecto de luxo; em vez de viver para mim, seria eu que viveria para obedecer ás suas

vontades. Não; no dia em que a escrava deixar o seu primeiro senhor, será para reaver a liberdade perdida.

Pinheiro: Não é livre então? Não póde amar aquelle que preferir?

Carolina: Para uma mulher ser livre é necessario que ella despreze bastante a sociedade para não se importar com as suas leis; ou que a sociedade a despreze tanto que não faça caso de suas acções. Eu não posso ainda repellir essa sociedade em cujo seio vive minha familia; ha alguns corações que soffrerião com a vergonha da minha existência e com a triste celebridade do meu nome. É preciso sofrer até o dia em que me sinta com bastante coragem para quebrar esses ultimos laços que me prendem. N'esse dia se houver um homem que me ame e me offereça a sua vida, eu a aceitarei; porém como senhora (ALENCAR, 1860, p. 56)

Neste trecho ficam evidentes alguns elementos importantes a respeito da representação da cortesã. A *Carolina* representada neste trecho ainda guarda alguns de seus desejos de jovem de família. Ainda que o casamento, a maternidade e todas as instituições destinadas às mulheres honestas fossem difíceis de lhe serem obtidas, a ideia do meretrício ainda lhe pareceria extremada demais. Representava, sobretudo, negar a sociedade e deixar de se importar com os valores por ela defendidos. Significava, em suma, esquecer a família e desatar todos os laços que ainda a prendiam.

Este desligamento de todos os escrúpulos da sociedade só foi possível a *Carolina* mediante dois acontecimentos. O primeiro deles é quando reencontra *Luiz*. Nesta ocasião o rapaz lhe revela uma paixão oculta que nutria antes de sua fuga e a rejeita por ter escolhido um “caminho desonrado”. A segunda situação ocorre quando a moça, ao sair de um jantar, reencontra seu pai *Antônio* e descobre que este se entregou ao alcoolismo e que sua mãe está doente devido às más escolhas por ela tomadas.

Diante destas situações, *Carolina* decide aceitar a proposta feita por *Pinheiro* - de ser sua amante - já que os únicos obstáculos que a impediam já não mais existiam. Antes, porém, que isso ocorresse, *Luiz* busca dissuadir a moça de suas opções ao realizar um encontro entre ele, *Carolina* e a mãe *Margarida*. Nesta reunião, o primo apaixonado de *Carolina* tenta convencer a moça de não se entregar ao meretrício, e de casar-se com *Ribeiro* com quem já tinha um relacionamento. O rapaz condena a possibilidade do meretrício ao dizer:

Carolina, eu lhe peço, não dê semelhante passo; ele é ainda mais grave do que o primeiro. Compreendo que uma menina inexperiente sacrifique-se á affeição de um homem; mas nada justifica a mulher que renega aquelle a quem deu a sua vida [...] Uma mulher deve sempre conservar a virgindade do coração, e guardar pura a sua primeira affeição. Respeita-se o consorcio moral de duas creaturas que se unem apezar do mundo e dos prejuizos que as separão; respeita-se a virtude ainda quando ella não reveste as formulas de convenção. Mas despreza-se a mulher que aceita qualquer amor que lhe oferecem (ALENCAR, 1860, p. 100).

Para completar o drama da situação, *Ribeiro*, parceiro de *Carolina* e pai de sua filha, oferece-lhe a possibilidade do casamento como forma de reparação de sua honra. Este consórcio consertaria os erros do rapaz que estava agora arrependido de seus atos de sedução,

proporcionaria uma reputação a *Carolina* e ainda daria um nome à filha do casal. No entanto, a jovem não aceita tal pedido. Segundo Faria (1987, p. 80) a justificativa para a recusa de *Carolina* é muito simples: A moça estava “convicta de que a felicidade está no amor, não nas formalidades burguesas” e por isso “despreza as possíveis vantagens que o casamento e a família lhe trariam”.

Quando *Carolina* decide juntar-se à *Pinheiro* não é o amor que a motiva. Este sentimento ela só poderia destinar a *Luiz*. De acordo com Faria (1987) o que a faz seguir o caminho do meretrício é a convicção de que a sociedade, a sua família e o seu grande amor jamais perdoariam sua primeira falta. Como não poderia ter o respeito, a afeição desejada e o status de boa senhora, a personagem escolhe por fim a liberdade e a possibilidade de repudiar os valores sociais que a excluem.

Já que o amor não é possível para mim, prefiro a liberdade!...Quero ver a meus pés um por um todos esses homens orgulhosos que tanto blasonão de probos e honestos!...Ahi curvando a fronte ao vicio, o marido trahirá sua esposa, o filho abandonará sua família, o pai esquecerá os seus deveres para mendigar um sorriso. Porque no fim de contas, virtude, honra, gloria, tudo se abate com um olhar, e roja diante de um vestido (ALENCAR, 1860, p. 105).

Neste trecho evidencia-se o discurso de crítica à sociedade escrito por Alencar. Por meio de seus personagens, o autor denuncia o falso moralismo da sociedade, as uniões por interesse, os vícios e os indivíduos que, apesar de mostrarem-se honestos sob o holofote, têm sua honradez corrompida. Faria (1987), em sua análise sobre a obra, aponta que em *As Azas de um anjo*, Alencar muitas vezes privilegiou mais as discussões acerca dos valores burgueses e das “vantagens de se viver em numa sociedade moralizada” e pouco representou acerca do “quadro verdadeiro da prostituição”, que era seu objetivo inicial.

No entanto, além das críticas alencarianas ao modo de vida e valores oitocentistas, nestas frases proferidas por *Carolina*, é possível observar mais um dos motivos que a levou à vida de cortesã – o desejo de liberdade, de seguir os seus próprios desejos sem preocupar-se com os padrões e julgamentos da sociedade. O desejo de ser livre também é visto pela medicina oitocentista como um dos motivos que poderiam corromper as jovens e levá-las à uma vida mundana. Segundo Souza (1875, p. 351) existia um momento muito difícil na vida de cada mulher, no qual ela escolheria

[...] ser captiva do lar, arrastando o pesado lenho da virtude, aceitando a missão de mãe, esquecendo o passado pelo futuro, tudo sacrificando, menos-prezando tudo em prol dos seus; realizando o ideal da influencia moral sobre a sociedade. Ou ella exige a liberdade e fica livre para ser perdida. Que clamem os propugnadores das liberdades da mulher; aquellas mesmo que como excepção apresentão-se moralizadas e livres affectão uma fôrma para illudir a essencia.

No trecho acima percebe-se a tendência por parte do médico de associar diretamente a liberdade da mulher com a sua degeneração social. A construção desta noção servia muito bem aos objetivos do momento, pois reafirmava a imagem da mulher honesta e desabonava no extremo oposto aquelas que desejavam “sair dos padrões” e buscar por mais liberdade. Indiretamente fomentava-se a ideia de que a mulher livre era uma potencial meretriz. Além disso Perrot (2004, p. 136) afirma que a ideia de liberdade nunca foi bem vista se relacionado ao sexo feminino. O “homem público é uma honra; mulher pública é uma vergonha, mulher da rua, do *trottoir*, do bordel. O aventureiro é o herói dos tempos modernos; a aventureira, uma criatura inquietante”.

Nota-se, portanto, que a literatura alencariana, ao buscar explicar as motivações para o meretrício, na maioria das vezes se deteve sobre as questões morais, culpando-se, por exemplo a educação de *Carolina*, que não havia sido rígida o suficiente, a natureza feminina, propensa à libertinagem, os romances por sua influência negativa, entre outros elementos.

A medicina oitocentista seguiu o mesmo tom moralizante ao tratar sobre a origem da prostituição. Médicos do contexto escreviam sobre a importância de uma educação bem estruturada e sobre a necessidade de afastar as moças dos maus exemplos que existiam na sociedade. Outros médicos encontraram justificativas, baseadas em elementos fisiológicos, tais como o doutor João Francisco de Souza (1875) que ao escrever sobre este assunto, definiu que o meretrício era, sobretudo, causado pelo homem que encontrava nesta instituição um meio de fazer com que a sua natureza sexual se realizasse e com que seus desejos orgânicos pudessem ser aliviados. Por este motivo, para este médico, a prostituição era

[...] um mal necessário. Ella tem vivido e viverá sempre no seio de todas as sociedades, como um benefício à honra e a probidade do lar das famílias, que têm ahi como uma válvula de segurança. O instinto crêa no homem a força, a exigência da animalidade; refreai as grandes faculdades, tereis o idiota, o escravo, o nababo; retrahi, porém, o instinto, tereis o criminoso (SOUZA, 1875, p. 322).

Naquele contexto, acreditava-se que o homem por sua natureza possuía necessidades sexuais mais candentes que a mulher. No entanto, “não se procurava ter prazer com a mãe dos próprios filhos. Considerava-se que a familiaridade excessiva entre os pares provocava desprezo” (DEL PRIORE, 2016, p. 408). Por este motivo buscava-se as cortesãs que, por serem portadoras de uma sexualidade desviada, eram capazes de satisfazer os desejos masculinos. Além disso, acreditava-se que a não satisfação das necessidades do homem poderia até mesmo prejudicar a sua racionalidade e sua capacidade de agir corretamente.

Neste período, julgava-se que as cortesãs eram um mau exemplo para as moças da sociedade e uma ameaça ao patrimônio familiar, visto que muitos homens frequentadores dos

bordéis e das casas de passe deixavam fortunas nestes locais. Porém, o interessante de se notar neste discurso é que “o inimigo ideal para se atirar” era sempre a prostituta e nunca o homem que a procurava (DEL PRIORE, 2005, p. 209-210). Enquanto a primeira era vista como perversora do lar, o homem, frequentador de tais espaços, saía ileso. É em relação a estas ideias que a personagem de *As Azas de um anjo* se manifesta:

Que importa que esses senhores que passam por sisudos e graves nos condenem e nos chamem de perdidas?...O que são eles?...Uns profanão a sua inteligência, vendem a sua probidade e fazem um mercado mais vil e mais infame que o nosso, porque não têm nem o amor nem a necessidade por desculpa; porque calculão friamente. Outros são nossos complicés, e vão com os lábios ainda húmidos dos nossos beijos manchar a fronte casta de sua filha, e as carícias de sua esposa. Oh! Não fallemos em sociedade, nem em virtude!...Todos valem o mesmo! Todos feitos de lama, e amassados com o mesmo sangue e as mesmas lágrimas! (ALENCAR, 1860, p. 116).

Evidentemente que um discurso crítico como este não soava muito bem para as plateias que frequentavam o Ginásio, nas quais figuravam muitos homens que certamente se sentiam atacados na fala da jovem. Por este motivo, neste momento outro personagem passou a ter também bastante destaque: *Menezes*, jornalista e *raisounneur* da peça. Segundo Cerqueira (2015, p. 351), no teatro oitocentista o personagem do *raisounneur* era bastante comum, e embora não fosse muito apreciado pela crítica, tinha a função de “eliminar qualquer espécie de ambiguidade que acontecimentos ou ações de outras personagens pudessem suscitar, transmitindo uma lição moral unívoca”. *Menezes* tinha a tarefa de rebater muitas das críticas de *Carolina* aos valores sociais, ressaltando a importância de segui-los e de punir os atos imorais como os da cortesã. Na situação questionadora acima citada, mais do que depressa *Menezes* reafirma à *Carolina* e, por conseguinte, também aos espectadores da peça a importância do respeito às convenções sociais:

Não te illudas, Carolina! Esse turbilhão que se agita nas grandes cidades; que enche o baile, o teatro, os espectáculos; que só trata do seu prazer, ou do seu interesse não é a sociedade. É o povo, é a praça publica. A verdadeira sociedade, da qual devemos aspirar á estima, é a união das familias honestas. Ahi respeita-se a virtude e não se profana o sentimento; ahi não se conhecem outros titulos que não sejam a amizade e a sympathia. Corteja-se na rua um individuo de honra duvidosa; tolera-se numa sala; mas fecha-se-lhe o interior da casa (ALENCAR, 1860, p. 153).

Neste e em outros momentos da peça este personagem busca lembrar aos demais acerca dos padrões do que é certo e errado na sociedade da época. Por este motivo, ele também é um dos críticos mais ferrenhos de *Carolina*. No segundo ato da peça ele cita os erros da jovem da seguinte forma:

É talvez isto, Carolina, que faz de tua vida um phenomeno, que eu estudo com toda a curiosidade. Tu és um d'esses flagellos, não faças caso da palavra... um d'esses flagellos que a Providencia ás vezes lança sobre a humanidade para punil-a dos seus

erros. Começaste punindo teus pais que te instruíram, e te prendarão, mas não se lembrarão da tua educação moral; lêste muito romance, e nunca leste o teu coração. Puniste depois o Ribeiro que te seduziu, e o Pinheiro que te acabou de perder; ao primeiro que te roubou á tua família deixaste uma filha sem mãe; ao segundo que le enriqueceu empobreceste. Só me resta ver como te castigarás a ti mesma; se não me engano tu acabas de revelar-me. Espero pelo tempo (ALENCAR, 1860, p. 168).

Apesar da importante tarefa atribuída ao personagem *Menezes*, Faria (1987, p. 87), pontua que talvez sua função não tenha surtido o efeito desejado. De acordo com ele, Alencar “exagerou em seu propósito moralizador, criando situações e diálogos tão controvertidos, que acabaram surtindo efeito contrário”. Em algumas das falas de *Carolina* havia “críticas contundentes a certos comportamentos hipócritas da pequena burguesia, justamente a camada social que frequentava os teatros da Corte”. E assim, “é mais do que certo que as palavras da cortesã atingiam a plateia do Ginásio com impacto bem maior do que os discursos reformistas e idealistas do *raisounneur Menezes*”.

Não é de se espantar que a peça tenha gerado uma verdadeira polêmica entre os jornalistas da época. Quando foi proibida em sua terceira representação dois grupos distintos se formaram, pois haviam aqueles que julgavam errônea a decisão de censurar a obra, e aqueles que apoiavam a resolução por acreditar que as cenas representadas eram demasiadamente reveladoras. Entre os apoiadores de Alencar, muitos questionavam a liberdade intelectual que deveria ter o escritor ao produzir seus trabalhos e outros ainda não concordavam com a decisão de censurar *As Azas de um anjo* sob a alegação de imoralidade. Em 27 de junho de 1858, um autor identificado com o pseudônimo S.F escreveu na seção *Folhetim – Livro de domingo do Diário do Rio de Janeiro*, um breve texto expressando sua indignação com a situação:

Em que se fundou a policia para prohibir a representação das *Azas de um anjo*? Seria no juízo do Conservatório Dramático, instituição que tem a seu cargo velar pela moralidade na scena dos theatros, do Conservatório que responde perante uma autoridade superior à do chefe de policia, do Conservatório que tem a policia por auxiliar para a sancção dos seus despachos?

Fundou-se na constituição do Estado, que garante o direito de propriedade e a liberdade de pensamento?

Não; a policia quis intervir em uma questão litteraria, e pronunciar-se contra a escola realista a que pertence em parte o drama do Sr. Dr. J. Alencar”. “Embora eu pertença ao grupo que combata essa escola, declino a honra de ter por auxiliar a policia. Deus nos livre que o raciocínio que a intelligencia seja combatida por uma autoridade policial. [...] A escola realista, boa ou má, há de vencer ou ser vencida pela discussão, pela crítica, pela intelligencia” (S.F, 1858, p. 1).

Neste caso, é evidente a recusa por parte do autor da crítica que as questões literárias fossem resolvidas através da força e do autoritarismo policial. O crítico defendia que não deveria existir “a interferência da politica em questões literárias” e que, portanto, não cabia à

polícia decidir o que poderia ou não ser representado. Além disso, neste trecho, o autor também acaba deixando subentendido que a tarefa de “velar pela moralidade nas cenas dos theatros” deveria ser apenas do Conservatório e não de outras instituições.

Amaral Tavares⁴² e Quintino Bocaiúva⁴³ ao escreverem na seção *Páginas Menores* do *Correio Mercantil* no dia 5 de julho de 1858, também concordavam com os pareceres anteriores ao dizerem que “O acto da policia [de censurar a peça] é grave e revela uma valentia que deve assustar”. Além disso, discordavam daqueles que categorizam a peça como imoral, pois concebiam que

Vendo representar ou lendo as Azas de um anjo bem pouca gente descobrirá que naquelas cenas tão cheias de interesse, naquella linguagem tão elegante como singela e verdadeira, se aninha e veneno subtil da immoralidade. O que é não estar habituado a encarar as cousas com o olhar penetrante do censor! [...] A nova composição do autor do Demonio Familiar póde literariamente soffrer uma critica severa. Póde ser até condemnada por algum homem de gosto como um drama exagerado ou demasiadamente fiel. O vigoroso relevo de alguns contornos póde ferir a delicadeza susceptível de algum representante da escola idealista. Mas nem no pensamento nem na linguagem há um ataque à moral ou uma offensa ao pudor (CORREIO MERCANTIL, 1858, p. 1).

Além destes, outro autor, não identificado, escreveu no dia 25 de julho de 1858, na seção *Correspondências – Palestra Theatral* do *Diário do Rio de Janeiro*, um parecer no qual defendia a autonomia do Ginásio e criticava a atitude de censurar a peça alencariana..O autor defendia que o Ginásio deveria realizar seu trabalho na aprovação das peças sem subordinar “seu juízo ao de alguns espectadores por demais sensíveis para aquillo que ouvem” sob pena de acabar perdendo sua força moral e sua independência.

Porém, ainda que muitos apoiassem Alencar, no meio jornalístico existiam aqueles que julgavam sua peça de forma bastante severa. Uma das mais impactantes críticas foi publicada em 28 de julho de 1858, na seção *Correspondências*, do jornal *Correio Mercantil* com o título *Crítica litteraria: o drama As azas de um anjo*. Seu autor, identificado apenas pelas letras M.T, concebia a peça alencariana como imprópria e seu tema – a prostituição – como indigna de ser representada nos palcos do Ginásio. Segundo o autor

“Nem tudo quanto vê-se pinta-se, nem tudo deste mundo mostra-se. Há cenas que se não copião, porque a sua hediondez repugna; quadros que, ainda quando se encontrão, não se fitão; factos e estados em cujo apreciação não deve o homem demorar-se [...]”. “[...] typos como a meretriz, o sodomista, e outros, que, por

⁴² Constantino do Amaral Tavares nasceu em 1828 em Salvador, Bahia e faleceu em 1889 na mesma localidade. Foi Militar, poeta, dramaturgo, jornalista, funcionário público, oficial da Ordem da Rosa, cavaleiro da Ordem de Cristo, sócio do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, sócio do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro.

⁴³ Quintino Bocaiúva nasceu em 1836 no Rio de Janeiro e faleceu em 1912 na mesma cidade. Foi um jornalista e político brasileiro. Atuou em periódicos como o *Diário do Rio de Janeiro* e participou do movimento que deu origem à Proclamação da República.

dignidade da espécie humana e do teatro, não devem ser expostos em um palco” (M.T, 1858, p. 2).

Mas, além de criticar a peça e sua temática, M.T também relembra em sua crítica sobre o papel do escritor, que “não é copiar exacta e servilmente a natureza, muito menos para exhibir ao publico o lado máo da mesma e as suas chagas”. Segundo o crítico o autor deveria ser muito cauteloso e encontrar a melhor forma de expor a existência de indivíduos considerados “marginais”. Este alerta não significava necessariamente uma proibição, mas sim um pequeno lembrete aos autores de que no mundo literário nem tudo era aceito facilmente, e que para se tornar um escritor reconhecido, muitas vezes era necessário seguir as regras do meio.

Percebe-se, portanto, que, na representação da prostituição e da motivação para o meretrício, há algumas semelhanças na forma como a literatura e a medicina expunham suas concepções. Ambas possuem o viés moral evidenciado e acabavam por destacar a suposta “natureza feminina” frágil associada a uma educação prejudicada como principais elementos que conduzem a uma vida de perdição. Além disso, em ambas, a personagem da prostituta é vista como o antímodo de mulher, como aquela que vai contra a família, que possui uma sexualidade fora dos padrões e que ignora as normatizações sociais.

No subcapítulo seguinte, o objetivo será compreender como estas duas áreas do saber – literatura e medicina – representaram no contexto oitocentista a maternidade, o casamento e a regeneração social para a meretriz.

2.2 *O RESGATE DO BEM PERDIDO: ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DE REGENERAÇÃO, CASAMENTO E MATERNIDADE NA OBRAS AS AZAS DE UM ANJO*

Regenerar é um verbo que descreve a ação de produzir novamente, formar-se de novo. Também pode ser definido como sinônimo de revivificar ou voltar à forma original. No entanto, quando utilizamos este termo no contexto oitocentista e mais precisamente no tocante às cortesãs, seu sentido se torna muito mais complexo.

A prostituta no século XIX, era a “mulher perdida, mulher dissoluta, mulher decaída [...] é a mensageira do vício” e, portanto, estava à margem da sociedade (ENGEL, 1989, p. 85). Por conceder favores sexuais em troca de dinheiro ela era concebida como dona de uma sexualidade transviada, a qual praticava pelo prazer e pelo ouro e não pela reprodução. Além

disso, não possuía as características esperadas de toda mulher do contexto – a fragilidade, o recato, as “prendas naturais” e a submissão.

Por todos estes motivos, à meretriz sempre foi negada a chance de retornar à “sociedade honesta”. Uma vez perdida, perdida para sempre. A vida libertina era um caminho sem volta. Esta noção esteve muito presente em diversas produções deste contexto, especialmente nos romances, peças dramáticas e artigos médicos destinados ao público feminino.

Em *As azas de um anjo*, a personagem *Carolina* sentiu o peso de suas faltas em vários trechos da obra. Após viver uma vida abundante de cortesã e de arrecadar para si uma soma considerável em dinheiro e joias – provindas de *Pinheiro* – a jovem prostituta perde toda a sua riqueza após ser vítima de um roubo. Sem riquezas e condições de manter uma vida luxuosa no bairro das Laranjeiras a moça acaba por ir morar no Saco do Alferes, região portuária do Rio de Janeiro. Segundo Jouty (2015), esta localidade era, historicamente, uma região de habitações populares e de relegação social, onde habitavam negros escravizados, ex-escravos, libertos, imigrantes, além de ser também “território dos marujos e dos estivadores [e] área de prostituição” (JOUTY, 2015, p. 242).

Segundo Engel (1989) o isolamento social e o distanciamento da prostituta dos grandes centros urbanos eram princípios também defendidos pela Medicina Social Oitocentista. Considerava-se que ela representava um risco de contaminação moral e social à população citadina e, além disso, poderia estar “disfarçada e escondida em qualquer lugar” (ENGEL, 1989, p. 113). Por este motivo, “quanto mais precisos, restritos” e distantes “fossem os limites do espaço da prostituição” melhor. Souza (1875, p. 381) pontua que estas mulheres deveriam ser condenadas ao isolamento porque assim era “mais fácil sob o ponto de vista moral, a regeneração delas, ou pelo menos um limite à expansão do deboche”.

No caso de *Carolina*, além da pobreza a doença também lhe afetou. No início do quarto ato, *Helena*, também uma cortesã, relata aos amigos, que a jovem fora afetada por uma febre intensa e esteve à beira da morte. Sem dinheiro para bem se alimentar e um local digno para viver esta situação apenas piorava. Socorrida por *Luiz, Ribeiro, Araújo e Menezes*, a ex-cortesã foi salva. Porém, na vida real nem sempre isso acontecia.

Engel (1989, p. 78) aponta que os médicos oitocentistas tinham um “olhar aguçado” sobre o corpo da prostituta. Para estes doutores “a prática sexual excessiva [...], a alimentação irregular e de má qualidade, o sono insuficiente, a ausência ou precariedade de asseio” marcavam um estilo de vida desregrado e que conseqüentemente causava a “debilidade do organismo”. Portanto, a estas mulheres, depois de esgotada a beleza e a vivacidade, o destino

não poderia ser outro: “a agonia do corpo vagorosamente consumido pela morte” (ENGEL, 1989, p- 79). *Carolina*, quando doente, relatou suas angústias evidenciando esta trajetória percorrida pelas mulheres públicas:

Mas o que não compreende, nem póde compreender, é a tortura que soffre essa mulher por causa do seu próprio erro. Para ella a belleza é tudo! É o luxo, é a estima, é a vaidade, é o sustento, é a existencia enfim! Com que susto lança ella os olhos sobre o espelho a todo o momento para interrogal-o?... E com que anciedade espera a resposta muda d'esse juiz implacavel que póde dizer-lhe: “Tu já não és bonita!”. A menor sombra, a pallidez, o cansaço de uma noite de vigília, lhe parecem a velhice prematura que vem destruir as suas esperanças, e condemnal-a á miséria (ALENCAR, 1860, p. 212).

Neste período de dificuldades, *Carolina*, no entanto, não foi deixada pelos amigos para ser levada pela morte. Antes que isso acontecesse foi socorrida por *Luiz* – o primo apaixonado, *Ribeiro* – ex-parceiro - e *Menezes* o filósofo e racionalista da peça. Neste momento da obra, Alencar aproveita para lançar uma serie de reflexões acerca da prostituição e da regeneração, as quais foram representadas em diálogos entre os personagens acima citados.

Em um deles, a protagonista mostra-se revoltada com as diferenças sociais entre homens e mulheres. Ao saber que *Vieirinha*, homem que a roubou e que foi cliente de outras cortesãs, está de casamento marcado, a moça lança toda sua cólera na seguinte fala:

Entretanto elle tem um lugar n'essa sociedade; póde possuir uma família! E a nós, negão-nos até o direito de amar! A nossa affeição é uma injuria! Se alguma se arrependesse, se procurasse rehabilitar-se, seria repellida; ninguem a animaria com uma palavra; ninguem lhe estenderia a mão... (ALENCAR, 1860, p. 202).

A esta revolta, *Menezes*, que cumpre a função de orientar as reflexões da peça, lhe explica os motivos pelos quais a mulher é tão severamente julgada quando comete erros ou tem um comportamento considerado “fora dos padrões”:

Talvez seja uma injustiça, Carolina; mas não sabes a causa?... É o grande respeito, a especie de culto, que o homem civilizado consagra á mulher. Entre os povos barbaros ella é apenas escrava ou amante; o seu valor está na sua belleza. Para nós é a triplice imagem da maternidade, do amor, e da innocencia. Estamos habituados a venerar n'ella a virtude na sua fôrma a mais perfeita. Por isso na mulher, a menor falta mancha tambem o corpo, emquanto que no homem mancha apenas a alma. A alma purifica-se porque é espirito, o corpo não !... Eis porque o arrependimento apaga a nodoa do homem, e nunca a da mulher; eis porque a sociedade recebe o homem que se regenera, e repelle sempre aquella que traz em sua pessoa os traços indeleveis do seu erro. (ALENCAR, 1860, p. 202).

Neste trecho evidenciam-se muitos dos estereótipos que marcavam a vida das jovens do século XIX. A pureza de corpo e alma é algo praticamente sagrado. “A virgindade das moças é cantada, cobiçada, vigiada até a obsessão” (PERROT, 2007, p. 43). E este padrão era ainda mais forte, pois se tinha como modelo a ser seguido a imagem cristã de Maria,

consagrada como virgem e mãe. Neste sentido, concebe-se a ideia de que uma jovem como *Carolina*, “uma vez deflorada [...] não encontrará quem a queira como esposa. Desonrada, está condenada à prostituição” e também a não participar da sociedade honesta. (PERROT, 2007, p. 43).

No entanto, enquanto *Menezes* reafirmava a total impossibilidade de regeneração da cortesã, *Luiz* possuía ideias um tanto distintas. Segundo Alencar (1858), este personagem representa “a razão absoluta, a razão superior à sociedade”, e “percebeu que o código social que defendia era demasiadamente rígido do ponto de vista moral para com as pessoas que o transgrediam” (FARIA, 1987, p. 81). Por isso, quando questionado por *Menezes*, ele defende que “por mais injusto que seja o mundo, há sempre n'elle perdão e esquecimento para aquelles que se arrependem sinceramente”, ainda que a consciência jamais pudesse ser livrada da culpa (ALENCAR, 1860, p. 202). Desta forma, *Luiz* coloca-se como um dos que acreditavam na possibilidade de regeneração e, conseqüentemente, da inserção de *Carolina* à vida social.

Em relação à medicina, as opiniões acerca da regeneração da prostituta ora divergiam, ora se assemelhavam. Souza (1875) acreditava que a “regeneração da prostituta não é uma utopia”. Ele defendia que estas mulheres fossem isoladas e morassem em casas nos quarteirões determinados pela polícia, que fossem submetidas à visitas médicas semanalmente e punidas em casos de ofensa à moral pública. Azevedo (1869, p. 220), por sua vez, não achava possível a regeneração das cortesãs. No entanto, postulava que era dever do médico cristão tornar os desgraçados, “menos desgraçados e desprotegidos”. Para tanto, também postulava sobre a importância da assistência médica a estas mulheres.

É perceptível, portanto, que mesmo quando a regeneração era defendida pela medicina ela não servia para reinserir na sociedade as mulheres públicas. A regeneração nestes casos tinha o propósito apenas de cercar as cortesãs em locais distantes e vigiá-las com cuidados médicos. Segundo Engel (1989), estas práticas estavam muito relacionadas com o crescente “combate da sífilis na cidade do Rio de Janeiro”, ainda que muitos dados estatísticos apontassem que a prostituição não fosse uma “ameaça à saúde pública” e não estivesse necessariamente relação com a expansão do vírus sífilítico.

Neste sentido, a produção *As azas de um anjo* de Alencar contrariou as ideias médicas vigentes no contexto, pois de certa forma propôs a reinserção da cortesã na sociedade. O primeiro passo para tanto foi dado por *Luiz*, que ao ver a prima moribunda resolveu ajudá-la. Depois de sair da região do Saco do Alferes e de retornar para a casa de seus pais, *Carolina* foi novamente acolhida no ambiente familiar, mas ainda permaneceu marcada pela mácula por suas faltas. Além disso, a filha que teve durante sua relação com *Ribeiro* permaneceu

afastada e sob a guarda do pai, pois ela, como ex-meretriz e solteira, não tinha as condições consideradas essenciais para sustentar a menina. Desiludida com a sua situação, a jovem sabia reconhecer as circunstâncias complexas em que se encontrava e a impossibilidade de novamente ser vista como honrada:

[...] aquella que uma vez errou, nunca mais se rehabilita. Embora ella se arrependa; embora pague cada um dos seus momentos de desvario por annos de expiação e de martyrio; embora illuminada pelo soffrimento ella compreenda toda a sublimidade da virtude, e aceite como um gozo aquillo que para tantas é apenas um dever, um sacrificio ou um costume!... Nada d'isto lhe vale! Se ella apparecer o mundo arrancará o véo que cobre o seu passado (ALENCAR, 1860, p. 228).

Para resolver este problema, Alencar escreveu um epílogo, no qual *Luiz* propõe uma solução deveras inusitada para o momento: um casamento com *Carolina*. No entanto, cabe considerar que esta união é um casamento branco, ou seja, “marido e mulher concordam em que será impossível consumá-lo enquanto relação sexual” (AGUIAR, 1984, p. 116). Desta forma, o romancista proporciona a reconciliação da personagem com a “comunidade dos bons” e tenta “reescrever o destino de suas predecessoras” ao regenerá-la. *Luiz*, ao tomar esta decisão, confessa ainda nutrir pela prima uma “paixão louca e extravagante”, mas os motivos que o levaram a pensar na ideia do matrimônio, são de acordo com o rapaz, não originados do coração, mas sim da razão:

Vou casar-me com Carolina! [...] Porque?... Dous annos de expiação e de lagrimas remirão essa alma que se extraviou. Á força de coragem e de soffrimento ella conquistou a virtude em troca da inocência perdida. O mundo já não tem o direito de a repelir; mas exigente como é, quer que o nome de um homem honesto cubra o passado (ALENCAR, 1860, p. 237).

Menezes, questiona a decisão do jovem ao dizer:

Digo que terás de sustentar contra o mundo um combate em que muitas vezes sentirás a tua razão vacillar. A sociedade abrirá as suas portas á tua mulher; mas quando se erguer a ponta do véo, has de ver o sorriso do escarneo e o gesto do desprezo, que a acompanharão sempre. Toda a virtude de Carolina, toda a honestidade de tua vida, não farão calar a injuria e a maledicencia. Tens bastante força e bastante coragem para aceitar esse duello trivvel de um homem só contra uma sociedade inteira? (ALENCAR, 1860, p. 238).

Na literatura médica pouco se menciona a respeito da possibilidade do casamento para a prostituta. Isto porque, existiam certas regras sociais que condicionavam esta instituição social para um grupo seletivo de moças, que dispunham das qualidades consideradas desejáveis em uma donzela. O doutor Moreira (1868) figura entre os médicos que buscavam estabelecer os princípios norteadores de um bom matrimônio bem como os atributos da futura esposa. Segundo ele a mulher ideal para se casar atravessa

[...] o período da juventude, casta, pura e submissa ao preceito santificador da autoridade paterna, confia de um coração bem nascido a fé pura do seu, considerando o matrimonio como a fusão necessária de dous amores e duas almas

que aspirão completar-se e santificar-se no paraíso do lar doméstico [...] (MOREIRA, 1868, p. 105)

Nota-se na citação que o médico, assim como os romancistas oitocentistas, valorizava a pureza da mulher e sua atitude submissa como atributos essenciais para a esposa. A prostituta, neste sentido, era o oposto deste ideal. Ela era corrompida sexualmente e tinha uma atitude que ia contra todas as regras sociais. Desta forma, a ela era negado o acesso ao matrimônio compreendido “uma higienica união cujo resultado seria a fecundidade a longidade e a moralização” (MOREIRA, 1868, p. 103).

Além disso, é importante lembrar que os casamentos do século XIX, em sua maioria, pouco ou nada tinham do ideal de amor romântico. Segundo Adler (1983, p. 78) “para a grande maioria da burguesia o casamento é a grande operação financeira da vida” e, portanto, muitos matrimônios deste período ocorriam por interesse e eram organizados pelas famílias, considerando a condição dos cônjuges e se estes eram adequados.

Alencar, por muitas vezes, explorou em sua carreira a temática do casamento e sua relação com o dinheiro. Porém, criar uma peça inserindo a prostituta na instituição do matrimônio foi novidade para o meio literário. Até então a maior parte das histórias sobre meretrizes terminavam com finais tristes, que tinham por finalidade punir a vida de vícios da mulher perdida⁴⁴. Por este motivo, a crítica literária oitocentista reagiu a esta inovação criada pelo autor, ora positivamente, ora negativamente.

A primeira menção em jornais do assunto da regeneração da mulher pelo casamento ocorreu já no ato de liberação da peça, publicado em 26 de janeiro de 1858, no *Diário do Rio de Janeiro*. No texto liberado pelo Conservatório, os censores apontam a originalidade do autor ao trazer à tona este assunto em sua obra. Além disso, analisaram que, para as mulheres perdidas, o final feliz de *Carolina* era “um bálsamo consolador para as horas de aflicção e desanimo” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1858, p. 2). No entanto, embora o parecer fosse elogioso, os censores admitiram que muitos críticos poderiam questionar o romancista por ele “ter transgredido violentamente uma das mais importantes leis sociaes, concernentes à virtude e à honra da mulher”. Os censores do Ginásio assim expunham os hipotéticos comentários que poderiam surgir da crítica:

⁴⁴ Dentre as obras sobre cortesãs e que tem um final infeliz, está *Manon Lescaut* de Abade Prévost. Publicada em 1731, este livro narra a história da jovem *Manon* e de *Des Grieux*, que fogem para Paris em uma aventura romântica. A moça, apesar de amar o rapaz, é motivada antes de tudo pelo prazer, e por isso se torna uma cortesã. Seu fim, porém, é trágico: morre na América ao tentar de um matrimônio arranjado. Outro célebre exemplo de obra que pune a cortesã com a morte é *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, no qual sua protagonista, Margarida, morre solitária e de tuberculose.

Pois não viu o auctor, dirão elles, que todos os princípios do direito natural, todas as regras das sociedades civilizadas oppõem-se evidentemente à similhante ideia da regeneração da mulher perdida? Pois o vício, porque deixou margem ao arrependimento, póde merecer algum dia o galardão a que tem irrecusável direito somente a virtude? Então que diferença há entre a virtude que não esmorece nunca, e a virtude que baqueia? Não ficará sendo nominal a distincção entre o vicio e a virtude, desde que, trilhando caminhos diferentes houveram de encontrar-se face a face em um centro commum? (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1858, p. 2).

No entanto, na concepção dos avaliadores do Ginásio Dramático, ainda que o tema pudesse suscitar comentários e polêmicas, esta argumentação rigorosa e moralista que poderia existir por parte dos críticos era inútil e demonstrava “a falta de maduro exame de pensamento do autor”. Para os censores “O auctor longe de dasacatar o sagrado código das instituições sociaes, que sustentam o magestoso edificio da civilização dos povos, respeitou - em toda a extensão da letra e do espirito de suas leis” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1858). Por fim, complementaram dizendo que,

O sr. Jose de Alencar foi mais longe: apresentou o facto, descreveu as suas causas e os seus resultados, e no fim de tudo extrahiu a moralidade relativa, dando ao arrependimento sincero, à expiação do passado, ao sagrado império da maternidade, o direito de rehabilitar a mulher que, arrastada pelas seducções do vicio, escarneceu outrora das leis da virtude.

Embora a avaliação do Ginásio tenha sido bastante amena, a maior parte das críticas seguintes não dirigiu o mesmo olhar sobre a peça alencariana. O final regenerado de *Carolina* não agradou boa parte dos críticos, que consideraram o “casamento branco” entre os personagens uma premiação à imoralidade e um desrespeito às leis sociais vigentes.

No dia 24 de junho de 1858, quando a peça já havia sido proibida, Francisco Otaviano⁴⁵ escreveu, no jornal do *Correio Mercantil*, um pequeno comentário sobre a obra. Para este crítico, *As azas de um anjo* foi muito bem feita até a última cena do quarto ato. O único defeito da obra era não ser esta também a sua cena final. Para Otaviano, portanto, mais correto era *Carolina* ter seu fim na miséria, na doença e longe de um final feliz. O prólogo reparador proposto por Alencar era, em sua opinião, algo que “não tem mais realidade; é uma ficção humanitária”.

Dia 26 de junho, foi a vez de outro crítico expor a sua opinião. X.P no *Diário de Annuncios* escreveu uma publicação nominada *As azas de um anjo* e, em seu texto, tinha a mesma opinião de Otaviano. Para ele o “drama estava completo no 4º acto” e o epílogo esfriava o interesse do espectador, além de não ser moralmente bem fundamentado. Na

⁴⁵ Francisco Otaviano de Almeida Rosa nasceu em 1825 no Rio de Janeiro e faleceu 1889 na mesma cidade. Foi jornalista, poeta, advogado, político, funcionário público, diplomata e patrono da cadeira nº 13 da Academia Brasileira de Letras.

concepção deste crítico *Carolina* não deveria ter um fim regenerado, mas sim uma “punição palpável, visível, como o mundo exige e como a compreende” (DIÁRIO DE ANNUNCIOS, 1858, p. 1). Diante disso, X.P considerava que o epílogo proporcionava uma compreensão errada acerca da realidade, pois “neste mundo sublunar, si o homem algumas vezes se reabilita, a mulher nunca”. Ainda que o casamento entre os personagens não envolvesse o contato sexual e, portanto, fosse apenas de fachada, ele ainda tornava *Carolina* uma senhora e possibilitava a uma mulher “indigna” o acesso a uma instituição reservada a moças puras. Ainda segundo o autor

No epílogo, porém, essa mulher é realmente elevada ante a sociedade; quem a vir passar ao lado do marido, nunca julgará quem ella foi; não pôde avaliar-lhe as dôres moraes. Esses sofrimentos, essa lucta intima, esse viver de reprobo, seriam o objeto de um novo drama; só então poderiam ser sentidos pelo espectador. Mas, repito, o mundo só conhece a punição visível; quer vê o criminoso no pelourinho da infâmia; quer, por assim dizer, compulsar-lhe o padecer, contar-lhe as lagrimas, saborear-lhe as extorsões. Isto é uma triste verdade, mas é uma verdade. A respeito das punições, como a muitos outros respeitos, o mundo não entende de idealidades [...] O castigo, para desfecho, e no ponto de vista dramático, seja sempre ao alcance immediato dos sentidos exemplar, terrível, rápido e sobretudo imprevisto. Quando completa a acção, rebentar a catástrofe, compreendendo o espectador, ahi deve findar o drama, porque o sem fim é deixar no público uma impressão salutar duradoura. (DIÁRIO DE ANNUNCIOS, 1858, p.1).

Além desta, outra publicação, escrita por M.T na seção *Correspondências – Crítica Literária do Correio Mercantil*, não aprovou o fim regenerado de *Carolina*. Segundo o crítico, a obra de Alencar não poderia ser concebida como uma “these moral para dar ao povo uma lição profunda e austera”, pois a forma como o assunto da prostituição foi tratado feria as vistas do espectador e ao fim “termina por um premio ao vicio” (CORREIO MERCANTIL, 1858, p. 2).

Como forma de resposta à censura de sua peça e às críticas recebidas, Alencar escreveu um longo texto no *Diário do Rio de Janeiro*, em 29 de junho de 1858. Sua publicação iniciava já questionando os motivos pelos quais *As Azas de um anjo* havia sido proibida. Em sua concepção não havia nada de imoral em “uma obra que mostra o vicio castigado pelo próprio vicio” e que tomava por “por base um facto infelizmente muito frequente na sociedade” (ALENCAR, 1858, p. 1). Além disso, Alencar supunha que sua obra havia sido reprovada simplesmente pelo fato de ser de um autor nacional, uma vez que o tema da prostituição já havia sido debatido em obras estrangeiras, sem maiores problemas. O romancista ainda completou dizendo que, talvez, as plateias ao assistirem *As azas de um anjo* tenham se assustado ao verem representado diante de seus olhos a realidade, “o que vê todos

os dias à luz do sol, no meio da rua, nos passeios e espectáculos” (ALENCAR, 1858, p.1). Sobre as lições morais que buscava transmitir ao construir esta peça, o romancista pontuou:

A lição que se dá aos pais de família sobre a necessidade de cuidarem da educação moral de seus filhos; a punição do seductor que acabando por amar a mulher que elle seduziu, vê-se abandonado por ella; o castigo do moço prodigo, que depois de sacrificar toda a sua fortuna à uma amante, encontra nella o desprezo e o escarneo quando se tracta de salva-lo da deshonna; a miseria que serve de termo à vida desregrada de uma pobre e menina, impelida pela imaginação enferma, que lhe dourava o vicio; o horror da filha que, vendo seu pai ébrio estender-lhe os braços lascivos contempla o profundo abysmo de abjeção e vergonha a que se arrojou: e finalmente o supplicio de tântalo de um amor partilhado e não satisfeito, de um amor cheio de remorsos e recordações pungentes, a acusação eterna, constante da consciência; tudo isto será immoral?" (ALENCAR, 1858, p. 1).

Em relação ao fim regenerado de *Carolina*, Alencar explica que, para a personagem, o casamento branco com *Luiz* não era um prêmio, mas sim um castigo. Este matrimônio era “a última punição de *Carolina*, mostrando-lhe a impossibilidade do seu amor”, já que, embora casados, a relação entre os cônjuges jamais poderia ser efetivamente vivenciada.

Embora Alencar tenha concedido um “final feliz” e que possibilitou à jovem a sua reinserção na sociedade, o casamento também lhe permitiu a experiência de um outro aspecto muito valorizado para as mulheres do século XIX: a maternidade. Quando *Luiz* decidiu desposar a ex-cortesã para restaurar a sua honra, ele enxergou nesta ocasião a chance de também devolver-lhe o convívio com a filha. Para tanto, tentou convencer *Ribeiro*, o pai da menina, que lhe concedesse a guarda da criança:

[...] é uma crueldade recusar a filha á mãe a quem se roubou a honra. Lembre-se, Sr. Ribeiro, que essa moça, de cuja desgraça o senhor foi a primeira causa, só póde ter uma felicidade n'este mundo: a maternidade; enquanto que o senhor d'aqui a alguns dias amará uma mulher, terá uma familia, e gozará das affeições puras que Carolina perdeu para sempre.

[...] E ella é mãe. Entre os dous quem terá mais direito a esta menina? O senhor, para quem ella representa uma affeição que póde ser substituida; ou Carolina, para quem ella é a existencia inteira? (ALENCAR, 1860, p. 242).

Segundo Aguiar (1984, p. 117) é este desfecho da obra que transformou “o inferno em purgatório, a cruz em comunhão, a Paixão em Natividade: da casca da prostituta, sai o espírito da maternidade”. *Carolina* consegue para si um novo sentido de vida, uma forma de remir os seus pecados através da dedicação à sua filha, que seria a partir de então sua única preocupação de vida.

A maternidade, de acordo com Verona (2013), era tida no século XIX “como a finalidade mais importante da vida de toda mulher”. Um casamento, neste contexto, não estava completo enquanto não tivesse dado origem aos filhos. “A esposa infecunda era

considerada como um ser incompleto que nunca deveria ter usufruído das alegrias da conjugalidade” (ADLER, 1983, p. 113).

Mas, além disso, Perrot (2007, p. 69) também aponta que a “a função materna era um pilar da sociedade e da força dos Estados”. A mulher, enquanto responsável pela atividade reprodutora, era vista como o ser capaz de dar origem à novos cidadãos da pátria e por este motivo passou a ser alvo de cuidados em sua educação, higiene e postura desde muito cedo.

A medicina oitocentista, em seus escritos, evidenciava uma série de cuidados que as meninas deveriam receber para que um dia elas exercessem a função de mãe. Segundo o doutor Costa Ferraz (1869, P. 42) era preciso “dispertar no coração da mulher os deveres de mãe, sentimento esse grande, cheio de encantos, que a torna respeitável no mundo e digna dos bens do Ceo”. Toda esta atenção era necessária, pois

Da boa ou má direcção dos sentimentos da maternidade e dos sagrados deveres conjugaes depende o futuro do homem e por conseguinte da sociedade. Dirigindo os primeiros passos da infância, a mulher por sua educação, interessa muito ao Estado, por quanto a historia nos mostra que nem um só berço embalado pelas puras mãos de uma verdadeira mãe de família tem deixado de offerecer à pátria um carácter honesto; um cidadão virtuoso [...] (MOREIRA, 1868, p. 105).

No entanto, quando a mãe em questão era uma prostituta, a situação era bastante distinta. Em primeiro lugar é preciso considerar que a meretriz não preenchia nenhum dos pré-requisitos considerados essenciais para o exercício da maternidade de então, pois ela não era casada e também tinha um corpo marcado pelo uso excessivo da sexualidade. Segundo Lequeur (2001, p. 273) no contexto do século XIX as mulheres públicas eram vistas como um “mal social”, como figuras vis que destruíam o corpo. Acreditava-se que elas não eram nem sequer capazes de gerar uma criança

[...] porque nelas o sêmen de vários homens diferentes era misturado junto; porque seus ovários, através da superestimulação, quase sempre apresentavam lesões mórbidas; porque suas trompas de Falópio eram fechadas por excesso de coito; ou, mais importante ainda, porque como não tinham afeição pelos homens com quem faziam sexo, eram consideradas estéreis ou, pelo menos, incapacitadas para terem filhos.

“A concepção de prostituta é, deste modo, construída fundamentalmente através da oposição ao papel de esposa/mãe” (ENGEL, 1989, p. 83). A cortesã, do ponto de vista médico, por seu instinto e prática sexual comprometia a sua capacidade orgânica de gerar filhos, e também não possuía capacidade moral de conceber e dar à luz a uma criança.

Segundo o doutor Souza (1875) a imoralidade da prostituição estava justamente no fato destas mulheres desviarem a sua função de reprodução e jamais chegarem à concepção. Engel (1989, p. 83) também pontua que a prostituta “moralmente doente seria conduzida a

escolher a esterilidade, negando-se a exercer o papel de mãe”, pois muitas vezes acabaria por ver o filho como um “estorvo” e mostrar-se-ia, portanto, “inapta para cumprir a tarefa sublime à qual estaria destinada a mulher saudável”.

No entanto, na obra alencariana, as situações representadas fogem, em alguns aspectos, deste padrão vigente na área médica. Em *As azas de um anjo*, *Carolina*, ainda jovem e encantada com as falsas promessas de *Ribeiro*, torna-se mãe. Porém, a sua tarefa materna interrompe-se quando resolve lançar à prostituição.

Alencar poderia encerrar sua comédia dramaturgica punindo a moça decaída, deixando-a doente e afastada do mundo e de sua filha. No entanto, o romancista optou justamente por tornar a maternidade o meio de redenção da ex-cortesã. Se o falso casamento com *Luiz* serviria apenas para calar os falatórios da sociedade, a maternidade poderia fazer com que a jovem pudesse finalmente expurgar de si as suas faltas.

Evidentemente que a escolha de oferecer “uma segunda chance” à protagonista não agradou a todos. A regeneração era vista como algo impossível de ser obtida para aqueles que caíam na vida libertina, ainda mais quando se tratava de mulheres. Por este motivo grandes foram as polêmicas geradas em torno da personagem construída pelo romancista cearense. Estas discussões e mesmo a proibição da peça não fizeram o autor deixar de lado este malfadado assunto, pois em 1862, sob a forma de romance, José de Alencar trouxe à literatura uma nova meretriz: *Lúcia*.

No capítulo a seguir o objetivo é contemplar a obra *Lucíola* e compreender como seu escritor representou a meretriz, os motivos para a entrada na prostituição, o casamento, a maternidade. Busca-se também entender quais são as semelhanças e diferenças em relação à obra predecessora e como as suas concepções estão ou não relacionadas com as concepções médicas vigentes deste contexto.

CAPÍTULO 3 - A MUSA CHRISTÃ⁴⁶ DA LITERATURA: ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DO LIVRO *LUCÍOLA* (1862)

“A corte tem mil seducções que arrebatão um provinciano aos seus hábitos, e o atordoão e preocupação tanto, que só ao cabo de algum tempo o restituem a posse de si mesmo e ao livre uso de sua pessoa” (ALENCAR, 1862, p. 14). Desta forma descreveu *Paulo*, um dos personagens centrais da obra *Lucíola*, a corte carioca e suas atrações. Para o jovem, além dos teatros, reuniões e apresentações, a corte oferecia algo completamente inesperado: *Lúcia*, a jovem cortesã que, apesar de ser vista como “uma mulher incompreensível”, tornara-se sua paixão.

Alencar, através deste enredo, construiu a segunda obra de sua carreira literária que abordou a temática da prostituição. *Lucíola* veio à luz em 1862, quatro anos após as intensas polêmicas geradas por *As azas de anjo*, que movimentou a crítica literária da época e dividiu as opiniões acerca de sua moralidade e pertinência. Segundo Marco (1986, p. 149), *Lucíola* pode ser entendida como uma resposta de Alencar aos críticos. De acordo com a autora:

A violência praticada pela polícia ao impedir que *As azas de um anjo* continuasse em cartaz levava seu autor a refletir, por um lado, sobre a arbitrariedade da censura e, por outro lado, sobre a questão específica da literatura [...]. O intolerante e irreverente Alencar teimaria em não deixar se calar, disputaria a última palavra sobre o assunto e demonstraria que aceitaria o desafio, colocado pela moralidade pública de encontrar uma linguagem que se prestasse a denunciar alguns hábitos degredados da corte sem, no entanto, desnudar-lhes a crueza.

A linguagem encontrada por Alencar foi o romance, que permitia a discussão acerca das cortesãs, mas sem escandalizar o público com a encenação crua das situações. O escritor, com a experiência desagradável de *As azas de um anjo*, compreendeu, sobretudo, que o teatro é “uma poderosa caixa de ressonância, que amplia e intensifica tudo que ali se passa” (AGUIAR, 1984, p. 122), e portanto, um espaço igualmente difícil para por em discussão temas polêmicos.

No entanto, não foi esta a única precaução utilizada pelo escritor. Como forma de preservação de seu nome o autor publicou *Lucíola* sob o pseudônimo G.M e no prefácio atribuiu a autoria da obra a uma senhora já idosa, que teria conhecido a história de *Lúcia* e *Paulo* através de uma série de cartas escritas pelo rapaz. “De posse de tal material — já que o livro é uma narrativa que não assume a forma epistolar — ela teria construído o romance” (RIBEIRO, 1999, p. 81). Segundo Verona (2012), Alencar através destes meios, além de

⁴⁶ Expressão utilizada por José de Alencar em sua obra *Lucíola* para se referir a personagem *Lúcia*/ *Maria da Glória*.

esconder seu nome da exposição pública, ainda conferiu maior autenticidade à sua obra, uma vez que o uso de “manuscritos, cartas, diários, depoimentos” dava uma sensação de realidade ao público e era prática comum entre os romancistas da época.

De acordo como Ribeiro (1996) até pelo menos 1872, Alencar não havia assumido a autoria de *Lucíola*. Este reconhecimento público somente ocorreu através de sua autobiografia, na qual ele admitiu ter editado a obra por conta própria e no “maior sigilo”. O interesse em manter sua identidade oculta é compreensível *a priori* quando se considera o passado que Alencar possuía com a crítica da época. No entanto, deixa de fazer sentido quando se observa que a obra foi muito bem acolhida pelo público, ainda que no anonimato. De acordo com Ribeiro (1996), o livro foi reeditado ao menos três vezes, e sua primeira edição – de mil exemplares – esgotou em apenas um ano. Considerando o diminuto percentual da população que sabia ler e tinha acesso a este tipo de material, pode-se compreender que o romance de Alencar foi muito bem-sucedido para o seu contexto.

No ato de escrita de *Lucíola*, sem saber que o romance faria tamanho sucesso, Alencar buscou contornar toda e qualquer situação que pudesse fazer com que sua obra fosse mal recepcionada. Como anteriormente já havia tido problema com os críticos e com a suposta imoralidade de suas obras, o romancista adiantou-se desta vez. Já no prefácio, ao mesmo tempo em que elucidou sobre a autoria do livro, assumiu que a história contada era imoral e imprópria para as moças puras. Em outro momento da narrativa, quando o personagem *Paulo* participou de uma orgia, descrita com detalhes suficientes para condenar o livro ao rol dos impróprios para as jovens, Alencar esboçou uma crítica à sociedade moralista e explicou como seu livro não poderia perturbar a alma virgem das donzelas, mesmo sendo aparentemente tão indecoroso:

A minha história é imoral; portanto não admite reticências; mas tenho um desvanecimento, pouco modesto, confesso. Caso a senhora cometesse a indiscrição de ler estas páginas a alguma menina inocente talvez chegassem ao fim sem uma única pergunta. A borboleta esvoaça sem pousar entre as flores venenosas, por mais brilhantes que sejam; e procura o pólen no cálice da violeta e de outras plantas humildes e rasteiras. O espírito da moça é a borboleta: o seu instinto a castidade. Entretanto, se este manuscrito tivesse de sair à luz pública algum dia e um editor escrupuloso quisesse dar ao pequeno livro passaporte para viajar das estantes empoeiradas aos toucadores perfumados e às elegantes banquinhas de costura, bastaria substituir certos trechos mais ousados por duas ordens de pontinhos. A que se reduz por fim de contas a moral literária! Ao mesmo que a decência pública: a alguns pontos de mais ou de menos (ALENCAR, 1862, p. 50).

Através deste trecho, Alencar propunha ir à contramão dos discursos literários da época. Se a maioria dos escritores preferia suprimir o conteúdo considerado impróprio para os leitores, sua ação era justamente a de evidenciá-lo. Segundo Verona (2013), para o autor era

necessário que a moça virtuosa também conhecesse as flores ruins para que pudesse distingui-la das boas, ou seja, para ser a boa e recatada donzela, também era preciso compreender o que era a vida libertina.

Mas, além disso, uma ácida crítica também acompanhava o trecho, pois Alencar supunha que se sua narrativa fosse considerada indecorosa demais, corrigi-la seria um procedimento muito simples e habitual: apenas era necessário substituir os termos e frases perniciosos por “uma ordem de pontinhos”. Aliás, esta técnica era muito bem conhecida pelo autor, que chegou a se retirar do *Correio Mercantil* quando sofreu a censura de sua publicação a partir desta escrupulosa manobra. Tudo isso em decorrência da chamada “decência pública”.

Porém, para além destas críticas e subterfúgios, a narrativa de *Lucíola*, possibilita conhecer a história de *Lúcia* e *Paulo* e de como estes se envolveram *romanticamente*. Ela, uma das cortesãs mais conhecidas da sociedade carioca e famosa por sua excentricidade, ele, um bacharel recém-chegado ao Rio de Janeiro e ávido por se deleitar com as atrações da Corte.

O contato de ambos se iniciou em uma festa na Glória, na qual *Paulo* admirou *Lúcia* sem saber que ela era uma cortesã. Este detalhe quem lhe informou foi *Sá*, seu amigo e ex-amante da moça, que também lhe preveniu sobre sua personalidade difícil e volúvel. Em seguida *Paulo*, enamorado da jovem a procura e ambos iniciam um relacionamento.

De início, *Lúcia* comportou-se como uma mulher apaixonada, que buscava satisfazer todos os desejos de seu amante. Para expressar seu afeto lhe concedeu exclusividade e o convidou praticamente para morar junto dela, algo incomum e que não praticava com os demais homens com quem já havia se relacionado.

No entanto, a relação dos apaixonados foi abalada por uma série de rumores que corriam na Corte, os quais acusavam *Paulo* de estar sendo sustentado por *Lúcia*. Diante de tal falatório, o rapaz zangou-se e como forma de calar os alcoviteiros deixou sua amada livre para ser amante de outros homens. A esta resolução seguiu-se uma grande confusão: *Lúcia* supostamente tornou-se amante de *Couto* e *Paulo* aproximou-se da cortesã *Nina*. No entanto, tais relacionamentos pouco duraram e logo os jovens voltaram para seu romance inicial, sem se importarem com as opiniões e fofocas da sociedade.

Neste trecho do livro, o autor começa a narrar algumas mudanças no comportamento de *Lúcia*. Ela, que sempre se mostrava desejosa e solícita a atender os desejos de *Paulo*, mostrava-se cada vez mais fria e distante. A esta mudança de comportamento o rapaz atribuía o possível desinteresse da moça em relação ao seu amante. O desgaste da relação foi tão grande que veio a romper-se por certo tempo. No entanto, a separação pouco durou.

Quando o contato foi reestabelecido outras alterações puderam ser observadas. *Lúcia*, agora, além de recusar as carícias de *Paulo*, mostrava-se cada vez mais desinteressada de suas riquezas. Substituiu as elegantes vestes e joias por trajés austeros e simples. O seu quarto, antes marcado pelo luxo e pela elegância, transformou-se em uma simples acomodação com apenas uma cama e poucos adornos. A partir de então, o relacionamento do casal se modificou. O rapaz, percebendo que o amor sensual causava mal para sua amada não lhe cobrou mais nenhum contato físico e ambos passaram a nutrir uma “amizade fraterna”, vivendo praticamente como irmãos.

Também neste momento o jovem acabou por conhecer a história de *Lúcia* e de sua motivação para o meretrício, que nada tinha a ver com o desejo por riquezas, mas sim com a situação de miséria em que ela se encontrava anos atrás e com desespero em salvar a família que caíra doente. *Lúcia*, que na verdade se chamava *Maria da Glória*, confidenciou ao amado também o destino que dava às suas riquezas, que serviam principalmente para assegurar o futuro de sua irmã *Ana*.

Por fim, o processo de mudança de *Lúcia* se completou quando ela vendeu sua casa e passou a morar em uma habitação térrea em uma área simples e afastada da cidade, que deveria ser também a morada de sua irmã, a qual estava prestes a completar seus estudos. Deste momento em diante a ex-cortesã passaria a viver da forma mais regrada possível, tendo em *Paulo* seu maior amigo. Além disso, a jovem revelaria a seu amado que um de seus mais profundos desejos era que ele se casasse com *Ana*, o que o rapaz não aceitou de forma alguma. Por fim, ela lhe pediu então, que fosse para sua irmã como um pai, até o momento em que esta pudesse ser amparada por um futuro marido.

No último trecho da obra desenrola-se um dos momentos mais dramáticos do romance – o momento em que *Lúcia* descobriu-se grávida de *Paulo*, mas sofreu um aborto. A jovem, que a princípio tinha todas as condições de se recuperar, passou a ter febres intensas, até que, por fim, não suportou e faleceu. Antes, porém, confidenciou a *Paulo* todo o seu amor e agradeceu-lhe por ele ter lhe ajudado a recuperar a virgindade de sua alma.

Uma obra como *Lucíola* de José de Alencar é um “registro privilegiado de seu tempo” (PESAVENTO, 2003, p. 40) e nos permite conhecer muito mais do que as características literárias de uma época. Através dela, é possível compreender as relações entre escritores e imprensa, os temas publicáveis e os considerados por demais controvertidos e, também, entender como os indivíduos representavam a si mesmos e seu tempo.

Por este motivo, nas páginas que se seguem buscar-se-á realizar uma análise sobre a referida obra alencariana. O objetivo é compreender como o autor representou as

cortesãs neste livro, as motivações para o meretrício, o casamento e a maternidade. Além disso, assim como no capítulo anterior, estas informações serão analisadas em conjunto com os saberes da medicina social sobre a prostituição e com a recepção crítica que esta obra teve na imprensa do contexto. Por fim, espera-se ainda perceber quais aspectos de *Lucíola* se assemelham com sua predecessora de mesmo tema – *As azas de um anjo* – e em quais elementos tais produções divergem.

3.1 A MAIS FORMOSA BACHANTE: REPRESENTAÇÕES DA PROSTITUTA E DOS MOTIVOS PARA O MERETRÍCIO EM *LUCÍOLA*

“Lucíola é o lampyro nocturno que brilha [...] no seio da treva e à beira dos charcos” (ALENCAR, 1862, p. 4). Ela é a bacante e a vestal, a pureza e a tentação e, ao mesmo tempo em que se encontra no “abysmo da perdição” conserva – dentro de si – “a pureza d’alma”.

Embora possa parecer contraditório, foi sob a égide destas distintas características que *Lúcia*, uma das mais reconhecidas personagens femininas da literatura alencariana, foi construída. A sua identificação como cortesã foi realizada no início da obra, quando *Paulo*, a conheceu uma festa da Glória. A princípio, o jovem recém-chegado na Corte não sabia que a moça que lhe causara tamanha admiração era uma meretriz. Quem lhe desfez o equívoco foi *Sá*, um amigo que o acolhera e que o estava acompanhando em tal ocasião:

Quem é esta senhora? perguntei a Sá. A resposta foi o sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonhomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil sciencia das banalidades sociaes.
— Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?...
(ALENCAR, 1862, p. 9).

Segundo Del Priore (2006, p. 200) ao afirmar que *Lúcia* não é uma senhora, *Sá* desqualifica-a moral e socialmente, pois a retira do rol das mulheres consideradas honestas e aptas ao matrimônio e a desloca para o a categoria das mulheres públicas, vistas como o oposto da mulher esposa/ mãe. Além disso, ao dizer, ao contrário, que é uma mulher bonita, está sugerindo que a beleza, o erotismo e o prazer só se encontram em “mulheres perdidas”. Ainda na situação narrada, *Lúcia* encontrava-se sozinha em uma festa pública, sem ao menos a companhia “de um pai, de um marido, ou de um irmão” (ALENCAR, 1862, p. 9) o que, do ponto de vista da moral do século XIX, era no mínimo impróprio para uma moça séria.

A princípio, a festividade da Glória é narrada ao leitor como a primeira situação em que os protagonistas se encontraram. No entanto, na sequência do livro verifica-se ambos já se conheciam de outro momento. Este ocorreu logo na chegada de *Paulo* ao Rio de Janeiro,

quando ele avistou uma donzela em uma carruagem, acompanhada de uma senhora, que de início pensava ser sua mãe. Diante da beleza da jovem - que na verdade era *Lúcia* - disse: “Que linda menina![...]. Como deve ser pura a alma que mora naquelle rosto mimoso!”, sem saber que a moça em questão dificilmente seria associada à pureza e à adjetivos deste tipo.

Devido às impressões geradas por este primeiro encontro, *Paulo*, ao saber por seu amigo que *Lúcia* era uma meretriz, mostrou-se inconformado. Em primeiro lugar, por não ter percebido sozinho a situação da jovem, pois segundo Ribeiro (1996, p. 94) “ingressar na sociedade da Corte requer longa e aturada aprendizagem” e muito mais que um diploma acadêmico, era também necessário reconhecer as frivolidades que marcavam este meio social para ser aceito como um de seus membros. Por fim, sentia frustração ao ver seu equívoco por que “há algo em *Lúcia* que ele não consegue decifrar e que o atormenta” (RIBEIRO, 1996, p. 94). Ele não compreendia como ela poderia parecer tão angelical e ao mesmo tempo ser uma meretriz.

Algumas situações da obra são bastante elucidativas destes contrastes que marcavam a representação desta personagem. Em alguns momentos, a jovem é descrita segundo os estereótipos atribuídos a uma cortesã, conforme os preceitos da época. *Sá*, por exemplo, ao oferecer conselhos a *Paulo* sobre como tratar *Lúcia*, lhe disse que o tempo adequado para fazer a corte a esta mulher era o “tempo de abrir a carteira” e que a melhor forma de agradá-la era “dando-lhe uma pulseira de brilhantes, ou abrindo-lhe um crédito no Wallerstein⁴⁷” (ALENCAR, 1862, p. 20).

Esta ideia da prostituta como um ser que deseja o luxo e a riqueza vai ao encontro de alguns relatos de médicos oitocentistas. O doutor Luiz Correa de Azevedo (1869, p. 221) ao escrever sobre a prostituição no Rio de Janeiro, alertava que a mocidade deixava-se deslumbrar pelo modo de vida das “desventuradas” cortesãs. O comportamento destas mulheres causava, de acordo com ele, males tanto para o rapaz que “passa do tecto paterno para a liberdade destes prostibulos, e ahi tem sua sensualidade posto em demasia”, como para a donzela “[...] que vê passear ornada de galas e de sedas e de pedras finas essas elegantes filhas da miséria e do vício, com o riso nos lábios, presteza nos movimentos, satisfação em toda a sua pessoa e plena de liberdade de acção em toda a sua vida”. Ainda segundo o médico, esta menina deslumbrada pelo estilo brilhante da meretriz, caso não recebesse bons conselhos

⁴⁷ A Loja do Wallerstein, além de ser citada na obra de Alencar, também é tema de discussão na obra “Memórias da rua do Ouvidor” (1878) de Joaquim Manoel de Macedo. Nesta o romancista evidencia que tal loja era uma das mais respeitadas da corte carioca e oferecia artigos de moda feminina, tais como sedas, leques e xales a preços altos e que conferiam a quem os usasse certo prestígio social.

de amigas e preceptores e a “philosófica lição christã da humildade e da modéstia” poderia seguir o mesmo rumo desregrado.

No entanto, ainda que Lúcia fosse representada como uma mulher que gostava de fortuna e grandeza, outros trechos do livro mostram o seu desprendimento do dinheiro e até mesmo ações em que ela se utilizava de seus bens em favor de outrem. Uma das situações em que esta contradição se evidencia ocorreu quando a jovem foi vista do Theatro Lyrico, “vestida com certa galanteria, mas sem a profusão de adornos e a exuberância de luxo que ostentão de ordinário as cortezãs” (ALENCAR, 1862, p. 31). Nesta mesma situação estavam presentes *Paulo* e *Couto*, que já fora amante de Lúcia por quatro meses. Este, quando indagado a respeito da cortesã e de sua relação com o dinheiro, respondeu:

“Não lhe pede nada, nem sequer doces em tempo de festa, ou sorvetes quando está no theatro. Nunca a vi bordar em malhas transparentes um desses desejos disfarçados com que as mulheres iscão à generosidade de seus apaixonados. Si indagaão do seu gosto a respeito de algum objeto que lhe destinão, desconversa e não responde; aceita friamente o que lhe dão e nada mais [...] (ALENCAR, 1862, p. 34).

Ainda sobre esta mesma questão, *Paulo* também observou que quando a havia visitado a moça sempre esteve vestida de forma simples, sem o uso de um único brilhante, ainda que estes não faltassem dentre o rol de joias e adornos que costumava receber. O rapaz ainda vivenciou a experiência de ele mesmo oferecer à *Lúcia* presentes que, em sua concepção, agradariam a jovem. Nesta ocasião deu a ela duas joias bastante distintas: uma, de valor elevado, uma pulseira de ouro e brilhantes – que a cortesã recebeu friamente – e, outra, de pouco valor, brincos e um colar de azeviche, que a fizeram suspirar de alegria e utilizar os adereços imediatamente.

Tais ações faziam *Paulo* sentir-se confuso diante da amada. Ele não conseguia entender como ela poderia ser uma das mais desejadas cortezãs da sociedade e, ao mesmo, tempo, dar tão pouco valor às riquezas e futilidades que outras mulheres em sua posição fariam de tudo para ter. Neste mesmo sentido, é interessante de se observar que Lúcia é descrita como uma mulher que tinha o hábito de ajudar pessoas em segredo. No início da obra ela ofereceu esmolas a pedintes que estavam na Festa da Glória e em outro momento ajudou *Nina*, uma colega, a pagar seu aluguel.

Este jogo de dualidade proposto por Alencar ainda é possível de ser observado no relacionamento com *Paulo*, o qual também possuía suas idiossincrasias. Em alguns momentos, *Lúcia* era a cortesã apaixonada e em outros, mostrava-se tão pura e angelical que nem ao menos parecia ser uma prostituta. Em um dos trechos da obra evidencia-se bem esta distinção:

Incompreensível mulher! A noite a vira bacchante infrene, calcando aos pés lascivos o pudor e a dignidade, ostentar o vício na maior torpeza do cynismo, com toda a hediondez de sua beleza. A manhã a encontrava tímida menina, amante casta e ingênua, bebendo n'um olhar a felicidade que dera, e suplicando o perdão da felicidade que recebêra. (ALENCAR, 1862, p. 64).

Ribeiro (1996) explica que *Paulo*, mesmo vivendo com *Lúcia* e sabendo que ela era uma meretriz, tinha dificuldades de concebê-la desta forma. Isto porque “desde o primeiro encontro, o que ele vê ou consegue ver é a alma. E esta é pura, apesar de tudo. É a essa mulher — uma alma pura — que ele há de amar ao longo da narrativa e mesmo depois dela”. *Paulo* enxergava em *Lúcia* o que ela fora antes de se entregar ao “vício” e não a “mulher perdida” que se tornara. Esta estratégia utilizada por Alencar, de mostrar uma mulher ao mesmo tempo santa e pecadora, é fundamental para que todo o enredo faça sentido. Fazia-se necessário que *Lúcia* carregasse dentro de si certa pureza e ingenuidade, para que, pouco a pouco, esta emergisse e se sobrepusesse à imagem da cortesã. Apenas desta forma o romancista poderia concluir o seu projeto de criar o modelo da “prostituta arrependida”

Além das ações da personagem, outro elemento chave para demonstrar a sua dualidade e o seu processo de transformação ao longo da narrativa foi a questão de sua denominação. No início da obra, a personagem é reconhecida como *Lúcia* e este nome não foi escolhido sem uma intencionalidade. Na narrativa há a ligação de seu nome com a figura de Lúcifer: “Ali está a minha estrela! Olhe, sou eu! – disse mostrando-me Lúcifer, que se elevava no oriente límpida e fulgurante” (ALENCAR, 1862, p. 67). Segundo Richartz (2015, p. 8) o trocadilho possui certo sentido se pensarmos que

Lúcifer, conhecido como demônio, seduz as pessoas; inclusive na Bíblia, Jesus é tentado (Mt. 4, 1). As características físicas apresentadas em “Lucíola” enfatizam que a mulher é uma tentação que seduz; *Lúcia* possuía tranças longas e vestia roupa escarlate, portanto, tinha um comportamento que enfeitiçava os homens.

No entanto, ao longo do enredo, Alencar revela que a personagem antes de ser cortesã - de ser *Lúcia* - chamava-se *Maria da Glória* (2015, p. 5). Este nome, por sua vez, estava muito ligado à representatividade bíblica de Maria que, segundo Richartz (2015, p. 5), era um nome comum na época – é até hoje – sendo que “o comportamento esperado da mulher que o recebe é de pureza, dedicação, docilidade e obediência”. Quando, porém, a personagem “caiu na vida de vícios” tornou-se indigna de ser chamada de tal maneira. O nome Maria somente volta a ser utilizado quando a moça começa a desligar-se dos prazeres mundanos rumo a uma possível regeneração.

A partir das características apontadas observa-se que ao escrever *Lucíola*, Alencar construiu uma cortesã que apesar de tudo, possuía “um lado cristão e puro” (RIBEIRO, 1996,

p. 86). Isso, no entanto, não significa que o romancista tivesse o objetivo de defender as cortesãs, pois em vários momentos de sua narrativa expressou para seus leitores que local cabia a este tipo de mulher na sociedade do século XIX. *Sá*, por exemplo, certa vez explicou a *Paulo* sobre o assunto:

Sabes que terrível cousa é uma cortezá, quando lhe vem o capricho de apaixonar-se por um homem? Agarra-se a ele como os vermes, que roem o corpo dos pássaros, e não os deixam nem mesmo depois de mortos. Como não tem amor, e não póde ter; como sua inclinação é apenas uma paixão de cabeça e uma excitação dos sentidos, orgulho de anjo decahido mesclado de sensualidade brutal; não se importa de humilhar seu amante. Ao contrário sente um prazer novo, obrigando-o a sacrificar-lhe a honra, a dignidade, o socego, bens que ella não possui (ALENCAR, 1862, p. 76).

Na fala de *Sá* evidencia-se a prostituta como um ser capaz de não apenas prejudicar a dignidade e a moral do homem, mas também de tirar-lhe tudo o que tem, inclusive suas fortunas. Neste sentido, Engel (1989) pontua que muitos médicos do contexto oitocentista já alertavam que a cortesã era a oposição da honestidade, símbolo de ostentação, desperdício e, para muitos, também a fonte de destruição do patrimônio familiar. Por estes motivos, os médicos colocavam-se como aqueles que deveriam lutar em favor das famílias em que “se asyla este hóspede que devasta, aniquila e amesquinha” (AZEVEDO, 1869, p. 226).

Além de *Sá*, a própria *Lúcia* em diversas situações deixava claro conhecer a sua condição. Em uma ocasião, quando *Paulo* recebeu um convite para participar de uma reunião familiar, ela se recusou a ir. Quando questionada sobre os motivos, simplesmente respondeu: “Não o posso acompanhar! Disse ela com uma expressão que significava – um abysmo nos separa” (ALENCAR, 1862, p. 88). Este abismo, por ela citado, nada mais é do que a própria moralidade social e que, apesar de permitir a existência das prostitutas, as tolerava apenas em espaços determinados, banindo-as em outros - pois não se enquadravam no modelo esperado de mulher e, por isto, não eram um bom exemplo a seguido.

Ainda em outro momento, *Lúcia* apontaria mais algumas características de uma meretriz e das situações enfrentadas por mulheres como ela:

[...] uma mulher, como eu não se pertence; é cousa pública, um carro da praça, que não póde recusar quem chega. Estes objetos, este luxo que comprei muito caro também, porque me custarão vergonha e humilhação, nada disto é meu. [...] Esqueci que para ter o direito de vender o meu corpo perdi a liberdade de da-lo a quem me approuver! O mundo é logico! [...] Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo numero das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas caricias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortezá e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto póde rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nodoa manche a sua honra; mas si pedir-lhe que me aceite, si lhe supplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! Então o meu contacto será como lepra para a sua dignidade e a sua reputação. O homem honesto deve repelir-me! (ALENCAR, 1862, p. 97).

A partir da citação acima percebe-se que a prostituta é representada na obra como uma mulher com a qual muitos homens desejavam ter um relacionamento, mas somente se este tivesse caráter temporário e não prejudicasse sua imagem pública. Nota-se assim uma clara desigualdade entre os sexos no contexto do século XIX, pois enquanto a prostituta era condenada por exercer sua sexualidade, o homem que a procurava dificilmente seria julgado socialmente por suas ações. Isto porque, de acordo com Engel (1989), existia uma “flexibilidade” muito maior quando se tratava dos “instintos sexuais masculinos”. Além disso, compreendia-se que “o adultério masculino era [...] necessário ao bom funcionamento do sistema” e até mesmo benéfico para o lar, uma vez que o homem deveria se utilizar do sexo em seu casamento apenas com a finalidade reprodutiva. A prostituta, neste caso, era essencial para manutenção deste processo, mas nem por isso deixava de ser vista como um ser voltado à luxúria, ao prazer em troca de dinheiro e como incapaz de sentir amor desinteressado.

No entanto, há de se pensar que, por estar fora dos padrões de mulher do contexto, a prostituta tivesse também mais autonomia e liberdade de escolha. Afinal de contas, segregadas por suas atitudes indecorosas e seu comportamento sexual impróprio, que regra poderia refrear este tipo de mulher? No entanto, esta suposição entra em contradição quando nota-se no discurso de *Lúcia* a sua reclamação por não poder oferecer o seu corpo a quem lhe aproovesse sem que fosse julgada ou incomodada. Os homens da alta sociedade não compreendiam e não aceitavam o fato de que ela, uma cortesã de luxo e muito rica, estivesse envolvida com um moço pobre como *Paulo*. Desta forma, observa-se que, mesmo quando marginalizada a mulher era concebida como submissa e dependente das decisões masculinas.

Para além destes aspectos, *Lúcia*, ao longo da obra, faz uma série de críticas à instituição da prostituição. Em seus discursos ela reconhecia a hipocrisia de muitos homens que sustentavam a imagem pública da honestidade, de “pai de família”, mas que ao mesmo tempo a queriam como amante e como objeto de luxo a ser exibido na Corte. No entanto, é perceptível que os questionamentos presentes na obra são muito mais amenos que os existentes em *As azas de um anjo*. A própria representação da cortesã assumiu traços distintos. Em *As azas de um anjo*, *Carolina*, quando se transformou em prostituta assumiu para si esta identidade, esbanjando fortunas, brilho, luxo e riqueza. A sua sucessora, *Lúcia*, apesar de ser descrita como uma mulher deslumbrante dava ao dinheiro um valor diferente e mesmo sendo cortesã conservava os traços ingênuos da menina inocente. Neste sentido, a relação com os amantes também possuiria um traço bastante particular, pois enquanto *Carolina* não se importava em acabar com a riqueza de seus clientes, *Lúcia* não possuía o mesmo objetivo e quando o amante em questão tratava-se de um homem de família, logo o dispensava. Esta sua

característica fica bastante evidente em um trecho da obra em que narra para Paulo os infortúnios de sua vida:

Eu tinha-me vendido a todos os caprichos e extravagâncias; deixára-me arrastar ao mais profundo abysmo da depravação; comtudo, quando entrava em mim, na solidão de minha vida intima, sentia que eu não era uma cortezã como aquellas que me cercavão [...]. Havia no meu coração germens de virtude, que eu não podia arrancar e que ainda nos excessos do vicio não me deixavão commetter uma acção vil. Vendia-me, mas francamente e de boa fé; aceitava a prodigalidade do rico; nunca a ruina, e a miséria de uma família (ALENCAR, 1862, p. 168).

Ainda em outro momento do livro, *Cunha*, que fora amante da moça, confirma a postura da cortesã. Segundo o rapaz, *Lúcia* muitas vezes abandonava repentinamente seus amantes e reservava para si a liberdade de pôr fim às relações estabelecidas sem obrigação de oferecer explicações. Em seu caso, a motivação havia sido claramente o desejo que a cortesã tinha de não prejudicar o ambiente familiar do qual ele provinha, como expresso no trecho abaixo:

Passeiavamos n'uma noite de luar claro como dia: vendo minha mulher na janella, escondi-me involuntariamente no fundo do carro com receio de que me reconhecesse. Era inútil porque estava distrahida olhando para o mar. Entretanto Lúcia, por maldade, mandou ao cocheiro que parasse, saltou do carro, e esteve muito tempo, em pé, na grade, voltada para minha casa. Eu não sabia o que fizesse, comprehende bem; não queria mostrar-me, e tinha medo de um escândalo. Felizmente ella foi caminhando, e a alguma distancia mandou parar um tílbury que passava: o carro a tinha acompanhado: chegou-se á portinhola e disse-me: “Não gosto de gente que se esconde, meu senhor. Vá olhar para o mar ao lado de sua mulher; é mais innocente e mais poético. D'amanhã em diante não nos conhecemos”. Debalde quis impedi-la, mettu se no tilbury: e o cocheiro que tinha um excellent animal logrou-me: foi-me impossível segui-los. Voltei nessa mesma noite e nos dias seguintes á sua casa e achei sempre a porta fechada para mim [...] (ALENCAR, 1862, P. 34-35).

Esta postura de *Lúcia* contraria em alguns aspectos a “concepção padrão” que se tinha das prostitutas naquele contexto. A medicina, por exemplo, sempre a colocava como uma inimiga da família. Para muitos médicos, como o doutor Luiz Correa de Azevedo (1869), o contato de esposos com estas mulheres poderia causar males irreparáveis, desde a ruína financeira ou, até mesmo, doenças que pelo contato poderiam ser levadas ao seio da família e passadas aos filhos.

Outro aspecto interessante de ser observado é a motivação para o meretrício apresentada na obra de Alencar. *Lúcia* – diferentemente de *Carolina* que fugiu de casa em busca de uma vida de luxo e prazer – ingressou neste caminho por razões bastante distintas; estas são apresentadas na obra através da própria personagem, quando resolve explicar a seu amado *Paulo* como fora sua infância e o momento em que ela se transformou em prostituta: aos 12 anos ela e a família haviam recentemente deixado o bairro de São Domingos para viver

na Corte, pois seu pai havia conseguido um emprego nas obras públicas. A situação da família permaneceu muito boa por cerca de dois anos, até 1850, quando ocorreu um grande surto de febre amarela.

Segundo Rodrigues (1997) esta epidemia, que se instalou em fins de 1849, foi considerada uma das mais terríveis que assolou o Rio de Janeiro. As estimativas da época pontam que “dos 166.000 habitantes, a doença atingiu 90.658, causando 4.160 mortos” (RODRIGUES, 1997, p. 40). Este acontecimento, que foi incorporado pela literatura alencariana, mudou completamente a vida de *Lúcia*, que nesta época ainda se chamava *Maria Da Glória*. A família da jovem caiu toda doente e ela, com apenas 14 anos, tornou-se responsável por cuidar de todos. Sozinha, sem dinheiro para se alimentar e comprar remédios, entrou em completo desespero e passou a pedir dinheiro na rua:

Tudo quanto era possível, meu Deos, sinto que o fiz. Já não dormia; sustentava-me com uma chicara de café. N'algum momento de repouso ia á porta e pedia aos que passavão [...]. Passou um vizinho. Fallei-lhe; elle me consolou, e disse-me que o acompanhasse a sua casa. A inocência e a dôr me cegavão: acompanhei-o [...]. Elle tirou do bolso algumas moedas de ouro, sobre as quaes me precipitei, pedindo-lhe de joelho que m'as desse para salvar minha mãe; mas senti os seus lábios que me tocavão, e fugi. Oh ! Não posso contar-lhe que luta foi a minha: três vezes corri espavorida até á 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 offendido. Desde pois que os meus véos se despedaçarão, cuidei que morria; não senti nada mais, senão o contacto frio das moedas de ouro que eu cerrava na minha mão crispada. O meu pensamento estava junto do leito de dôr onde gemia tudo que eu amava neste mundo. (ALENCAR, 1862, p. 165).

O dinheiro obtido por *Maria da Glória/Lúcia* através deste vizinho salvou seu pai da morte. Porém seus dois irmãos haviam acabado de falecer e para ajudar nos custos do enterro a menina entregou ao pai as duas últimas moedas que possuía. O homem temendo que a filha tivesse roubado a quantia, a pressionou para que dissesse de que maneira tinha obtido o dinheiro. Quando, porém, ela lhe contou o que tinha feito o pai a expulsou de casa, pensando que ela iria morar com o amante.

Após sair de casa, *Maria da Glória*, sem ter a quem recorrer, foi acolhida por uma mulher, *Jesuína*, que passava pela rua e viu o estado em que ela se encontrava. Esta foi a primeira “cafetina” de *Lúcia*, quem colocou um preço em seus serviços. O dinheiro obtido com os trabalhos que realizava e com os presentes que ganhava, *Maria da Glória* destinava a socorrer a seu pai e a juntar para o dote de sua irmã *Ana*. No entanto, um problema ainda lhe restava: sua família ainda sofria com a desonra de ter uma filha cortesã. Para sanar a questão, ela recorreu a uma esperta artimanha:

Minha família vivia tranquilla, e seria feliz si a lembrança do meu erro não a perseguisse. Nisto uma moça quase de minha idade veio morar comigo; a semelhança de nossos destinos fez-nos amigas; porém Deos quis que eu carregasse só a minha cruz. Lucia morreu tísica; quando veio o medico passar o atestado, troquei os nossos nomes. Meu pai leu no jornal o óbito de sua filha; e muitas vezes o encontrei junto dessa sepultura onde elle ia rezar por mim, e eu pela única amiga que tive neste mundo. Morri pois para o mundo e para minha família (ALENCAR, 1862, p. 167).

Eis, pois, o momento em que a doce *Maria da Glória* deixou sua antiga vida para adentrar definitivamente para o meretrício. No entanto, cabe observar que a trajetória trilhada pela personagem tinha uma característica única: a jovem não entrou neste estilo de vida por curiosidade, desejo de riqueza ou por ilusão. O que a fez caminhar rumo à chamada vida de perdição foi a necessidade e o desespero em socorrer a sua própria família.- Esta justificativa utilizada por José de Alencar contribui ainda mais para reforçar o lado “puro e cristão” de *Lúcia*, pois a mostra em uma atitude de pura abnegação de seu futuro e de seus sonhos em prol de outros.

Embora esta motivação tenha sido a utilizada pelo autor, fora do ambiente ficcional nem sempre se considerava a miséria como uma explicação suficiente para o meretrício. O doutor Luiz Correa de Azevedo (1869), ao escrever sobre a prostituição no Rio de Janeiro, destacava que esta havia aumentado consideravelmente havia oito anos e que a principal causa de sua existência era a falta de uma boa instrução pública. Segundo o médico era urgente a “direção do corpo e da intelligencia em crianças nos collegios [...]” pois o “resultado de um temperamento não transformado ou modificado por usos, práticas e teorias sãs e adequadas é o vício do onanismo, plano inclinado que ainda em poucos anos conduz o adolescente à casas de prostituição” (AZEVEDO, 1869, p. 217).

Além desta, outras justificativas médicas ainda apontavam a falta de moral e a suposta “fragilidade feminina” como causas do meretrício. Porém, segundo Engel (1989, p. 95), a dificuldade - no contexto imperial – em se conseguir uma ocupação ou a própria ausência de condições básicas de sobrevivência, fazia com que muitas mulheres recorressem a esta forma de vida. Engel (1989, p. 96) aponta, ainda, que até final do século XIX imperava a forma de trabalho escravo o que, conseqüentemente, “causava a falta de oportunidades de emprego para os segmentos livres e despossuídos”. No entanto, ainda que fosse reconhecida até mesmo na Europa como um dos causadores da “vida libertina”, a pobreza “é negada ou secundarizada como elemento responsável pela disseminação da prostituição na sociedade brasileira” e vista muitas vezes, apenas como um sinônimo de preguiça. (ENGEL, 1989, p. 95). O doutor João Francisco de Souza (1875, p. 352), de certa forma, coaduna com estas ideias, pois para ele

A mulher pôde prostituir-se pela fome, pelo desse desejo de socorrer aos seus, por incúria ou falta de protecção dos pais, enfim pela miséria mais completa.

Nestes casos ainda é por falta de moral, pelo que são apenas responsáveis e não culpadas; porquanto, além da boa intenção, muitas das que estão nas condições acima fazem-no inconscientemente.

E me parece tanto mais verdadeira a nossa convicção de que é a falta de moral o motivo mais imperioso da prostituição, se nos lembrarmos que por defeito da educação, por excitabilidades anormais de funções predominantes, ainda pela predominância do vicio no homem, a mulher prostitue-se facilmente em prol da fome, da miséria, é verdade, mas deixa de ser quando nos lembramos do grande numero que morrem pela honra, numero que de certo aumentará, se desviarem as circunstancias referidas acima.

Na concepção deste médico, ainda que muitas mulheres de seu contexto se prostituíssem em decorrência da miséria, era por serem imorais e mais facilmente suscetíveis aos vícios que acabavam optando por este caminho como via de solução para seus problemas. Na visão de Souza (1875) o meretrício diminuiria se estas pobres meninas vencessem a imoralidade, não aderissem à prostituição e optassem por morrer de fome em favor sua própria honra.

Observa-se a partir deste trecho que a moralidade era tão defendida naquele contexto que as condições materiais eram ignoradas e vistas como uma desculpa secundária e que não justificava realmente a escolha por ser uma cortesã. *Lúcia*, neste caso, jamais deveria, então ter optado em ajudar os seus pais. Sob o ponto de vista médico, da época, seria melhor e mais digno que ela visse todos os familiares serem levados à morte a submeter-se a uma vida de sexualidade desregrada.

Apesar de ter optado por caminho considerado socialmente indigno, *Lúcia*, enquanto criação literária, foi uma cortesã que traçou um caminho diferenciado: bacante, mulher sedutora recriminada aos olhos da sociedade, teria seu destino modificado ao conhecer *Paulo*, tendo em sua *regeneração* ou, ao menos, em sua mudança de comportamento, o elemento que marcaria os rumos da personagem e o próprio desenrolar da trama.

No subcapítulo seguinte a intenção é compreender como o romancista José de Alencar engendrou em sua obra as temáticas da regeneração, casamento e maternidade e as relações de suas ideias com as concepções sociais vigentes. Além disso, nesta seção também será apresentada a recepção crítica que o romance *Lucíola* teve na sociedade carioca oitocentista.

3.2. *TU ÉS UM ANJO MINHA LÚCIA*⁴⁸: REGENERAÇÃO, CASAMENTO E MATERNIDADE EM *LUCÍOLA*

A questão da regeneração da mulher perdida era um tema delicado para o contexto oitocentista, pois como a prostituta estava à margem da sociedade – tendo uma vida de sexualidade livre e se distanciando do que se esperava, à época, para uma mulher – não se supunha a possibilidade de sua reintegração social.

Assim, o próprio Alencar quando propôs esta ideia – ainda que no meio ficcional – não foi bem visto. Afinal de contas, se estaria premiando um vício e dando oportunidade para que outras mulheres seguissem o mesmo caminho com a esperança de retornarem à sua antiga vida quando lhes aprouvesse, sem demais problemas ou consequências.

A medicina do contexto oitocentista também possuía concepções bastante semelhantes. Muito se falava entre os médicos sobre a profilaxia da prostituição, sobre os melhores meios de educar as meninas para que não caíssem no vício e sobre as origens e consequências sociais da presença das meretrizes. Porém, quando a temática em discussão era a regeneração, as opiniões, em geral, convergiam para a descrença em tal possibilidade. O doutor Azevedo (1869, p. 220) era enfático ao negá-la:

Não queremos e não devemos advogar aqui a causa da regeneração da mulher perdida. Neste século christianissimo, em que os luzeiros da Igreja fazem epopéas do púlpito e discursos péssimos a proposito de tudo, não se crê na regeneração das mulheres perdidas. A Magdalena sublime da antiguidade apagou-se no espírito positivo dos nossos dias (AZEVEDO, 1869, p. 220).

Para médicos como Azevedo, a recuperação e a conseqüente inserção das – “mulheres de má-vida” na considerada *sociedade honesta* não era possível após uma vida permeada por vícios e comportamentos desregrados. Este médico, ainda defendia que era urgente a organização do meretrício no Rio de Janeiro. Para ele a prostituição “sem registro, sem exame, sem leis reguladoras, sem residências demarcadas é um grande mal que ameaça já seriamente, não só a saúde, como a moral pública” (AZEVEDO, 1869, p. 218). O registro das cortesãs em sua concepção era essencial porque

[...] torna o nome da mulher conhecido como pertencendo a uma classe desprezível [...] O luxo e os prazeres podem ser ambicionados por espíritos transviados, mas lá está o negro espantinho – a nodoa – do registro da policia, que afasta de uma maneira terrível a imprudente em quem o pudor ainda existe e um resto de vergonha retem (AZEVEDO, 1869, p. 218).

⁴⁸ Expressão utilizada pelo personagem *Paulo* na obra *Lucíola*.

Azevedo pode ser enquadrado, em seu contexto, no rol de médicos regulamentaristas, os quais – segundo Engel (1989) – concebiam a prostituição como um ataque à moral e também como um dos principais focos de propagação de moléstias. Estes profissionais apesar de postularem a respeito do potencial maléfico da cortesã, não defendiam que elas deixassem de existir. Para médicos como ele, as mulheres perdidas deveriam ser convenientemente escondidas dos olhos da população e constantemente vigiadas pela polícia e a própria medicina. Portanto, às prostitutas poucos caminhos viáveis existiam e a sua regeneração e a aceitação social dificilmente estavam entre as possibilidades a elas disponíveis.

Entretanto, se a salvação da meretriz era praticamente impossível no “mundo real”, no ambiente ficcional ela poderia ser mais acessível, ao menos em alguns aspectos. José de Alencar buscou, através de sua personagem *Lúcia*, representar de que maneira mulheres como ela poderiam ser remidas de seus pecados. Para tanto, narrou uma série de situações a que a jovem passou a se submeter para que a mancha de seus pecados pudesse ser ao menos abrandada.

Segundo Ribeiro (1996, p. 98) “o processo de eliminação da imagem da cortesã, contínuo e bem planejado, passa por etapas distintas, mas a primeira delas é a separação física”. O afastamento entre *Lúcia* e *Paulo* era necessário, pois o contato sexual do casal não vinculado à instituição do matrimônio configurava-se como um ato imoral e que atentava contra todas as normas sociais estipuladas. Se *Lúcia* realmente desejava deixar o meretrício para assumir a sua identidade casta de *Maria da Glória*, era essencial que o amor carnal fosse abandonado para ceder espaço à afeição casta e serena. Esta transição foi representada em diversos trechos da obra alencariana, como no descrito abaixo:

Lúcia expandia-se com tal efusão de contentamento, que si ha felicidade neste mundo devia ser o que ella sentia. Entretanto, passada essa primeira e fugace irradiação, achei-a fria, quase gelada; apenas respondia às minhas carícias ardentes e impetuosas [...]. A minha Lucia dos bons dias, que aveludava-se no estreito enlace com que me cerrava ao seio, que diluía-se de gozo engolfando-me n'um mar de voluptosidades; que aspirava-se a vida n'um beijo para vasa-la de novo e gotta a gotta: essa, eu só revia nas minhas doces recordações; porque a realidade fugia-me quando a buscava com desespero (ALENCAR, 1862, p.118).

Paulo, ao perceber o distanciamento de sua amada, não compreendeu a princípio as suas motivações. Muitas vezes, atribuía o desinteresse da cortesã à existência de outro suposto amante ou, até mesmo, ao desejo da jovem de ver-se livre dele. Por outro lado, *Lúcia*, buscando driblar as tentativas do rapaz de manter um contato físico, chegou a simular uma doença. Mas, não conseguindo manter o seu disfarce por muito tempo, resignou-se a entregar-se novamente a *Paulo*. Nesta situação embebedou-se para ter coragem suficiente de manter

uma relação com o jovem, porém teve suas ações e intenções percebidas pelo amante. Este então a questionou sobre os receios que possuía:

[...] houve um tempo em que, si não me engano, tu eras feliz como eu do prazer que me davas.

— E' verdade! Esse tempo foi uma eternidade de delicia para mim; desejava até louca que eu era!...desejava que fosse possível morrermos assim um no outro... uma só vida extinguindo-se num só corpo! Mas passou!... Devia passar!

— Porque!

— Quando me lembro...

Tornou-se livida; a voz encobrio-se:

— Quando me lembro que um filho pôde gerar-se das minhas entranhas, tenho horror de mim mesma! (ALENCAR, 1862, p. 152).

Percebe-se neste trecho que *Lúcia* interrompera sua intimidade com *Paulo* devido ao grande temor que possuía de ter um filho. No entanto, este medo provinha não da falta de vontade de ser mãe, mas sim por sentir-se impura para assumir a função da maternidade. A jovem acreditava que ela, corrompida pelos vícios, jamais poderia conceber uma vida. Devido a este temor, deste momento em diante os amantes deixaram de lado o amor carnal, para nutrirem uma amizade casta.

Mas, além desta, outras mudanças sensíveis puderam ser observadas na personalidade da moça. Alencar narra que *Lúcia*, que outrora mostrava-se diante da corte com rendas, sedas e vestidos escarlate, agora exibia “o modesto recato de sua graça” com vestidos simples de “cassa branca” (ALENCAR, 1862, p. 153). Suas atividades rotineiras haviam sofrido completa transformação. Se antes era assídua frequentadora das lojas da *Rua do Ouvidor*, dos teatros e bailes, agora saía pouco e à noite preferia calmos passeios “a algum arrebalde distante da cidade; à Lagoa ou ao Cosme Velho”. Durante o dia, passava suas horas cosendo, cantando “alguma monótona modinha brasileira”, esboçando desenhos, tocando piano ou aprendendo alguma lição em francês.

Outra transformação importante refere-se à sua própria morada. No início da obra a jovem cortesã vivia em uma bela casa. Sua alcova era “elegante e primorosamente ornada” e fechada com cortinas de seda. As janelas davam para um terraço cercado de altos muros, “os móveis de pão-setim” [...] realçavam a alvura deslumbrante das roupagens de um leito gracioso” e a fragrância agradável que se sentia no quarto provinha das “flores naturaes dos vasos de porcellana collocados sobre o mármore dos consolos” (ALENCAR, 1862, p. 26). Segundo Ribeiro (1996) a forma como Alencar descreve a morada de *Lúcia* no início da trama é sensual e “tenta tornar presente a atmosfera em que mergulhavam as personagens”. É uma narrativa que nos lembra a todo momento que a mulher que habita aquele espaço é uma cortesã.

No entanto, o tom do enredo e o seu conteúdo se alteraram completamente quando *Lúcia*, ex-meretriz, tentou deixar para trás o seu passado, mudando-se, por exemplo, para um ambiente muito mais modesto, tal como nos narra *Paulo*:

O seu quarto de dormir já não era o mesmo; notei logo a mudança completa dos moveis. Uma saleta côr de rosa esteirada, uma cama de ferro, uma banquinha de cabeceira, algumas cadeiras e um crucifixo de marfim, compunhão esse aposento de extrema simplicidade e nudez (ALENCAR, 1862, p. 146).

À primeira vista, *Paulo* atribuiu esta modificação à possível ruína financeira da jovem. No entanto, logo esta mesmo esclareceu que os seus novos aposentos nada tinham a ver com o dinheiro, mas sim com os sentimentos que agora nutria. De acordo com ela, o sono e os sonhos que tinha no quarto modesto lhe eram muito mais agradáveis se comparados ao cômodo que ocupava anteriormente. Este novo expressava muito mais o seu estado de espírito atual e deixava evidente o caminho de expiação que estava percorrendo. A luxúria, o ouro e o brilho não lhe agradavam mais. Preferia ter diante de si o crucifixo, a alvura dos tecidos e a simplicidade.

Da mudança do quarto sucedeu-se à troca de residência. Esta foi operada graças à ajuda de *Jacinto*, que trabalhava para *Lúcia*. A casa agora habitada pela ex-prostituta era térrea, possuía duas janelas e situava-se no bairro de *Santa Teresa*, mais distante do centro da cidade, onde até então morava. De início, *Paulo* e outras pessoas, tais como Sá julgaram que *Lúcia* devia estar pobre, porém logo a informação provou-se falsa. Através do relato de *Jacinto* os jovens souberam que a moça, na verdade, havia não apenas vendido sua residência, mas também leiloado joias e roupas, o que lhe rendeu mais de cinquenta contos, suficientes para gozar de uma vida tranquila.

A mudança de local e a grande soma de dinheiro acumulada expressam muito bem os novos objetivos de *Lúcia*. A casa modesta era necessária para dar início a uma nova fase de sua existência, na qual deixava seu passado tortuoso como cortesã e iniciava uma vida tranquila e pacata ao lado de sua irmã *Ana*. Esta, por sua vez, não tinha conhecimento do parentesco que possuía com a ex-meretriz e nem mesmo de seu passado, mas como era órfã, via na jovem o espelho de uma mãe. O dinheiro guardado por *Lúcia* também tinha um fim determinado – o dote⁴⁹ de *Ana*, essencial para que esta tivesse um bom casamento.

⁴⁹ Del Priore (2013) aponta que no século XIX o dote geralmente era doado à filha pela ocasião do casamento para “compensar a herança dos irmãos”. Ele podia compreender desde dinheiro, mobiliário, louças, joias, escravos, terras a até mesmo mantimentos e galinhas em caso de noivas pobres. Além disso, segundo Abrantes (2010) o dote servia para sustentar os encargos do matrimônio e para manter a esposa, caso o marido viesse a falecer antes. Ainda de acordo com a mesma autora, ao longo do século XIX, a prática do dote começou a entrar em declínio devido aos novos arranjos matrimoniais e à novas concepções de casamento. Para mais informações sobre este assunto consultar: NAZZARI (2001) e DEL PRIORE (2006).

Nesta fase da narrativa, o próprio nome *Lúcia* deixa de ser utilizado. As mudanças operadas na vida da cortesã já não mais permitiam que ela continuasse a ser nominada de uma maneira que recordava tão vivamente seu passado obscuro. O nome *Maria da Glória* passou a ser então a designação mais utilizada para se referir à personagem, pois este transmitia muito mais a aura de pureza e castidade resultantes de sua regeneração e recordava o seu passado infantil, quando ainda não havia sido marcada pela nódoa do vício. Em alguns trechos Paulo demonstrava espanto pela tamanha transformação que a jovem passara:

[...] Lúcia conservava do mundo a elegância e a distinção, que se tinham por assim dizer impresso e gravado na sua pessoa. Fora disto, ninguém diria que essa moça vivera algum tempo numa sociedade livre. As suas idéas tinham a ingenuidade dos quinze annos; e ás vezes ella me parecia mais infantil, mais innocente do que Anna com toda a sua pureza e ignorância. (ALENCAR, 1862, p. 175).

Embora os desdobramentos da narrativa deem a entender que o final de *Lúcia/Maria da Glória* é otimista, a sua situação é um tanto mais complexa do que se imagina. De acordo com Ribeiro (1996, p. 101), Alencar trabalha “todo o movimento da narrativa, desde os seus primórdios, no sentido de demonstrar — como se fora em juízo — a inocência de sua personagem. Mas inocência insuficiente para a absolvição e consequente reintegração na vida social”. Por conseguinte, embora a alma da personagem se transforme, isso não a torna habilitada para ser esposa e mãe.

Na obra observa-se que, embora *Paulo* demonstre gostar de *Lúcia* e de sua companhia, a ideia de torná-la sua esposa nunca foi uma opção a ser considerada. Em um dos trechos da obra, o personagem deixa claras suas intenções ao iniciar um relacionamento com a cortesã:

Era bem pobre; mas estava independente, formado, no ardor da mocidade e sem encargos de família. Já tinha a intenção de estabelecer-me aqui; e antes de começar a vida arida e o trabalho serio do homem que visa ao futuro, queria dar um ultimo e esplendido banquete ás extravagâncias da juventude. Quem melhor do que Lúcia me ajudaria a consumir as migalhas que me pesavão na carteira, e me embellezaria um ou dous mezes da vida que eu queria viver por despedida? Separei o necessário para a minha subsistência durante dois annos; e com a fé robusta que se tem aos vinte annos, rico de esperanças, destinei o resto ao festim de Sardanapalo, onde eu devia queimar na pyra do prazer a derradeira myrrha da mocidade (ALENCAR, 1862, p. 65).

Neste trecho fica evidente que para *Paulo*, *Lúcia* representava um último momento de diversão e de prazer antes que as obrigações da vida adulta chegassem. Dentre estas evidentemente estava o trabalho, que lhe garantiria a estabilidade financeira, mas também o matrimônio que o tornaria reconhecido e respeitado como um homem de família.

A própria meretriz também demonstrava ter consciência das impossibilidades de sua vida. Em um dos momentos da obra, quando conversava com *Paulo* a respeito do livro *A Dama das Camélias*, a moça expressou a sua descrença na ideia de um amor verdadeiro para a

mulher prostituída. Em sua concepção um amante jamais se submeteria a ter uma união respeitável com uma prostituta, pois esta seria “aviltante para a sua honra e para a reputação de sua família”. A temática do matrimônio é novamente discutida já no fim do livro, quando *Lúcia*, conversa com *Paulo* a respeito de seu futuro. No trecho, a jovem diz ao ex-amante que chegará o momento em que ele sentirá a “necessidade de criar uma família, e gozar das das afeições domesticas” (ALENCAR, 1862, p. 186). A esta suposição ele reage negativamente, afirmando que jamais casaria. Porém, a prostituta desenhada por Alencar, conhece os desígnios da sociedade em que vive e sabe que, se para ela o “santo amor conjugal” não é uma via de acesso, para *Paulo* era uma necessidade:

Agradeço-te essa palavra; mas recuso o sacrifício. Si a tua bondade por mim não te cegasse neste momento, me darias razão. Há sentimentos, há gozos que ainda não sentiste, e que só uma esposa casta e pura te póde dar. Por mim te havias de privar de tão santas afeições , como são o amor conjugal e o amor paterno? (ALENCAR, 1862, p. 186).

Segundo Ribeiro (1996), *Lúcia*, ao dedicar-se ao meretrício, tornou-se “definitivamente perdida para a vida ética”. Ela, portanto, não poderia cumprir com o papel de mulher casta e pura e, por consequência, jamais apareceria diante da sociedade como senhora e esposa de *Paulo*. No entanto, se a cortesã não podia ser absolvida, sua irmã, *Ana*, de conduta intocável, estava apta a atender todos estes requisitos. Neste sentido, ao fim do livro, *Lúcia/Maria da Glória*, inusitadamente pede que *Paulo* case-se com sua irmã:

- Queres me casar com Ana? Com tua irmã, Maria?
- Quero uni-lo ao santo consórcio de nossas almas. Formaremos uma só família; os filhos que ela te der serão meus filhos também; as carícias que lhe fizeres eu as receberei na pessoa dela. Seremos duas para amar-te; uma só para teu amor. Ela será tua esposa; eu completarei todas as outras afeições de que careces. Serei tua irmã, tua filha, tua mãe! (ALENCAR, 1862, p. 186).

Com este pedido, *Lúcia/Maria da Glória* continuaria excluída da instituição matrimonial, pois sua condição impedia de adentrar no rol das moças honestas. Porém, ao propor que sua irmã ocupasse seu lugar junto a *Paulo*, ocorreria praticamente uma projeção do que a cortesã poderia ter sido se não tivesse seguido os rumos de uma vida “perdida”.

[...] Ana te daria os castos prazeres que não posso dar-te; e recebendo-os dela, ainda os receberias de mim. Que podia eu mais desejar neste mundo? Que vida mais doce do que viver da ventura de ambos? Ana se parece comigo; amarias nela a minha imagem purificada, beijarias nela os meus lábios virgens; e minha alma entre a minha boca e a tua gozaria dos beijos de ambos. Que suprema delícia... (ALENCAR, 1862, p. 186).

Apesar de *Paulo* recusar-se veemente a pôr em prática os planos traçados, através desta habilidosa manobra, o romance coloca as cartas sobre a mesa e esclarece que a redenção oferecida a *Lúcia* contempla, no máximo, o perdão pelas suas faltas, mas não a sua aceitação

ao meio e as instituições sociais da época. Este final escrito por Alencar era muito mais sutil e conveniente, pois feria muito menos os valores da sociedade em que vivia, na qual o casamento era tido como a “base de toda sociedade civilizada” (VERONA, 2013, p. 103).

Uma análise comparativa das concepções literárias e médicas acerca do matrimônio nos deixa perceber que em ambas – literatura e medicina - este tipo de união era extremamente valorizada. De acordo com Nunes (1991, p. 55), no contexto oitocentista havia uma clara tentativa por parte do âmbito médico de estipular o lugar social das mulheres. Como muitas vezes eram consideradas “mais sensíveis, impressionáveis, volúveis, inconstantes, extremosas [e] graciosas” a sua tarefa deveria se restringir a função da reprodução. Mas, para tanto, necessitariam da “vida familiar e do convívio com um marido” que lhes seria um apoio e um auxílio no cumprimento de sua missão. A medicina conformava assim o casamento como uma necessidade para a mulher, não apenas “por razões sociais, afetivas ou sexuais, mas por uma necessidade biológica”.

Nunes (1991), ainda cita que no século XIX, a ausência do casamento era tida até mesmo como um dos possíveis causadores de patologias. A prostituta, por exemplo, era vista como ser doente, pois possuía vida sexual, mas jamais se casava ou tinha filhos de forma lícita. Mesmo o celibato era sempre condenado “pois poderia ser prejudicial [ao] organismo”, além de levar “a cometer excessos e a entregar-se a costumes devassos” (VERONA, 2013, p. 51). O casamento era, portanto, essencial para a prática da sexualidade de forma ordenada e para impedir desvios sociais.

Mas para casar-se não bastava querer. Um casamento deveria, sobretudo, preocupar-se com os dois princípios básicos da felicidade conjugal: “a pureza da alma e o vigor do corpo”. (COSTA, 1999, p. 221). Toda união realizada fora destes critérios poderia, além de estar fadada ao fracasso, dar origem a filhos que não fossem sadios, o que era considerado a pior das conseqüências. Neste sentido, para a prostituta este tipo de união era impossível, pois devido às intensas atividades sexuais, seu corpo já não dispunha das características consideradas imprescindíveis. A prostituta era condenada à marginalidade social e considerada como “um manual vivo da forma anti-higiênica de ser mulher” (COSTA, 1999, p. 265).

A maternidade também não era considerada viável para estas mulheres. Costa (1999, p. 265) aponta que, comumente, se concebia que a prostituta era irresponsável com seus filhos, “costumava abortá-los; abandoná-los à Roda; expô-los à imoralidade de sua vida perversa; não amamentá-los, e o que é pior, quando o fazia, envenená-los com o leite corrompido por doenças venéreas”. Além disso, supunha-se que estas mulheres eram

“naturalmente” impedidas de bem realizar a tarefa da maternidade pela condição a que estavam submetidas. Afinal de contas, o filho de uma cortesã havia sido necessariamente gerado em um corpo que não ostentava a pureza, mas a perversão dos costumes e que longe do vigor, estava muito mais sujeito a doenças venéreas e outras enfermidades.

Este perfil decadente da cortesã, criado no meio médico, coadunava em alguns aspectos com as representações criadas sobre estas mulheres na literatura alencariana. Em *Lucíola*, a mera menção da possibilidade de uma gravidez causava horror à *Lúcia*, que se considerava impura para tal missão. Porém, ao fim da obra – quando ela já se encontrava “regenerada” – descobriu estar carregando um filho de Paulo. Ao ver-se nesta condição, ficou muito abalada e insistiu com o rapaz que a criança que carregava em seu ventre estava morta e que logo ela também teria o mesmo fim:

- Eu adivinhava que ele me levaria consigo!
- Ele quem minha boa Maria?
- O teu, o nosso filho! - respondeu-me ela.
- Como? Julgas?...
- Senti a pouco seu primeiro e seu último movimento!
- Um filho! Mas é um novo laço e mais forte que nos prende um ao outro. Serás mãe minha querida Maria? Terás mais esse doce sentimento da maternidade para encher-te o coração; terás mais uma criatura com quem repartir a riqueza inexaurível de tua alma!
- Cala-te, Paulo! Ele morreu! – disse-me com a voz surda – E fui eu que o matei!. (ALENCAR, 1862, p. 188).

Os pressentimentos da jovem *Maria da Glória* representados no diálogo acima anunciam o fim que Alencar daria à sua trama. A personagem por ele desenhada é a típica cortesã arrependida que, além de condenar a si mesma pelos seus pecados, é também conformada com o seu destino de tristezas. Por este motivo, a partir do momento em que a jovem se viu grávida, jamais alegrou-se por isso ou cogitou abraçar o sentimento materno. Esta renúncia, no entanto, não se restringiu apenas em um plano sentimental, pois *Lúcia* não aceitava sequer a presença do filho em seu ventre. Por este motivo, logo depois da notícia da gravidez, teve febres intensas, mal-estar e recusou-se a tomar qualquer remédio. Ainda que o médico insistisse que sua condição era estável, ela afirmava que a morte se aproximava. Os prenúncios da moça estavam corretos e sua vida logo teve fim. Porém, em seu último instante ela confessou seu amor a *Paulo*:

- Tu me purificaste unguindo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deos sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Creador. Fui tua esposa no céu! E comtudo essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ella será meu ultimo suspiro (ALENCAR, 1862, p. 192).

“O motivo da morte de Lúcia [...] possui uma causa fisiológica, ou seja, o aborto. Além disso, ela se reveste de uma causa ideológico-religiosa: o corpo impuro da cortesã, por ser uma carne morta, conforme ela mesma define, não estaria apta a criar vida” (HERNANDES, 2015, p. 152). A morte da jovem determina assim também um fim para o livro, que não segue o caminho comum do romantismo, no qual o casal principal termina sua história feliz e unido pelo casamento. A única união possível para *Lucia e Paulo* seria um “um casamento do céu”, como o próprio autor deixa subentendido. “Alencar, nesse passo e em muitos outros, mantém o rígido padrão moralista de seu século. Não passa pela cabeça de nenhuma das duas personagens a idéia do casamento entre eles” (RIBEIRO, 1996, p. 97).

Mas, além disso, a morte de *Lúcia*, também serve para esclarecer que a maternidade não se destinava às mulheres perdidas. Além de serem consideradas física e moralmente incapazes de serem boas mães, é importante recordar que neste momento a figura da mulher era altamente valorizada - responsável por gerar os futuros cidadãos da Nação. Esperava-se que estes fossem fortes, ativos, e que pudessem honrar as terras brasileiras. Costa (1999, p. 219) aponta que “a saúde do filho não dependia apenas do trato que lhe fosse dado após o nascimento. Ela estava condicionada à figura dos pais”. Assim, se os genitores fossem saudáveis os filhos também o seriam, porém, se pelo contrário, os pais da criança não dispusessem de boas condições físicas e possuíssem uma conduta duvidosa – como a cortesã – os filhos poderiam herdar má saúde e inadequada constituição moral. Assim, explica-se porque para *Lúcia*, a existência do filho seria imprópria.

Criticado anteriormente por ter premiado o vício da prostituição em suas obras, Alencar em *Lucíola*, pune a cortesã de forma exemplar, lhe retirando a chance de ser mãe e esposa, assim como os padrões morais e médicos de seu contexto previam. Porém, supõe-se, que uma narrativa sobre prostituição, à época, inevitavelmente sugeriria polêmicas, motivando comentários. Estes, necessários à vida e carreira de todo escritor, muitas vezes elogiavam a sua obra e em outros casos acabavam por criticá-la duramente. No caso de *Lucíola*, as críticas que surgiram seguiram os dois rumos.

Um dos periódicos cariocas que trouxe notícias sobre *Lucíola* foi o *Correio Mercantil*. Neste, destacam-se três publicações que trataram sobre a obra e comentaram a narrativa produzida por Alencar. Seus autores identificaram-se apenas por pseudônimos e por este motivo é difícil caracterizá-los de forma mais aprofundada. Porém, mesmo sem maiores detalhes, apenas suas opiniões e comentários já nos permitem entrever quais eram as concepções que os críticos possuíam sobre determinados tipos de obras.

O primeiro dos críticos a se manifestar foi “F”, que escreveu uma reportagem intitulada *Lucíola* no dia 30 de setembro de 1862. A publicação já iniciava em tom provocativo, alfinetando ao autor do romance que o único periódico que havia se dignado a lançar nota do lançamento da obra literária havia sido a *Semana Illustrada*. Os outros jornais, segundo “F” haviam agido “peor que a inquisição. Esta queimava as obras em autos de fé, elles as enterrão em autos de silêncio” (F, 1862).

A publicação de F cita um dos problemas comumente enfrentados pelos escritores no século XIX: o silêncio da crítica, pois se para os literatos era difícil conviver com críticas negativas sobre suas produções, muito pior era quando elas simplesmente não existiam. Tal silenciamento acabava por dificultar o reconhecimento de uma obra pela sociedade e, muitas vezes, fazia com ela caísse no completo esquecimento. Esta estratégia era útil quando se considerava um livro de má qualidade ou ainda quando este era visto com indecoroso e imoral. No caso de Alencar, o fato de *Lucíola* tratar de um assunto delicado como a prostituição pode ter feito com que alguns setores da crítica não se sentissem motivados a dar visibilidade ao seu trabalho. O próprio Alencar reclamou em sua autobiografia da forma como seu livro foi recepcionado:

O aparecimento de meu novo livro fez-se com a etiqueta, ainda hoje em voga, dos annuncios e remessa de exemplares á redacção dos jornaes. Entretanto toda a imprensa diaria resumiu-se nesta noticia de um laconismo esmagador, publicada pelo Correio Mercantil: “Sahiu á luz um livro intitulado Lucíola”. Uma folha de caricaturas trouxe algumas linhas pondo ao romance taxas de francezia (ALENCAR, 1873, p. 51).

Neste mesmo periódico, no dia 5 de outubro de 1862, o crítico “Z” publicou um texto intitulado *Lucíola, romance*, direcionada ao “Sr. G.M” no qual criticou diversos aspectos da obra, principalmente a sua moralidade:

Ahi vai meu voto sobre a questão da moralidade da sua obra.
Ha nesta terra das manias uma bem celebre. Querem os moralistas que todos os livros sirvão para todos os leitores.
Absurdo!... Absurdo que eu também já fui victima e mais que eu mais alguns outros. Cada sexo, cada classe, cada idade, tem seus gostos, suas paixões, sua especie de sensibilidade [...] *Lucíola* não foi escripta para as meninas solteiras e os moços imberbes [...] (“Z”, 1862, p. 2).

Neste trecho evidencia-se uma das críticas mais comuns relacionadas à obra *Lucíola*. Ao lê-la “Z” considerou-a imoral e imprópria, visto que o público a que se destinava era principalmente composto por jovens moças, que não deveriam ter contato com a sexualidade e com os vícios de forma tão escancarada. A preocupação do crítico estava muito relacionada com a ideia segundo a qual a literatura deveria “contribuir para o desenvolvimento da nação, para a construção de uma civilização” (VERONA, 2013, p. 69). No entanto, vislumbrar este

objetivo em um livro que tratava sobre prostituição e que desnudava – propositalmente ou não – um problema real daquele contexto, era extremamente difícil. Por este motivo, “Z”, além de condenar a obra como imprópria, ainda criticou veemente também o seu autor:

Dizer que um livro é immoral porque não póde ser lido por todos desde a ingenua menina até a grave senhora, desde o rapaz de collegio até o homem de razão é fanatismo e cegueira litteraria [...].
A immoralidade não é do livro, como não é da estatua nua, cinzelada pelo artista; mas do incauto, quanto expõe a castidade e a innocencia que foi confiada á sua guarda (Z, 1862, p. 2).

Na concepção do crítico, o problema de *Lucíola* não era seu enredo, personagens ou demais elementos. Para ele, muito pior que o livro era seu ator, que não havia sido cauteloso o suficiente no momento da escrita e da escolha da temática a ser representada. O escritor ao produzir descrições “talhadas ao vivo” e representar “nudezas” acabava por não cumprir o papel didático e moralizador que a literatura possuía e ainda poderia causar grave dano na inocência de donzelas.

O crítico finalizava seus comentários sugerindo que *Lucíola* deveria ser censurada e acomodada no “silêncio, grande e cômodo ventre da crítica de nossa terra, onde tem sido digeridas pelos litteratos tantas obras infelizes” (Z, 1862, p. 2).

Ainda no *Correio Mercantil*, no dia 24 de agosto de 1864, outra crítica intitulada *Resposta à carta sobre a Diva*, de autoria de “X”, comentou sobre *Lucíola*. O texto em questão tinha a intenção de fazer uma análise sobre a obra *Diva*, também de autoria de Alencar, publicada em 1864. No entanto, o crítico aproveitou o espaço para comparar os perfis de mulher, destacando que *Lúcia* representava um ataque aos bons costumes. Ainda sobre esta obra, comentou que ela não possuía verdadeira base poética e era uma cópia de outros modelos de cortesãs francesas, tais como *Manon* e *Margarida Gauthier*.

Sobre esta afirmação, Marco (1986) pontua que Alencar tinha a intenção de inserir na literatura brasileira a temática da prostituta arrependida, uma vez que esta já estava presente na literatura estrangeira. Porém, ainda que ele tenha utilizado as obras francesas como inspiração, é preciso considerar que o contexto de sua produção é bastante distinto e tem características muito particulares. Desta forma, embora existam aproximações entre as narrativas francesa e brasileira a respeito da cortesã, dizer que *Lucíola* é mera cópia é uma afirmação bastante generalizadora.

Uma análise acerca das publicações do *Correio Mercantil* nos leva a perceber que em geral elas tenderam a avaliar de forma negativa o enredo e a considera-la imoral. Sodré (1988) aponta que esta recepção pouco elogiosa pode ter ocorrido devido às desavenças que Alencar

teve no periódico enquanto era colaborador e escrevia a seção *Ao correr da pena*. Esta, porém, é apenas uma das muitas hipóteses que se pode aventar.

Ainda sobre *Lucíola*, cabe destacar a publicação que veio à tona na *Semana Illustrada* no dia 17 de abril de 1864, e novamente comparava os livros *Diva* e *Lucíola*. Escrita por um autor anônimo, a crítica, assim como as demais, enfocava na questão da moralidade da obra, ainda que de maneira mais informal, e até mesmo com certa dose de ironia:

Appareceu ha tempos no mundo litterario um romance intitulado Lucíola. O titulo, como todos os titulos, nada dizia, mas o livro dizia muito. E a primeira cousa que disse na sua primeira página foi que ele não devia ser lido pelas netas de suas avós. Com maioria de razão, as sobrinhas de suas tias e as filhas de suas mãis, tiverão de abster-se da leitura desse romance singular.

A imprensa periodica, que, como se sabe, é neta paterna do falecido Sr. Guttemnerg, entendeu que também com ella se entendia a recommendação do autor. E o pobre desse rico romance passou desapercibido de noticia e até dos factos diversos, gazetilhas, noticiários e outros quejandos repertórios da literatura. (SEMANA ILLUSTRADA, 1864, p. 6).

A publicação da *Semana Illustrada* tem um tom mais ameno em relação à *Lucíola* e longe de recriminar a obra, chega a lamentar o fato de ela ser vista como imoral. Além disso, através de comentários sutis, a publicação nos deixa perceber a difícil relação que muitas vezes existia entre os literatos e a crítica da época, a qual selecionava os livros que mereciam ser comentados e reconhecidos e aqueles que deveriam cair no esquecimento.

Outro aspecto interessante desta publicação é que seu autor, ao comentar sobre *Diva* reconhece que esta é uma obra que respeitava os princípios morais vigentes e poderia ser tranquilamente lida por todas as moças da sociedade. Tal comentário é completamente compreensível quando se observa que nesta obra a personagem principal é *Emilia*, moça extremamente pudica e que possui comportamento exemplar. Apesar destes comentários elogiosos, o crítico anônimo da *Semana*, reconhece que, ainda que *Diva* fosse mais conveniente, *Lucíola*, era, no entanto, superior em estilo, pois nesta o seu autor teria sido mais “vivaz, mais espontâneo, mais cintilante” (SEMANA ILLUSTRADA, 1864, p. 6).

No jornal *Constitucional* também houve algumas publicações positivas sobre a obra. Neste periódico, em 28 de outubro de 1862, Joaquim Freitas de Vasconcelos⁵⁰, ao publicar

⁵⁰ Segundo Blake (1902), Joaquim de Freitas Vasconcelos (1835-1896) foi escriturário do Tesouro Nacional e cavaleiro da Ordem da Rosa. Além disso, serviu como secretário do representante do Brasil Tribunal Arbitral do Chile e como secretário Lafayette no Congresso Pan-Americano. Em termos de literatura escreveu o romance *Uma mulher honesta: scenas dos nossos dias* e serviu como colaborador na *Gazeta da Tarde* e no *Constitucional*. Seu romance *Uma mulher honesta* nos traz a narrativa da vida de Antonia de Oliveira, mulher de comportamento, considerado na época, como libertino, visto que possuía amantes e valorizava excessivamente o luxo. O livro recebeu um comentário crítico no *Diário do Rio de Janeiro* em 25 de janeiro de 1870 e foi classificado como pouco moral por representar os vícios da sociedade através de seus personagens. Um aspecto interessante de se analisar é que este livro traz em seu enredo personagens semelhantes com as presentes em *Lucíola*, obra criticada e bem avaliada por Vasconcelos no *Constitucional* de 1870.

uma matéria sobre uma exposição de esculturas, pinturas e gravuras do Imperador, aproveitou para escrever sobre o lastimável tratamento que a literatura recebia no país. Para Vasconcelos parecia difícil entender como alguns setores da arte nacional recebiam tanta atenção, enquanto obras literárias, como *Lucíola* lançada por G.M, eram condenadas ao silêncio.

Na publicação, Vasconcelos (1862) defendeu diversos aspectos da obra. Para o crítico, a personagem escrita por Alencar havia conservado puro o seu espírito e entregado apenas o seu corpo ao vício. Além disso, em seu ponto de vista, o fato de *Lúcia* ter se tornado cortesã para salvar o pai e guardar o dinheiro obtido de suas atividades para benefício de sua irmã, a transformava uma personagem dona de “um caracter singular, excêntrico”. Sobre a moralidade da produção, Vasconcelos defendia que:

Esse quadro está desenhado magistralmente em todos os seus matizes, e estão respeitadas as conveniências. Vê o leitor apenas o que lhe basta ver, sem offensa do bom gosto. Agradecemos ao autor de *Luciola* essa delicadeza na pintura, e tanto mais quanto menos delicado foi elle ao descrever a orgia em casa de Sá; mas não são em tão grande numero estas faltas, que não lh’as relevemos, pelo muito que fez em outros pontos seu livro (VASCONCELOS, 1862, p. 1-2).

Na perspectiva de Vasconcelos, havia em *Lucíola* mais elementos a serem elogiados do que criticados e embora existissem trechos mais ousados, tais como a orgia na casa do *Sá*, estes pequenos detalhes não justificavam o silenciamento da crítica e as avaliações negativas que a obra havia recebido.

Neste mesmo periódico, em 1864, a obra seria retomada sob a pena de José Antônio de Azevedo Castro⁵¹. Nesta ocasião, devido ao lançamento de *Diva*, o crítico se dispôs a fazer uma análise sobre a obra e a comparou com outro perfil de mulher lançado pelo mesmo autor – *Lucíola*. Em seu texto, além de fazer uma ampla defesa de *Lucíola*, Castro (1864) também comentou sobre o funcionamento da crítica literária oitocentista, que em sua concepção era um grupo fechado que emitia seus pareceres a partir de uma rede de influências e relações. De acordo com sua publicação, uma obra só recebia os aplausos e reconhecimento público se o autor ou criador pertencesse a um círculo muito restrito de críticos e intelectuais. Caso contrário, ficaria condenado ao silêncio, pois fora desta comunidade, cujo “primeiro e principal dogma é o elogio mutuo”, não havia salvação.

Diante disso, Castro (1864, p. 1-2) acreditava que *Lucíola*, “uma obra de incontestável merecimento”, havia recebido uma recepção fria e negativa, pois seu autor não constava entre

⁵¹ Segundo Blake (1902), José de Antônio de Azevedo Castro era natural do Rio de Janeiro, bacharel em ciências sociais e jurídicas pela Faculdade de São Paulo. Exerceu a advocacia, administrou a província do Rio Grande do Sul e era membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Atuou também no meio jornalístico sendo diretor do jornal *Constitucional*.

o seletivo grupo de julgadores da literatura por ele anteriormente comentado. Para ele, as justificativas de que a obra era imoral não passavam de uma mera desculpa utilizada por aqueles que queriam evitar a exposição das boas e más qualidades da obra, e desejavam logo encerrá-la no rol das publicações indecorosas.

Ao analisar estas publicações observa-se que diferentemente de outros periódicos, o *Constitucional* assumiu uma atitude de defesa da obra de Alencar. Nas publicações, Vasconcelos (1862) e Castro (1864) reconheciam o teor polêmico de uma obra que abordava sobre o meretrício, porém consideravam que a forma narrada não era imoral ou indigna de atenção como outros haviam julgado.

Observar a crítica e as relações que envolvem o meio literário nos permite um olhar mais amplo sobre a obra e possibilita compreender, muitas vezes, as próprias escolhas do escritor ao construir seu enredo e representar suas personagens. Afinal de contas, ainda que o livro seja uma criação do escritor, ele precisa ser aceito e lido pela sociedade para seu trabalho fazer sentido.

Partindo deste pressuposto, é interessante observar a trajetória de Alencar no processo de construção de suas cortesãs. A primeira delas, *Carolina*, é iludida, fútil e deixa-se levar pela ideia da riqueza fácil. Escolhe o meretrício por vontade própria e entrega-se ao vício. Ao fim, moribunda, recebe a segunda chance e volta à sociedade triunfante, como mãe e esposa. *Lúcia*, no entanto, teve uma vida bem mais difícil. O meretrício para ela foi um caminho necessário, do qual dependia a vida de quem mais amava. Mesmo prostituta, ela é representada de forma ingênua e pura. Regenerada, jamais ostentou o sonho de ser mãe e senhora. Somente a morte lhe restou. Diante destas comparações é inevitável perguntar o motivo que fez Alencar construir, em intervalo de tempo relativamente curto, modelos de cortesãs tão distintas. A resposta exata para este dilema é difícil de obter, mas é possível perceber, através de uma análise dos valores sociais e médicos vigentes e das próprias recepções críticas, que Alencar precisava seguir certos caminhos para que sua produção fosse acatada e respeitada. Ainda que sua escrita se situasse no ambiente ficcional, ele não podia escrever sem considerar o ambiente e o contexto em que vivia. Por este motivo a forma como o romancista desenhou progressivamente a “mulher perdida” se alterou a cada obra.

A sua última tentativa de tratar sobre o meretrício foi também o instrumento que ele utilizou para corrigir as inflamadas representações de *As azas de um anjo*. Em *A expiação* (1868), que será estudada no próximo capítulo, ele retomaria a história de *Carolina* e narrando aos leitores os infortúnios vividos por uma mulher regenerada.

CAPÍTULO 4 - A CRUEL PUNIÇÃO DO ANJO DECAHIDO: ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA OBRA A EXPIAÇÃO (1868)

A resignação ao sofrimento é a principal marca impressa nas páginas da obra *A Expição* de José de Alencar. A peça teatral, escrita em quatro atos pelo romancista em 1868, sinalizou o retorno da personagem *Carolina*, cortesã infame de *As Azas de um anjo*, ao rol da literatura.

Porém, aqueles que esperavam ver novamente a jovem atrevida, de “sorriso desdenhoso” e questionadora da sociedade, tiveram uma triste desilusão: A *Carolina* desta nova obra é treze anos mais velha e muito mais comedida em suas ações e palavras. Nesta nova fase, a sua “tão santa resignação” substituiu “a altivez anterior que tanto escandalizara [...] os mantenedores da moralidade pública”. O que restou foi a “vítima expiatória voluntária”, uma mulher que sofre para ter seu passado remido (AGUIAR, 1894, p. 136).

No início da trama, o autor revela o seu elenco, que traz muitos dos personagens já existentes em *As azas de um anjo* e acrescenta outros à trama. A maioria deles, de acordo com Aguiar (1984), passou por certa ascensão econômica. *Araújo* - amigo de *Luiz* - que antes era caixeiro de armarinho tornou-se o elegante e pomposo *Barão de Castro*. *Luiz*, de tipógrafo passou a fazendeiro e *Menezes*, consolidou-se como “um escritor de respeito”. *Pinheiro*, o segundo amante de *Carolina*, que na peça anterior ficou pobre por ter gasto todo o seu dinheiro com a cortesã, também se mostrou digno na história. Embora não tivesse recuperado sua riqueza, mantinha-se com seu trabalho e passou a frequentar os eventos sociais.

Também retornaram à narrativa os personagens *Ribeiro*, o primeiro sedutor da protagonista, *Fernando*, com quem também teve um pequeno flerte e *Vieira*, que roubou *Carolina* e a deixou na pobreza. Este último, aparece em *A Expição* “rico, enfatuido, graças às manobras de sempre; continua intrigante e maligno” (AGUIAR, 1984, 138). Das personagens femininas pré-existentes reaparecem *D. Paulina*, esposa de *Fernando* e *Helena*, que conduziu *Carolina* à sedução de *Ribeiro* na primeira peça.

Os personagens novos postos em cena nesta comédia são *Lina* – “filha de *Carolina* com *Ribeiro*, perfilhada por *Luís*, que em *As azas de um anjo* só aparece como criança e agora é moça casadoira”, *Sophia*, de 18 anos que despertará em *Luiz* uma paixão proibida e *Tavares*, pai da jovem. Há ainda a presença de uma senhora *D. Francisca* e de sua filha *Amélia* – que foi introduzida na narrativa como a futura noiva de *Pinheiro*. Outro personagem central é *Frederico*, apresentado na trama como filho de *Ribeiro*, e que, desde o início manifestou seu apreço por *Lina*.

O argumento central desta produção girava em torno do processo de remissão de *Carolina*. A jovem, que fora regenerada socialmente através do casamento e da maternidade, enfrenta em *A Expição* o seu passado e assume para si a tarefa de consertar os seus erros e encarar a sociedade carioca, que apesar de tê-la aceitado em seu meio não esqueceu suas faltas.

No primeiro ato de *A Expição*, Alencar narra o retorno da ex-cortesã aos círculos sociais e, ao mesmo tempo, articula as tramas que dão forma à sua peça. *Carolina*, que desde o casamento esteve retirada da corte, retorna através de um baile na casa de *Fernando*. Esta volta ocorreu porque sua filha, *Lina*, precisava ser introduzida aos eventos sociais pois estava em idade de se casar⁵². A moça, neste evento, conheceu *Frederico*, filho de *Ribeiro*. Sem o conhecimento de que supostamente eram irmãos, os jovens demonstraram nutrir sentimentos um pelo outro. Enquanto isso, *Carolina* assistia o envolvimento afetivo de ambos com preocupação e sem saber o que fazer para evitar o incesto. A ex-cortesã temia que a única alternativa fosse revelar a verdade aos dois, o que faria com que sua filha tivesse conhecimento de sua vida passada como “mulher perdida”.

Neste mesmo espaço estava *Luiz*, que em *A Expição* aparece bem menos apaixonado por *Carolina* do que em *As Azas de um Anjo*. O casamento branco a que se propuseram não havia dado certo, pois ambos sucumbiram à promessa de manter o afastamento sexual. Agora, ele acreditava não mais amar sua esposa e ainda se mostrava enamorado pela jovem *Sophia*, que apesar de correspondê-lo o evitava por ele já ser casado.

Carolina, por sua vez, enfrentava problemas em sua vida. Além de preocupada com a aproximação entre *Lina* e *Frederico*, sentia também o afastamento do marido. Como se tudo isso não bastasse, foi reconhecida ao fim do baile como a ex-cortesã que havia agitado o Rio de Janeiro, graças à ação de *Vieirinha*, que estava também no local e espalhou o boato.

⁵² É comum nos romances oitocentistas a narrativa da vida de jovens que são introduzidas nos eventos sociais, por estarem da idade de casar. No entanto, no século XIX não existia um completo consenso quanto à melhor idade para homens e mulheres adentrarem no matrimônio. Ela variava de acordo com o local e a lei vigente. De acordo com Levy (2009), o Direito canônico concedia a possibilidade do casamento aos 12 anos para as meninas e aos 14 para meninos, por considerar que possuíam “condição física e moral para se casar”. Entretanto, no Brasil, esta concepção se alterou em 1890, quando por meio do Decreto n. 181 de 24 de janeiro de 1890, ficou proibido o enlace de mulheres menores de 14 anos e homens menores de 16 anos. Ainda de acordo com esta lei os nubentes que tivessem as idades mínimas, mas fossem menores de 21 anos deveriam apresentar um consentimento de ambos os pais para realização do casamento. A medicina do contexto também possuía suas próprias concepções sobre o assunto. De acordo com Verona (2011) alguns doutores acreditavam que o matrimônio deveria ocorrer a partir dos 18 anos. Silva (2013) também aponta que na Bahia os enlaces dependiam do grupo social dos envolvidos. Os noivos de grupos abastados geralmente se casavam muito cedo, mas em geral a idade mais recorrente na primeira metade do XIX na Bahia era entre vinte e trinta e quatro anos para homens e quinze aos vinte e quatro anos para as mulheres.

Porém, longe de mostrar-se irritada com estes eventos, *Carolina* os abraçava-os conformada e ciente de que tais acontecimentos eram necessários para que ela expiasse sua culpa.

Nesta mesma cena inicial do baile, Alencar aproveitou para dar rumo à história de personagens secundários, tais como *Vieira*, *D. Paulina* e *Pinheiro*. *Vieira*, apesar dos treze anos transcorridos de *As azas de um anjo*, manteve a mesma característica intrigueira, e em *A Expição* se dedicou a seduzir *D. Paulina*. *Pinheiro*, por sua vez, foi alvo das boas ações de *Carolina*, que – por se sentir culpada de sua ruína econômica – arranhou para o rapaz um casamento com uma rica herdeira.

Findado o baile, Alencar passou então a narrar no segundo ato, os eventos cotidianos da vida de sua protagonista, os quais tinham por objetivo mostrar o seu processo de penitência. Estes atos de remissão da personagem ficaram ainda mais evidentes em alguns momentos da peça, tais como no jantar comemorativo de aniversário de *Lina*. Neste, múltiplas cenas martirizam a protagonista da peça. Em uma delas, *Carolina* descobriu acidentalmente que *Luiz*, seu marido, tinha interesse por outra mulher e que cogitava até mesmo matá-la a fim de ficar livre para viver este amor. Não bastasse o impacto desta revelação a ex-cortesã ainda teve de tolerar a presença de *Vieira* no jantar, que havia sido convidado por seu próprio marido, sem o seu prévio conhecimento.

O clímax da narrativa concentrou-se no terceiro ato, quando *Araújo*, o *Barão de Castro*, realizou uma festa com o objetivo de homenagear *Carolina* e demonstrar seu valor enquanto senhora regenerada. Além disso, a festividade também foi utilizada como uma forma de resolver os conflitos que permeavam a obra. Na festa, *Araújo* concretizou suas intenções ao fazer um discurso enaltecendo a sua convidada, pelas dignas virtudes de mãe e esposa. Ao mesmo tempo, aproveitou a situação para expulsar do local, *Vieirinha*, que representava tudo aquilo que não era virtuoso. No entanto, a bela homenagem interrompeu-se quando *Carolina* percebeu a ausência da filha *Lina* e decidiu procurá-la no pavilhão próximo onde estava. Ao encontrá-la a ex-cortesã desfaleceu-se com o que viu: *Frederico* revelando a sua filha que eram irmãos.

Após a revelação de seu segredo, *Carolina* passou a definhar, pois acreditava que sua filha jamais a aceitaria após ter conhecimento de sua vida passada de libertinagem. Em uma tentativa desesperada de salvar a situação, *Luiz* – que ao final do livro descobriu-se novamente apaixonado pela esposa – revelou a *Lina* que *Frederico* era seu filho, impedindo assim que a menina soubesse de sua verdadeira filiação paterna. Porém, ao final a verdade se revelou e *Lina* descobriu ser filha do ex-amante de *Carolina* e prima de *Frederico*, já que o jovem, na verdade, era sobrinho de *Ribeiro*. A moça, diante de tamanhas revelações, longe de

mal dizer sua mãe a exaltou por seu sofrimento. Desta forma, o final feliz de Alencar se concretizou. *Lina e Frederico* finalmente puderam se casar, *Luiz* deixou suas paixões de lado e voltou a amar a esposa e *Carolina* após tantos sofrimentos pôde finalmente viver em paz.

Aguiar (1894), ao realizar uma análise sobre *A Expição*, aponta que o elenco desta peça é relativamente extenso se comparado a outras produções do autor, tais como a peça *Rio de Janeiro*, que tinha como cenário a Rua do Ouvidor, mas que nem por isso tinha tantos personagens. Porém, não somente nisso *A Expição* se distinguiu entre os trabalhos de Alencar. Diferentemente de *As azas de um anjo*, que tem como o centro da trama a vida de *Carolina*, esta nova obra tem um “alargamento da cena dramática” e, embora se concentre no processo de remissão da cortesã, não se detém apenas sobre isso. Além da narrativa sobre a vida desta mulher, há a presença de histórias secundárias, tais como a de *Lina e Frederico*, *Pinheiro e Amélia*, *Luiz e Sophia* e *Vieira e Paulina*, que contribuem para o desenrolar do processo expiatório da personagem.

Ainda ao comentar sobre as qualidades da peça, Aguiar (1984) destaca que Alencar buscava ser “mestre em jogo de cena” e que muitas vezes conseguia este feito, quando não esmagava as cenas com o “peso sentencioso das frases moralistas”. O autor ainda pontua que nesta peça, o dramaturgo tentou “imitar o lado natural do ritmo das pessoas em seu cotidiano”, evitando utilizar recursos inesperados e artificiais. Quanto ao destino dado às personagens, considera que são finais arranjados e que alguns temas como o incesto, são pouco aprofundados pelo romancista, devido ao seu teor polêmico.

Faria (1987, p. 95) ao avaliar a obra, oferece um parecer ainda mais negativo e aponta que esta tem “desfecho previsível, enredo desinteressante, situações artificiais e personagens pobremente caracterizados” fazendo de *A Expição* “uma peça fraca, que não acrescenta absolutamente nada à carreira de dramaturgo de Alencar”. O autor ainda acrescenta que “não é necessária nenhuma análise extensa [...] para percebermos que se trata de uma das produções mais infelizes” de Alencar. Para ele *A Expição* é a continuação de *As Azas de um anjo* e também uma “repetição dos seus equívocos: a mesma visão de mundo maniqueísta, a preocupação excessiva com a moralidade e a presença entediante do *raisonneur*” (FARIA, 1987, p. 94).

Dado o direito de crítica aos autores acima citados, é preciso também avaliar os aspectos interessantes desta obra de Alencar. *A Expição*, embora evite falar de alguns temas específicos e ofereça finais esperados, é uma obra que finaliza a trajetória de Alencar no processo de representação da prostituta, e por isso deve ser analisada de forma relacionada com as obras de mesma temática que a precederam – *As azas de um anjo* e *Lucíola*.

Esta correlação é possível de ser observada já no prólogo da obra, quando Alencar ofereceu uma explicação ao leitor sobre os motivos da publicação de *A Expição*. Segundo o romancista, cabia a ele “percorrer essa existência tumultuária, desde o dia em que o anjo perdendo as azas cahe no pó até o momento em que, depois de haver rojado, como a larva pelo chão, se transforma emfim e eleva á celestes mansão da virtude” (ALENCAR, 1868). Desta forma, Alencar explicita que sua missão era longa e incluía narrar as desventuras da cortesã quando esta se deixava levar pelo mundo – tal como ele fez em *As azas de um anjo* – e também descrever o tortuoso caminho de retorno da personagem à virtude – o que seria concretizado em *A Expição*.

É evidente para o leitor que *A Expição*, mais do que a continuação de uma história, é também uma resposta à censura e aos críticos que haviam desaprovado *As Azas de um anjo* e levado à proibição da peça. Além disso, o dramaturgo buscava deixar claro que embora a desagrada *Carolina* tenha terminado com um final feliz na peça anterior, teria o seu martírio com esta nova produção. Em tom queixoso e em meias palavras, reclama que não era possível incluir em uma só obra as duas fases da vida da cortesã - a libertinagem e a redenção – e que portanto, os críticos o teriam julgado de forma precipitada como um autor que defendia o prêmio ao vício, sem deixá-lo narrar por completo as desventuras de sua personagem. Tal pensamento verifica-se nas próprias palavras do autor, quando este dizia:

Havia ahi duas idéas bem distintas, dous dramas, o erro e a expiação. Não seria possível inclui-las em uma só comédia; as acções são diversas, pelo tempo, pela scena, pela revolução profunda no character de alguns personagens. O drama não é como por ahi o fazem as vezes, uma serie de quadros ou painéis brilhantes, poeticamente dialogados, mas uma pagina da vida humana que a lógica inflexível das paixões não permite trancar.

Concluiu-se por isso a primeira comedia com o arrependimento, deixando no epylogo dela o prólogo e argumento da segunda. Assim virião ambas a formar a duologia da pecadora na sociedade actual (ALENCAR, 1868).

Embora Alencar neste trecho tente dizer ao leitor que sua intenção sempre fora a de narrar as duas fases da existência de sua cortesã, um olhar sobre sua trajetória literária nos deixa em dúvida sobre suas reais pretensões. O que parece é que o romancista progressivamente atenuou sua forma de escrever sobre a prostituição para adequar-se à “moral literária” vigente, que na época rechaçava retratos muito vívidos deste tipo de mulher. Afinal de contas é preciso lembrar que Alencar, enquanto figura pública, romancista e político, tinha um status social a zelar. Aguiar (1868) inclusive recorda que *A Expição* foi publicada, justamente, no ano em que o escritor chegaria ao Ministério Conservador, ocupando a pasta da Justiça.

A Expição, portanto, é a redenção não apenas de *Carolina*, mas também do próprio Alencar, que através desta obra recuou em suas representações sobre a prostituta. Da ousada e destemida cortesã descrita em sua primeira obra, a uma mulher apunhalada pelo passado libertino.

4.1 O SEU LUGAR NÃO É AQUI, CAROLINA!: REPRESENTAÇÕES DA PROSTITUTA EM A EXPIÇÃO

“A Magdalena do mundo é uma vítima do ouro, abjura do amor e relapsa na cupidez; embora contricta e arrependida só remirá sua culpa quando tiver amado muito e, portanto, muito sofrido” (ALENCAR, 1868). A frase de Alencar presente no prólogo de *A Expição* nos mostra, mesmo antes de conhecer a história da obra, que esta não é uma narrativa feliz, mas sim a história de uma “Magdalena” que sofre, chora e se autopune para remir suas faltas.

A Magdalena em questão é, novamente, *Carolina* que, após ser cortesã, aparece agora, casada com *Luíz* e vive em companhia de sua filha *Lina*. Sua vida, antes agitada pelos bailes, teatros e festas, é agora relativamente calma, já que sua família vive afastada da Corte em uma fazenda. Esta atitude de isolamento da personagem não é sem motivo. Em primeiro lugar, ela reflete a ideia de que *Carolina* não pertence à sociedade ordenada. Embora ela tenha sido inserida em suas instituições mais importantes – o casamento e a maternidade - suas faltas não são apagadas tão facilmente. Além disso, viver na Corte significava, sobretudo, ser lembrada constantemente do passado tortuoso que havia tido.

As concepções médicas oitocentistas consideravam o isolamento da prostituta não apenas um possível projeto de regeneração, como também uma tentativa de retirar do convívio social aquilo que não compactuava com as características de uma sociedade moralmente organizada. Azevedo (1869) acreditava que a prostituição no Rio de Janeiro se estendia e se multiplicava à vontade sem que ninguém marcasse seus limites ou deveres. Para Souza (1875), a mistura que havia entre o bom e o mau, o vício e a honestidade traziam grandes prejuízos aos costumes públicos e a saúde. Para este médico, o isolamento colocava “pelo menos um limite à expansão do deboche” (Souza, 1875, p. 381).

Desta forma, o afastamento de *Carolina* e de sua família muito mais do que uma opção na forma de se viver, refletia uma necessidade. No entanto, a personagem deste livro não foi criada por Alencar com o objetivo de mostrar possíveis caminhos de regeneração para a mulher prostituída. O romancista, antes, tinha como função evidenciar as consequências que atitudes imorais causavam à vida de uma mulher. Por este motivo, embora *Carolina* vivesse

na tranquilidade de sua morada na fazenda, sem os murmúrios da sociedade sobre sua reputação, em *A Expição* ela retornou à movimentada urbanidade carioca para percorrer o seu calvário e consertar os seus maus atos.

A cena que marcou a sua volta foi um baile na casa de *Fernando*, homem com o qual ela já havia flertado algumas vezes no passado e irritado sua esposa *Paulina*. A ex-cortesã aceitara estar presente neste evento social apenas devido a grande insistência de sua filha, a qual estava no auge de sua juventude. Porém, logo que a presença da ex-prostituta foi notada iniciaram-se os burburinhos sobre seu comparecimento, seu passado e a conveniência ou não de seu retorno aos círculos sociais.

Com as cenas iniciais deste baile, o autor buscava, sobretudo, lembrar que uma mulher quando caía no pecado de exercer sua sexualidade e ter uma vida fora dos padrões vigentes, jamais era realmente perdoada. Isto ficou claro, por exemplo, no diálogo entre os personagens *Tavares* e *Vieira*, quando estes comentavam sobre a presença de *Carolina* no evento:

Vieira: Ouvio fallar alguma vez de uma celebre Carolina? Uma mulher que outr'ora foi o escândalo do Rio de Janeiro? [...]Um verdadeiro demônio em carne e osso.

Tavares: É gente que não conheço, nem mesmo de nome, commendador. Um homem serio, como eu, deve zelar sua reputação.

Vieira: Certamente! Gente de nossa classe não se mistura com essa ralé. Pois a tal Carolina depois de fazer mil diabruras, entre outras a de arruinar um pobre rapaz a quem a fortuna do pai fazia cócegas na algibeira, cahio na miséria.

[...] Tavares: Vio-a passar na rua ?

Vieira: Vi-a passar na sala, nesta sala de baile.

Tavares: Não é possível! Uma semelhante ousadia, comendador! (ALENCAR, 1868, p. 11).

Este trecho, além de obviamente evidenciar a dificuldade que uma mulher como *Carolina* tinha para reconstituir a sua vida e reputação, permite entrever também a dupla moral existente na sociedade brasileira deste contexto. Segundo os preceitos desta, “para o homem atestar sua virilidade era algo louvável e até incentivado”, mas “o mesmo não acontecia com a mulher. A mulher deveria permanecer virgem antes do casamento e fiel ao marido depois dele” (COSTA, 2013, p. 76). Enquanto a ex-cortesã era alvo de comentários maledicentes e condenatórios, homens como *Vieira*, que em seu passado havia assiduamente frequentado bordéis e tido relacionamentos com prostitutas, tinha sua conduta ignorada. Somente a sua palavra e a garantia de que não se relacionava com mulheres como *Carolina* bastavam para que sua honra ficasse assegurada de quaisquer nódoas.

Neste mesmo ato, também *Menezes* deixou claro as dificuldades que a sociedade tinha em aceitar uma ex-cortesã novamente em seu meio. O escritor, quando questionado pelo personagem *Araújo* sobre o retorno de *Carolina*, lhe disse:

Cuidas que estas cousas esquecem?...[...] O que esquece é o martyrio de Carolina arrependida e torturada pelas recordações, sua virtude de esposa e mãe, sua caridade inteligente, o heroísmo sublime de sua calma e aparente serenidade: todas essas lembranças de hontem, todos estes actos de hoje, que continuarão amanhã e sempre. Mas o erro, esse não cria cabellos brancos nunca, e por mais velho que seja, remoça apenas lhe tocão [...] (ALENCAR, 1868, p. 11).

Menezes, embora seja condescendente com *Carolina* em toda a obra e apresente uma atitude amigável, representa em *A Expição* – assim como em *As azas de um anjo* – a voz da razão e da moral vigentes de sua época. Em suas falas fica evidente que mulheres como *Carolina*, mesmo aparentemente regeneradas e contritas de suas faltas jamais se recuperavam completamente. Nem o arrependimento e as virtudes heroicas agora por ela desempenhadas como mãe eram capazes de ocultar a sua vida anterior.

O “pecado” de *Carolina* de ter fugido do esperado para a sua época lhe custava caro. Afinal de contas, ela havia transgredido em tudo a educação que lhe deveria ter sido inculcada. As virtudes da boa moça educada, da submissão, do silêncio, e acima de tudo do “pudor, a honra feminina do fechamento e do silêncio do corpo” haviam lhe faltado na juventude. (PERROT, 2003 p. 22).

Perrot (2003, p. 22) aponta que esta mocinha criada pela literatura oitocentista “devia ser pura como um lírio, muda em seu desejo”. Estas mulheres idealizadas do século XIX eram vistas como sujeitos que não poderiam vivenciar livremente sua sexualidade. Sua virgindade era um “elemento da pureza de sangue, perpetuação do nome e da propriedade familiar, garantia da saúde da prole e de manter distante o perigo venéreo” (MATOS, 2003, p. 117).

Matos (2003) pontua que não apenas a literatura auxiliou no processo de representação da mulher idealizadamente casta. A medicina oitocentista além de supervalorizar a ideia de uma educação moral rígida, de uma sexualidade regrada, ainda construía concepções que restringiam a ideia do prazer sexual tanto para as mulheres como para os homens. As mulheres, sob o ponto de vista médico, eram compreendidas como “um mero receptáculo da vivência erótica e sexual masculina”. “Sua sexualidade era condicionada ao instinto maternal, como o equivalente feminino ao instinto sexual do homem”. Já para os rapazes a ideia da necessidade do prazer sexual era mais tolerada, pois se considerava que suas necessidades eram mais acentuadas (MATOS, 2003, p. 117).

Desta forma, surgiram duas concepções de mulher, opostas entre si: “a passiva e sexualmente inocente e a mulher perigosa sexualmente, identificada com a prostituta”. (MATOS, 2003, p. 117). Assim, *Carolina*, embora tenha se tornado esposa, não mais poderia ser vista como a imaculada donzela que se guardou para o casamento e entregou sua virgindade apenas ao marido. Embora em *A Expição* ela seja a discreta esposa, em *As Azas*

de um anjo ela viveu ilicitamente com *Ribeiro*, flertou com vários homens e foi amante de *Pinheiro*. Viveu sua sexualidade de forma livre, contrapondo-se às ideias da sociedade sobre a mulher. Por isso, a nódoa da prostituição para ela algo irreparável. Esta impossibilidade de aceitação da ex-meretriz fica absolutamente clara nas palavras de *D. Paulina* quando esta fica sabendo da presença de *Carolina* em sua casa: “Receber em minha casa uma dessas mulheres à tôa, que depois de ter praticado toda a casta de escândalos, tem a mania de se fingirem honesta!... N’um baile!” (ALENCAR, 1868, p. 43).

Era de se esperar que, diante de tamanha repulsa sofrida pela sociedade carioca, *Carolina* se revoltasse e desprezasse aqueles que a julgavam, assim como já havia feito em sua juventude, quando pouco lhe importava os comentários e fofocas sobre sua condição de cortesã. Porém, em *A Expição* esta personagem está modificada. O fato de estar casada e principalmente de ser mãe a transformaram em uma mulher discreta e cuidadosa em suas ações. Aguiar (1984) inclusive considera que *Carolina* é a cortesã mais resignada já produzida por Alencar.

O sofrimento para ela nada mais era do que uma forma de pagar pelos seus erros. Por isso, todo o desprezo destilado pelos indivíduos considerados “honestos” era por ela abraçado com resignação. Em uma das filosóficas conversas travadas com *Menezes*, o escritor lhe advertiu sobre o erro que havia cometido de estar presente em um baile na casa de *Fernando* – um ambiente repleto de pessoas que não apenas a reconheceriam como também poderiam comentar, sem discrição, sobre seu passado. Nas palavras do próprio *Menezes*:

Commeteu uma imprudência; seu lugar não é aqui, Carolina. Os anjos não podem rolar nos tapetes de veludo que cobrem os salões; nem viver nesse espaço intermédio onde gravita a sociedade. Eles perdem as azas e caem no pó, ou saltão o vôo e plainão sobre este mundo de misérias e prejuízos. No seio de sua família, na solidão de sua consciência, no mysterio de sua intelligente caridade, é você uma santa, Carolina; aqui neste baile, não passa de uma mulher infeliz que a sociedade lamenta, mas condemna (ALENCAR, 1868, p. 38).

A esta repreensão de *Menezes*, *Carolina* respondeu demonstrando extremo conformismo com sua situação e também justificando os motivos de sua presença, embora ela fosse tão inapropriada pelos olhos da maioria das pessoas:

A sociedade tem razão! [...] Reconheço que não devia ter vindo; mas talvez o motivo que me trouxe justifique à seus olhos essa falta. [...] Até hoje, Menezes, tenho vivido entre-os meus, na intimidade de alguns amigos sinceros que me cercão de atenções e respeitos que não mereço. No retiro da fazenda ou mesmo aqui na corte, a reprovação do mundo se cá por fora fazia algum rumor, não penetrava naquelle santuário da família e da amisade. Eu não sentia essa reprovação; e devia senti-la para expiação dos meus erros.

É justo que a mulher que outr’ora escandalizou a sociedade e affrontou a indignação publica, de cabeça erguida e sorriso desdenhoso, se curve diante dessa mesma

sociedade, esmagada pelo desprezo publico, com a fronte abatida, e as faces cuspidas dos risos e olhares de esgarceo que lhe atirão passando. [...]

E' justo, sim! Eis o que vim fazer a este baile. Não foi a mulher infeliz, como disse ha pouco; foi a victima expiatória de um sacrificio, que arrastada pela consciência, atravessou esta noite os salões dourados presa ao braço do seu antigo amante, a quem ella arruinou! Ouvi dizer que antigamente se atavão os assassinos aos cadáveres de suas victimas! Pois eu tive essa coragem, meu amigo! Não era preciso tanta para matar-me, acredite (ALENCAR, 1868, p. 38).

Com este trecho percebe-se que a representação oferecida por Alencar sobre a prostituição é a de que ela só é capaz de produzir infelicidades a seus envolvidos. A personagem por ele criada apesar de ter aparentemente se regenerada, não se sentia merecedora da felicidade recebida. Acreditava que viver em paz, sem sofrer o escárnio e o desprezo da sociedade era injusto. Antes de desfrutar de um destino tranquilo precisava consertar os males causados pelos seus impulsos de jovem e punir-se pelas escolhas já passadas. Por este motivo, aceitou retornar aos eventos sociais da Corte, ainda que estes lhe causassem tanto mal.

Porém, não apenas o conformismo era um traço evidente desta nova *Carolina*. Também a sua ânsia de fazer o bem - ajudando aos que um dia prejudicou - passou a fazer parte de suas preocupações. Das situações narradas por Alencar e que demonstram esta nova característica da personalidade de Carolina, duas merecem especial atenção.

A primeira delas ocorre na cena do baile, na qual aparece também o personagem *Pinheiro* – que havia sido amante de *Carolina* e também empobrecido devido a ela. Inusitadamente apesar de ter tudo perdido devido à ex-cortesã, o jovem não aparentava guardar nenhum rancor e muito cortesmente ofereceu o braço à Carolina, quando esta pediu para que conversassem. A ex-meretriz logo de início confessou ao antigo amante toda a vergonha que sentia pelos seus erros, apresentando, na sequência, o plano que havia traçado a fim de reparar o mal feito:

Carolina: Todo o mal que eu lhe fiz outr'ora não vale a punição que soffro neste momento. Ah! Ninguém pôde imaginar que esforço de vontade é necessário para que me anime a dar o braço ao senhor.... ao senhor, que me conheceu, e sabe o que fui!

Pinheiro: Não falle mais d'isto, D. Carolina; ninguém neste mundo está isento de culpa; e quem remio a sua tão nobremente, como a senhora, tem o direito de esquecer o passado.

Carolina: Não posso nem devo esquece-lo. E' preciso que o tenha sempre vivo e presente para me punir e reparar o mal que fiz. Nestes treze annos, é essa esperança que me tem feito viver. Deus, no meio das torturas que soffro, me deu um supremo consolo, permitido que eu fechasse algumas chagas que abri. Faltava uma... a miséria a que o reduzi! Mas elle compadeceu-se de mim, tirando-me este pezo da consciência, e restituindo-lhe por minha mão, o que por minha mão lhe arrancou!

Pinheiro: Que diz D. Carolina?

Carolina: Tenho uma amiga, filha de um rico fazendeiro; é uma moça boa e pura como um anjo, e bonita. Não lhe conviria esse casamento? (ALENCAR, 1868, p. 35-37).

A moça da qual se comenta no final do diálogo, era *Amélia*, filha de *Dona Francisca* e herdeira muito rica. Por opção da família, havia sido concedido à jovem o direito de se casar com quem quisesse, ainda que esta pessoa não tivesse o mesmo nível social que o seu. Diante desta situação, *Carolina* que frequentava a casa de *Amélia*, lhe falou sobre *Pinheiro*, contou a ela os infortúnios do rapaz, omitindo somente a sua própria participação na decadência do mesmo. Logo que ambos foram apresentados tiveram uma boa relação, concretizando assim mais uma das ações empreendidas por *Carolina* rumo à sua redenção.

Aguiar (1984) aponta que esta ação de *Carolina* demonstra como ela rendeu-se na segunda peça ao mundo das convenções burguesas. Se na primeira obra ela quis ter acesso ao “mundo do gozo, dos prazeres e da alegria” usando para isso o “caminho ilícito” da prostituição e do empobrecimento de *Pinheiro*, na segunda, ela buscou restituir todos os benefícios arrancados de seu ex-amante através do lícito caminho do casamento e do dote, “despertando uma afeição ‘sincera’ na jovem filha de sua amiga” (AGUIAR, 1984, p. 140). Da posição desprezada de cortesã ela passava à de casamenteira.

Além disso, através deste plano, *Carolina* também desconstruiu mais um dos estigmas que marcavam as cortesãs no século XIX: a ideia de que as prostitutas, por desejo de luxo e riquezas, acabavam com a fortuna de famílias honestas. A própria medicina coadunava com a ideia de que a prostituição causava não apenas danos morais e na saúde como também no bolso dos senhores que se aventuravam nos braços de uma cortesã. O doutor Souza (1875), por exemplo, dizia que muitas fortunas já haviam sido desmembradas por “beócios, cegos pelos deslumbramentos da prostituição”. *Carolina*, que em *As azas de um anjo*, personificou esta representação estereotipada da cortesã, predadora de fortunas, agora restituía a *Pinheiro* a possibilidade de novamente ser abastado, devolvendo desta forma a fortuna que havia tomado em sua juventude desregrada.

A segunda situação que demonstra a transformação de *Carolina* é a ação benevolente realizada por ela em relação a *Helena*. Esta última, em *Azas de um anjo* também era uma cortesã e havia sido a responsável por encaminhar *Carolina* à sedução de *Ribeiro*. Nesta nova fase da história ela se tornou uma senhora idosa. Estava nas ruas, doente e pedindo esmolas, quando foi socorrida por sua ex-colega, que passou a ajudá-la e a ofereceu um emprego, para que pudesse sobreviver. Na concepção de *Carolina*, se *Helena* um dia havia sido o

instrumento de seu erro, agora era um meio de reparação. Oferecer um emprego para a idosa senhora era, em sua concepção, a única forma de arrancar-lhe do vício do meretrício.

É importante notar que *Carolina* ao escolher um caminho para auxiliar sua amiga, não lhe concedeu simplesmente esmolas, mas sim um ofício. A ideia de que o trabalho era capaz de afastar uma mulher do caminho meretrício estava presente não apenas na literatura, mas também na medicina social oitocentista. Médicos como o doutor Souza (1875) acreditavam que as mulheres deixavam-se levar para a prostituição devido à falta de moralidade. Porém, isso poderia ser modificado caso fosse oferecido a elas a possibilidade da instrução e o direito ao trabalho. Em sua concepção, desta forma a mulher compreenderia melhor a sua função vital na sociedade e se ocuparia de melhores coisas que seus “interesses egoísticos”. Sobre este assunto Engel (2004, p. 113), ainda pontua que no contexto oitocentista a mulher somente poderia garantir condições de sobrevivência “honesta e honradamente” pela família, através do casamento ou pelo trabalho. *Carolina* havia conquistado sua posição de respeitável de senhora através da primeira via, mas a *Helena*, que já estava ao fim de sua vida só caberia a segunda alternativa.

Quanto à regeneração da cortesã através do trabalho, embora houvesse poucos doutores que acreditavam nesta possibilidade, Engel (2004, p. 130) pontua que alguns defendiam que se deveria “incutir, na prostituta, o amor ao trabalho, através de prédicas, conferências e escolas apropriadas”, a fim de conquistar a sua reabilitação para a vida em sociedade.

Carolina, desse modo, parece ir cada vez mais apagando as representações que a ligavam ao mundo do luxo do prazer, criando – em contrapartida – uma nova imagem para si mesma, marcada pela honestidade, pela simplicidade no modo de ser e agir, pela benevolência e retidão em seus atos. Esta nova mulher, que se constituiu no decorrer dos treze anos que separaram a sua juventude da vida adulta, precisava ser colocada à prova e à mostra de toda a sociedade, a qual necessitava comprovar mais uma vez se sua transformação era real e definitiva.

As provações iniciais de *Carolina* narradas por Alencar na cena do baile e descritas neste subcapítulo buscaram demonstrar como a ex-cortesã trilhou seus caminhos a fim de reparar seus erros com a sociedade. Para isso, ela aceitou a humilhação, restituiu fortunas tomadas, deu destino melhor às pessoas que havia prejudicado e ajudou a tirar uma amiga do vício.

No segundo subcapítulo o objetivo é demonstrar como a regenerada *Carolina* enfrentou seus problemas na vida privada, principalmente em seu casamento – que não era um verdadeiro *conto de fadas* – e na maternidade – ameaçada pelos erros de seu passado.

4.2 *SOU MAIS QUE MORIBUNDA, SOU UMA DEFUNCTA VIVA!*: REPRESENTAÇÕES DE CASAMENTO, MATERNIDADE E REGENERAÇÃO EM *A EXPIAÇÃO*

No século XIX, o casamento era compreendido como “uma necessidade imediata para a mulher que chega à fase adulta” (VERONA, 2013, p. 51). De acordo com Vieira (2002, p. 26) compreendia-se que elas somente “poderiam atingir uma vida saudável se estivessem sexualmente ligadas em matrimônio com a finalidade reprodutiva”. Relações extraconjugais eram vistas como distúrbios e doenças, tal como a própria prostituição.

Este tipo de união foi a saída encontrada por José de Alencar ao propor a regeneração de sua personagem cortesã ao fim de *As Azas de um anjo*. No entanto, o tipo de matrimônio engendrado pelo autor era “branco”, ou seja, seria oficial perante a sociedade e elevaria *Carolina* à categoria de senhora respeitável, mas jamais seria consumado sexualmente, uma vez que a noiva em questão não dispunha dos atributos considerados indispensáveis para bem cumprir com a sua função.

No entanto, a ideia apresentada por Alencar em 1858 não se concretizou. *Carolina* e *Luiz* não resistiram à proximidade que a convivência cotidiana proporcionava e acabaram rompendo com o acordo inicialmente firmado, o que trouxe consequências desastrosas para a relação dos dois. “Luiz ao não manter seu voto e manter relações sexuais com Carolina, vê-se presa de ciúmes avassaladores, que estremecem seu sentimento em relação à prima e esposa. Os ciúmes se referem à vida pregressa de sua mulher, porque esta agora é uma santa” (AGUIAR, 1984, p. 136).

O fato de *Carolina* ter se dedicado ao meretrício, fazia com que *Luiz* fosse constantemente assombrado pelo passado da esposa, que havia pertencido antes a outros homens, do que a ele, o verdadeiro marido. Porém, não somente ele era atormentado por tais sentimentos. Também *Carolina* não era completamente feliz em seu matrimônio. Ela se “imagina como uma pessoa portadora de uma moléstia repugnante, que é amada e que retribuiu esse sentimento com igual paixão. Sente-se atraída, mas ao mesmo tempo ‘imunda e repulsiva” (AGUIAR, 1984, p. 147-148). Seu maior temor era que *Luiz* deixasse de amá-la e seus gestos de afeição se transformassem em “sentimento de nojo e repulsa”. “O amor tornou-se insuportável para ela, envolto em espantos, angústias e... sentimentos de culpa” (AGUIAR,

1984, p. 148). A *Menezes* ela confessou todas estas preocupações e também relatou os infortúnios que *Luiz* que passou a sofrer com o seu afastamento e recusas:

Carolina; Não há amor que resista ás decepções que Luiz soffria! Diga, pensa que seja possível amar uma mulher a quem se causa horror?... Si meu marido aproximava-se de mim gelava-me o coração; si me fazia uma carícia derramava-se por todo o meu ser tal angustia e espanto, que perdia a razão. Depois que essa paixão me tinha assim flagellado, deixava-me agonizando, como a victima que fustigarão até ao sangue...Mas não era sangue, era a alma que me dilaceravão!

Menezes: E Luiz não percebia? Nunca tentou desvanecer esse terror e soffocar a força de amor e ternura a lembrança implacável do passado?

Carolina: Muitas vezes, muitas, envolveu-me de sua ardente paixão, creou em torno de mim um outro mundo, um céu para abrigar-me n'elle. Mas tudo era inútil. Si afinal illudida me enchia das vehementes effusões de sua alma, sabe o que succedia?... Encontrava nelle frieza e tédio que me arrojava de novo ao passado (ALENCAR, 1868, p. 63-66).

O malfadado casamento de *Luiz* e *Carolina* ilustra muito bem o quão importante e valorizada era esta instituição no contexto oitocentista. De acordo com Verona (2013, p. 112), à mulher era incentivado o casamento, tão logo tivesse idade para ser esposa, pois se concebia que “a mulher fora do lar era, conforme uma das metáforas utilizadas, como a rosa tirada da roseira, logo perderia a frescura e a beleza vistosa”. *Carolina* era uma destas rosas, que por muito tempo havia se afastado dos bons costumes e que, mesmo que buscasse retomá-los, a lembrança e a culpa a impediam. Seu casamento estava fadado ao fracasso, pois havia se constituído a partir do erro e da tentativa de regenerar uma mulher que a sociedade da época considerava como perdida e, portanto, impossibilitada de adequadamente cumprir com as funções do matrimônio.

A representação do casamento de *Carolina* como infeliz, não foi arquitetada por Alencar sem motivos. Quando o dramaturgo escreveu a peça *As azas de um anjo* e esta veio a público, muitas foram as críticas ao final regenerado de prostituta. Alguns o acusaram de premiar o vício com um final feliz e de assim, incentivar o meretrício. Diante de tamanha repercussão, em *A expiação* o romancista assumiu ares mais conservadores ao representar a cortesã e demonstrou para os críticos que a vida de sua personagem não seria um mar de rosas. No prólogo da obra ele escreveu as seguintes afirmações:

O casamento final para alguns é um monstro da imaginação do author que fantasiou á seu bel prazer um amor puro pela mulher só capaz de excitar o desejo sensual; outros considerarão esse casamento como uma recompensa ao arrependimento e, portanto, um perdão do erro.

A Expição é a resposta á estas censuras: ahi está o desenvolvimento da idéa incubada no epylogo das Azas de um Anjo.

[...]não foi de certo para recompensar Carolina que desde o prólogo se revela o amor romanesco de Luiz, amor que percorre toda a gamma de paixão desde a veneração até o desprezo, desde a indignação até o heroísmo de um matrimônio, reputado vergonhoso. Não; esse casamento é a ultima e cruel punição do anjo decahido; é mais que a punição é a expiação do passado (ALENCAR, 1868).

No trecho acima, Alencar afirma que a ideia de mostrar o desgraçado matrimônio era algo incubado desde as *As azas de um anjo*. Não é possível delimitar se de fato, a pretensão de punir sua personagem já havia quando o autor finalizou a sua primeira peça em 1858. No entanto, é inevitável supor que o romancista cearense tenha escrito esta nova obra – depreciativa e punitiva em relação à cortesã – no intento de agradar a crítica, oferecendo um retrato bem mais abrandado e conveniente sobre a prostituição. Afinal de contas, para qualquer escritor a aceitação de seu trabalho era essencial, mesmo para Alencar que neste contexto já possuía certo prestígio social.

No entanto, para bem cumprir com a ideia da punição da cortesã, Alencar não apenas narrou em *A Expição* um casamento marcado pela angústia, pela culpa e desprezo. O autor fez com que o personagem *Luiz* se apaixonasse por outra moça e passasse a nutrir um sentimento proibido. A moça em questão era *Sophia*, filha do *Sr. Tavares*.

O início desta relação se deu com uma situação em que *Luiz* salvou *Tavares* de um acidente. Ambos se tornaram amigos e *Luiz* passou a frequentar pequenas reuniões realizadas na casa do novo colega. Através destes encontros, ficou íntimo da família e principalmente de *Sophia*, a filha de seu amigo. A afeição entre os dois cresceu e somente quando *Luiz* percebeu estar apaixonado pela jovem, lhe revelou que era casado. A situação lhe colocou em um impasse, pois estava preso a uma mulher que acreditava não mais amar e impossibilitado de viver sua nova paixão. Em uma conversa ele revelou seus problemas ao amigo *Barão de Castro*:

Eu sou o ente mais desgraçado, Araújo! Um engano fatal fez a infelicidade de Carolina e a minha. Pensei que meu amor fosse eterno, imenso, e nada valia! O coração do homem é um vil embusteiro! O meu que eu julguei se consumisse todo com aquela paixão da mocidade, aqui está ainda, miserável, ávido e sedento de amor! Este é o meu castigo, Araújo. Tremo dentro em mim pensando que possa vir a amar outra mulher!...(ALENCAR, 1868, p. 74).

Os sinais de afeto de *Luiz* ficam evidentes em vários trechos da obra. No baile de *Fernando*, ele a todo custo buscou conversar com sua nova amada. Porém, esta o repelia por já ser comprometido. O auge da relação de ambos ocorreu na celebração de dezesseis anos de *Lina*, na qual *Sophia* estava presente como amiga da aniversariante. *Luiz*, cego pelos seus sentimentos, estava determinado a conseguir uma declaração de reciprocidade de *Sophia*. No entanto, ao conversar com a jovem foi flagrado por sua esposa, que descobriu o seu segredo:

Luiz: Si eu soubesse que seu coração palpitava alguma vez por este infeliz, Sophia, eu repousaria desse horrível pesadelo de que a senhora possa amar outro homem e esposa-lo. [...] Quando ouviisse resoar dentro em minha alma uma voz celeste que me dissesse, ella te ama, me sentiria venturoso na minha desgraça.
(Carolina aparece.)

Sophia: Eu o amei antes de saber...

Luiz: Amou!... [...]

Sophia: Um abysmo nos separa !

Luiz: Esse abismo...pôde de um instante para outro desaparecer... (ALENCAR, 1868, p. 81).

No momento em que *Carolina* ouviu *Luiz* proferir a última frase do diálogo compreendeu que o marido estava não apenas apaixonado por outra mulher, como também cogitando matar a própria esposa para que pudesse viver seu novo amor sem nenhum impedimento. O espanto foi tanto, que deixou cair um vaso, chamando a atenção dos dois que estavam conversando. Porém, disfarçou a situação para impedir que se dessem conta que ela estava ouvindo o diálogo.

A reação da ex-cortesã diante de tal insulto foi ficar calada e fingir que nada havia acontecido. Afinal de contas, ela se julgava indigna de estar casada com *Luiz* e sabia que o marido não estava satisfeito com o casamento. Em situações anteriores já havia falado a *Menezes*, que se o marido viesse a gostar de outra, sofreria horrivelmente, mas respeitaria os seus desejos, pois queria que ele tivesse a felicidade conjugal - santa e casta – que ela não poderia lhe dar.

Esta felicidade casta de que se fala, apenas *Sophia* era capaz de oferecer a *Luiz*. Esta jovem configurava tudo o que *Carolina* poderia ter sido em sua vida, mas não fora devido às suas más escolhas. Sob o olhar médico do contexto oitocentista, *Carolina* não se encaixava nos moldes de um “casamento higiênico”. Afinal de contas é preciso recordar que nesta época a “concepção de família nuclear tinha na mulher um dos seus pontos chave” (ROHDEN, 2001, p. 83). A ex-cortesã estava longe de tudo o que se esperava de uma esposa devido ao caráter devasso que possuía. Além disso, segundo Rohden (2001, p. 84), neste contexto ainda havia “a ideia de que a má formação ou constituição degenerada [era] transmitida na família. Por isso se justifica a intervenção dos médicos na regulação do casamento para se evitar a proliferação dos estigmas degenerativos”. A prostituta, entendida como um ser doente, portadora de moral duvidosa e instintos sexuais anormais personificava um destes indivíduos considerados inadequados para compor a família ideal sob o olhar higienista, pois se acreditava que suas más características arruinariam o matrimônio e seriam transmitidas para seus descendentes. Por este motivo, em geral, considerava-se que estas mulheres não deveriam jamais se tornar esposas.

Se a situação do matrimônio trazia preocupações para *Carolina*, mais problemas ainda ela tinha no exercício de sua maternidade. Desde a obra anterior, Alencar nos evidencia que *Lina* havia sido um dos instrumentos de sua redenção. Por este motivo, em *A Expição*, o que

se encontra é uma mulher devota a ser a melhor mãe possível. É evidente, por exemplo, em várias passagens a sua ânsia de bem educar a filha para que ela não cometesse os mesmos erros. Em uma dessas situações, quando *Lina* havia ganhado brincos de diamante de seu padrinho, a mãe alertou: “Os diamantes custão às vezes muitas lágrimas e bem amargas!” (ALENCAR, 1868, p. 72).

A frase de advertência de *Carolina* remetia à sua própria época de juventude, quando encantada pelas promessas de riqueza e luxo de *Ribeiro*, havia deixado a “vida honesta” para ficar ilicitamente com o namorado. Como agora era uma mãe consciente, a ex-prostituta buscava inculcar em *Lina* a ideia de que tais futilidades trariam dor e sofrimento e não felicidade.

A maternidade, traço indispensável nesta personagem, era considerada uma função essencial na vida da mulher do século XIX. No discurso médico “o ser mãe adquire [...] um status de missão e o amor materno é sempre apresentado como um instinto nato que preenche todas as necessidades da mulher” (VERONA, 2013, p. 35). Este suposto instinto natural que toda mulher teria para se dedicar à atividade materna era justificado pelos médicos a partir da fisiologia feminina, que de acordo com eles já estaria preparada para a reprodução e criação de filhos:

Os médicos viam a mulher como produto do seu sistema reprodutivo, base de sua função social e de suas características comportamentais: o útero e os ovários determinariam a conduta feminina desde a puberdade até a menopausa, bem como seu comportamento emocional e moral, produzindo um ser incapaz de raciocínios longos, abstrações e atividade intelectual, mais frágil do ponto de vista físico e sedentário por natureza; a combinação desses atributos, aliada à sensibilidade emocional, tornava as mulheres preparadas para a procriação e a criação dos filhos (MATOS, 2003 p. 114).

Além de enfatizar a ideia da maternidade como um destino natural para todas as mulheres, os médicos também realizavam longas discussões sobre aquelas que devido a problemas como o “da prostituição, do aborto, da contracepção e dos incontáveis distúrbios [...] eram privadas de realizar “sua mais bela missão” (VERONA, 2013, p. 48). Neste contexto considerava-se que “somente uma mulher bem-educada, ou seja, guiada pelos rígidos princípios da moral, poderia ser digna de receber o “doce título de mãe” e ser considerada apta para, então, exercer uma influência positiva sobre seus descendentes” (VERONA, 2013, p. 53). *Carolina*, apesar de encaixar neste grupo dos privados da maternidade e de aparentemente não reunir as características necessárias para exercê-la, teve acesso a ela no fim de *As azas de um anjo*.

No entanto, ser mãe não foi uma tarefa fácil para a personagem. O seu primeiro grande desafio foi esconder de *Lina* o passado que a marcava. Afinal de contas, como iria ensinar a filha sobre a importância da pureza, se ela mesma não havia sido exemplo neste quesito? Como iria revelar a *Lina* que o homem que ela chamara de pai a vida toda não tinha qualquer ligação biológica com ela?

A necessidade de cercear *Lina* de cuidados aumentou ainda mais quando ela adentrou os eventos da Corte carioca. Além de evitar a todo custo que a filha não ouvisse os comentários a seu respeito, *Carolina* ainda passou a traçar estratégias para afastar sua filha de *Frederico*, que aparentemente nutria grande afeto por ela. A necessidade de separar o casal justificava-se, pois *Frederico* era filho de *Ribeiro*, que também era pai biológico de *Lina*. Permitir este envolvimento seria incesto, mesmo que o casal não tivesse conhecimento da relação em que estava se envolvendo. Esta preocupação de *Carolina* se manifestou, por exemplo, em um diálogo, através do qual informou *Luiz* sobre este problema:

Carolina: E o outro seu convidado, Luiz, o Dr. Ribeirinho...Esse me horrorisa, Luiz! Não tive animo de lhe dizer ainda. Esse moço dansou com Lina no baile do Fernando, e notei que ambos parecião muito inclinados um ao outro. Si acabarem por se gostar!

Luiz: Que tem isso? É um bom casamento!

Carolina: Casamento, Luiz?... Não se lembra então? O filho do Ribeiro!

Luiz: E' verdade! nem me ocorreu, habituado como estou a considera-la minha filha! (ALENCAR, 1868, p. 53).

O problema enfrentado por *Carolina* nesta situação demonstrou mais uma vez como os erros de sua juventude não poderiam ser apagados, mas, pelo contrário, continuavam a afetar a ela mesma e às pessoas que amava. Além disso, a iminência do incesto a colocou em uma difícil situação, pois precisava evitar o envolvimento de sua filha com o irmão, mas para isso precisaria revelar o seu maior segredo e correr o risco de perder o amor e a admiração da própria filha. Mais uma vez, temos aqui a *Carolina* sofredora, que precisa sacrificar sua própria felicidade e paz.

O tema do incesto, pouco abordado na literatura, poderia ter sido muito bem explorado por Alencar nesta peça. Porém, de acordo com Aguiar (1984, p. 152) isso não aconteceu, pois o autor acabou optando por um “final decididamente arranjado, uma solução tirada do bolso do colete que não enfrenta o tema levantado – que é a do amor incestuoso – mas antes o conjura, o exorciza de volta para as profundezas do inferno de onde, parece, não ter saído”.

A questão do casamento em crise e do incesto – os dois algozes de *Carolina* – são dilemas que se arrastaram até o final da obra. A sua resolução e, por conseguinte, também o clímax da trama, ocorreu em uma outra festividade, esta organizada pelo *Barão de Castro*, que reuniu cerca de quinhentas pessoas. O objetivo do *Barão*, muito amigo de *Carolina* e

Luiz, era realizar esta festa para homenagear *Carolina* e humilhar *Vieira*, que durante toda a sua vida prejudicou a ex-meretriz. Com estes artifícios, o *Barão* pretendia “honrar a virtude verdadeira, que é a da mulher recuperada, e condenar a falsa dignidade” do Comendador. Além disso, ao valorizar a imagem da ex-cortesã buscava fazer com que *Luiz* enxergasse os atributos de sua esposa e voltasse a amá-la.

No início da festa, para cumprir com os seus propósitos, o *Barão* ofereceu o braço a *Carolina* e faz um discurso em sua homenagem, honrando as suas qualidades de “digna esposa e mãe” (ALENCAR, 1868, p. 116). Em seguida, aproveitou também para expor o Comendador *Vieira*, que em sua opinião era o oposto da virtude, pois havia subido na vida, mas não merecia o lugar que ocupava: “Ainda não acabei, meus senhores. Sendo este jantar a festa da virtude é claro que não deve aqui estar a vergonha dos homens de quem se pôde dizer tudo, mas eu me contento em dizer um nome! Chamão-n'o por zombaria o commendador *Vieira!*” (ALENCAR, 1868, p. 116). *Vieira*, tentou retrucar a ofensa, mas acabou sendo expulso pelo anfitrião do evento.

Após os discursos, *Carolina* se deu conta da ausência de sua filha. Quando foi procurá-la, encontrou-a com *Frederico*, que naquele exato momento estava revelando a *Lina* o parentesco que os unia. O rapaz havia descoberto tal informação através de *Helena*, que também estava presente na festa, e que ao perceber a intimidade entre *Lina* e *Frederico* resolveu revelar a verdade a fim de evitar uma relação incestuosa.

Frederico: Uma fatalidade peza sobre nós!... Basta que eu a saiba e soffra!
 Lina: E eu não soffro?... O senhor mata-me e nem me diz porque!...
 Frederico: Oh! sim! Devo confessar-lhe para que não me accuse...e se esqueça de mim!... Uma, mulher que lhe viu nascer...alli... neste instante me contou. Nós somos, D. Lina!...
 Lina: O que? (Carolina chega correndo.)
 Frederico: Nós somos irmãos.
 Lina: Irmãos!...
 Carolina: Ah! (grito pungente.)
 Lina: (correndo a ella) Minha mãe... É verdade! Elle é...
 Carolina: (caindo de joelhos) Perdão, minha filha! (ALENCAR, 1868, p. 119).

Diante desta revelação, que colocaria a honra de *Carolina* em suspeita diante da filha, *Luiz* resolveu dizer que *Frederico* era seu filho, fruto de uma relação com outra mulher. No entanto, neste meio tempo, outros detalhes até então desconhecidos apareceram: “Frederico, de fato não é filho de Ribeiro, mas de um irmão deste, que morrera na Europa e deixara-o ainda criança, em Campos. Ribeiro criou-o e não disse nada a ninguém, nem mesmo a Frederico. Quer dizer: Ribeiro era tio, e não pai de Frederico. E este primo, não irmão de Lina” (AGUIAR, 1984, p. 151).

Estes fatos chegaram ao conhecimento de *Lina*. Mas, embora em seu íntimo ela soubesse que era filha de *Carolina* e *Ribeiro*, recusou-se a aceitar de imediato tal ideia, para não ofender a honra da mãe e não a fazer sofrer. No entanto, é preciso lembrar que nesta obra “A mãe culpada deve humilhar-se em face da filha, para sua punição!” (ALENCAR, 1868, p. 114). Por isso, mais tarde, *Carolina*, que acima de tudo queria a felicidade da filha, a fez aceitar os fatos tais como eles eram. Porém, para sua surpresa, mesmo diante de tamanhas revelações *Lina* continuava a amá-la. O drama da maternidade de *Carolina* estava assim finalizado.

Em relação aos problemas de seu casamento, estes também foram solucionados. *Luiz*, que se achava apaixonado por *Sophia* revelou a *Menezes*, durante a festa do *Barão de Castro*, que estava enganado quanto aos seus sentimentos. Ele contou ao escritor, que havia percebido o seu erro no dia em que havia insanamente proposto a morte de sua esposa e esta nada havia feito para se defender:

Luiz: Outro dia, nos annos de Lina, aproveitei um momento de estar só com ella para arrancar-lhe a confissão. Eu estava louco, fora de mim!. Quando Sophia illudida pelo juramento que lhe dei, proferia a terrível palavra... Ouço um grito... Carolina estava na sala.

Menezes: Que fez ella?

Luiz: Disfarçou! Teve a sublime coragem de beijar Sophia e sorrir a mim que acabava de fazer um voto ímpio!

[...]

Luiz: Felizmente Deus salvou-me pela mão desse anjo! Sim, Menezes! O heroísmo de Carolina, sua misericórdia celeste para o meu crime, sua nobre dignidade ante o meu insulto, tudo isto a elevou tão alto em minha alma, e abaixou-me tanto em meu remorso que eu a adoro! Mas de longe, humilde, envergonhado, constricto! (ALENCAR, 1868, p. 97).

A tentativa de *Luiz* de salvar a honra de *Carolina* serviu para coroar e demonstrar claramente à ex-cortesã que o marido voltara a amar e que estava disposto, inclusive, a sacrificar-se mais uma vez pela sua felicidade. Os fantasmas que assombravam a sua vida enfim haviam sido afastados. A dor e o sofrimento a haviam agora regenerado por completo e dado lugar para a existência de uma nova *Carolina*, esta sim merecedora do espaço que ocupava.

O final da história é relativamente feliz para a maior parte dos personagens, com exceção de *Vieira*, que teve sua perversidade exposta para sociedade e para *Ribeiro*, que mesmo tendo revelado a paternidade de *Lina*, não foi aceito pela menina. Aguiar (1984) pontua que esta preocupação de Alencar com a felicidade de seus personagens é bastante peculiar, uma vez que várias obras de teor semelhante e que abordavam a prostituição não se

preocupavam com este aspecto, mas sim com as “convenções da sociedade burguesa”, preocupada em valorizar a família, a moralidade e a punição dos comportamentos viciosos.

Ao visualizar o *final feliz* em Alencar é preciso estar atento para não o considerar por demais condescendente e liberal em relação ao tema do meretrício. Acima de tudo não se pode esquecer que a suposta felicidade de *Carolina* foi conquistada, e a duras penas! Afinal de contas a sua história a condenava e para ser merecedora de um final bem-aventurado ela precisou antes merecê-lo. Aguiar (1984, p. 55) avalia inclusive que, por “de trás da solução artificialmente feliz de *A Expição*”, havia a consagração de medidas repressoras em relação à mulher prostituída. “Carolina, depois de sua expiação, é Carolina satisfatoriamente reprimida, porque autorreprimida”. A personagem só teve acesso à sociedade honesta, e foi efetivamente aceita por esta depois de muito sofrer e se autopunir.

Em relação à recepção crítica de *A Expição*, embora a primeira obra a narrar a história de *Carolina* tenha causado furor entre os críticos do contexto, o mesmo não se pode dizer da segunda. Esta, que seria a oitava e última peça de Alencar, foi segundo Faria (1987) a única dentre as produções do dramaturgo que não chegou a ser representada nos palcos cariocas, e por isso não há críticas sobre o seu teor em periódicos circulantes no contexto. Há apenas curtos anúncios divulgando a venda da obra no formato de brochura em livrarias.

Sobre a ausência de comentários em relação a *A Expição*, é preciso também considerar que ela é um indicativo das modificações que o teatro nacional estava passando neste contexto. Segundo Polleti (2018, p. 5) havia se instalado no Rio de Janeiro na década de 1860 uma nova atração – o Alcazar Lyrico, que era em tudo a “a antítese do realismo teatral”. Se o Ginásio Dramático havia inaugurado um teatro nacional, com regras de comportamento para sua plateia e peças que valorizavam os escritores nacionais, o Alcazar era justamente o oposto. Tratava-se de um “ambiente descontraído, com um público majoritariamente masculino”. Os espetáculos apresentados tinham o “corpo das atrizes, dançarinas e cantoras, a maior parte delas francesas” como “atração principal”. Era um gênero teatral, marcado, sobretudo, pela “cômico e pela música ligeira” (POLLETI, 2018, p. 5-6).

Diante da efervescência deste novo formato de apresentação, o teatro realista nacional passou a ocupar cada vez menos espaço no entretenimento da população carioca. Desta forma, peças como a de Alencar, que enfatizavam temas – como a prostituição - exaustivamente explorados e com lições moralizantes já não produziam os mesmos efeitos e nem ao menos despertavam o interesse de empresários teatrais. Portanto, embora Alencar objetivasse com *A Expição* dar uma resposta aos críticos e censores de *As Azas de um anjo* e reparar a sua escandalosa representação da cortesã, pouco deste objetivo conseguiu realmente ser

concretizado. Provavelmente uma pequena parcela destes indivíduos realmente foi impactada com sua nova criação, a qual encerrou sua longa trajetória de dez anos na representação da cortesã.

No entanto, não se pode dizer que, por este motivo, ela não possui seus méritos. A *Expição* é antes a peça chave, o elemento crucial para compreender como José de Alencar modificou a representação da cortesã ao longo das três obras que elaborou sobre este personagem social. Ao término deste estudo é possível compreender as concepções que este romancista e dramaturgo possuía acerca do meretrício e da regeneração da prostituta e de como estas representações se relacionavam- ou não – com a realidade da época. Além disso, passa a ser perceptível as forças existentes em seu contexto – críticas, meio literário, teorias médicas – que podem, de alguma forma, ter agido sobre o seu modo de escrever e de construir seus cenários e personagens.

A trajetória da “bacante e messalina”, após sofrimentos e regenerações de corpo e alma, estava, em 1868, concluída. O anjo decaído, agora purgado de seus pecados, poderia finalmente descansar as suas asas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do trabalho desenvolvido algumas considerações precisam ser feitas. O primeiro dos apontamentos se refere às fontes históricas utilizadas no processo de sua constituição. Para compreender como José de Alencar representou a prostituição em três de suas obras – *As Azas de um anjo*, *Lucíola* e *A Expição* – um conjunto de diferentes tipos de fontes foram utilizadas. As obras literárias alencarianas, foram indispensáveis neste estudo, pois, sobretudo, elas foram “o ponto de partida da pesquisa” e geraram as inquietações acerca de como a prostituição era representada na literatura oitocentista. Além disso, por pertencerem ao campo ficcional, forneceram uma interessante percepção sobre o período oitocentista, uma vez que as representações criadas pelo seu autor estavam profundamente vinculadas com o seu contexto. As críticas literárias presentes nos periódicos cariocas foram essenciais para entender como estes discursos literários de Alencar foram recepcionados por um determinado grupo de pessoas. Além disso, foram úteis para a compreensão das disputas políticas e ideológicas que permeavam a sociedade e influenciavam na forma como certas obras eram recebidas. Por fim, os discursos médicos oitocentistas, nos mostraram como a discussão sobre o meretrício também estava presente em outras áreas do conhecimento.

A partir das fontes anteriormente citadas se iniciou o processo de análise. Porém, antes de discutir a respeito das obras literárias, foi necessário entender o seu criador – José de Alencar - um indivíduo pertencente ao seu tempo, preocupado com as urgências de sua época e que objetivava contribuir para o desenvolvimento de seu país. Embora na atualidade seja amplamente reconhecido pela produção literária que deixou, José de Alencar também se aventurou em outras áreas. Advogado por formação foi também cronista no *Correio Mercantil*, editor-chefe no *Diário do Rio de Janeiro*, protagonizou uma série de polêmicas em periódicos e ainda ocupou cargos políticos como o de deputado e senador.

Desde jovem interessado por literatura Alencar foi um dos expoentes do romantismo brasileiro, estética que buscou inovar a literatura e criar um tipo de produção nacional, que valorizasse as características brasileiras. Foi aclamado ainda em vida por suas criações, tanto na literatura como na dramaturgia e buscou representar os mais diversos elementos que constituíam o país.

Dentre as muitas obras produzidas por este escritor, destacam-se aquelas em que ele se dedicou a representar a prostituição. O assunto, polêmico por tratar sobre a sexualidade feminina, que já havia sido tratado por autores como Alexandre Dumas Filho em *A Dama das*

Camélias, foi abordado por Alencar na literatura e na prosa. A primeira delas, *As Azas de um anjo* (1858), apesar de ter recebido todas as liberações da censura, foi proibida ao ser considerada imoral. A segunda tentativa do autor foi com *Lucíola* (1862), obra em prosa. E, por fim, *A expiação* (1868), obra dramaturgica e que é a continuação da primeira peça produzida por Alencar sobre o meretrício.

Em cada um dos capítulos desta dissertação foi realizada uma análise aprofundada sobre cada uma destas obras. Buscou-se evidenciar como as personagens foram representadas, como deu a recepção crítica da época e de que maneira as concepções de Alencar sobre a prostituição se relacionavam com as ideias de meretrício existentes na medicina, que também se dedicava a estudar este fenômeno da sociedade. Após estes estudos, tornou-se perceptível uma crescente transformação nas representações criadas por Alencar sobre a prostituta.

Uma das diferenças existentes na forma como Alencar construiu as personagens *Carolina*, de *As azas de um anjo* e *Lúcia* de *Lucíola* se refere à motivação que as levou à vida de cortesã. A primeira de suas personagens optou por esta vida por desejo de riqueza, luxo e por estar aparentemente iludida pelo namorado. Já *Lúcia*, que quando menina fora *Maria da Glória*, só se transformou em cortesã por necessidade, miséria e para conseguir dinheiro para o tratamento do pai que estava doente. Portanto, enquanto *Carolina* foi representada como uma mulher fútil e facilmente influenciável – noção esta que existia inclusive na medicina oitocentista – *Lúcia* foi construída sob o signo da cortesã mártir, que caiu na desgraça pelas condições miseráveis em que vivia.

Outro aspecto marcante que as diferenciava era a vivência do meretrício. *Lúcia*, embora em diversos trechos da obra tenha sido descrita como uma “mulher fatal”, que fazia loucuras e tinha comportamentos impudentes, não aceitava a prostituição. Ela sabia que seu comportamento era imoral e desejava voltar a ter a inocência de sua infância. Chegava a se entorpecer com álcool para ter coragem de fazer as coisas que seus amantes lhe pediam. Além disso, mesmo sendo uma das mulheres mais disputadas do Rio de Janeiro, não visava acabar com as fortunas dos homens ricos e se afastava dos que já eram casados. Reconhecia também o lugar marginal que ocupava perante a sociedade e apresentava uma atitude conformada em relação a isso.

Carolina, por sua vez, era justamente o oposto. Após se entediar com a vida pacata que tinha com *Ribeiro* e perceber que ele não tinha pretensões reais de se casar com ela, ansiava por se libertar do rapaz e viver momentos de festa e brilho. Quando teve esta oportunidade, afastou-se do companheiro, deixou sua filha e incorporou sua nova vida como cortesã. Valorizava muito o dinheiro, o luxo e até mesmo causou a ruína financeira de

Pinheiro. Não se importava em seduzir homens casados como *Fernando*, ainda que diante da esposa do mesmo. Quando questionada sobre deixar o meretrício e retornar à “sociedade honesta” fazia críticas incisivas em relação a esta e à moral vigente, que em sua concepção era hipócrita por aceitar a imoralidade do homem e condenar a mulher pecadora.

Ao analisar a atitude transgressora e até mesmo corajosa de *Carolina*, de enfrentar a sociedade que a desprezava, não é difícil enxergá-la como uma heroína e até mesmo como uma mulher que contrariou as convenções de seu tempo, que lutava por igualdade entre homens e mulheres. Porém, é preciso cuidado para que não a observemos com um olhar presentista demais. *Carolina*, acima de tudo, foi criada por Alencar, um homem do século XIX, que não objetivava a partir da narrativa da vida desta mulher advogar sobre a emancipação feminina. Além disso, de acordo com Rago (1990) dificilmente é possível “imputar à prostituta uma opção tão heroica e racional por seu modo de vida”, pois muitas vezes, mesmo aquelas que aceitam o lugar que ocupam e enfrentam as críticas da sociedade, quando tem a possibilidade de fugir do meretrício e voltar às instituições tradicionais da sociedade, assim o fazem. *Carolina* é célebre ao representar esta situação, pois ao fim da trama de *As azas de um anjo*, abandonou o meretrício e aderiu ao casamento e à maternidade.

Quanto ao processo de regeneração engendrado por Alencar, este também foi muito distinto para as duas personagens. A protagonista de *As azas de um anjo* teve sua redenção somente no fim da peça teatral e esta ocorreu por meio de duas vias: o casamento e a maternidade. Antes, porém, de ascender a estas duas importantes instituições, *Carolina* foi enganada, perdeu todas as suas riquezas e caiu na doença. A personagem alencariana, diferentemente de muitas mulheres reais que eram deixadas na miséria, sem nenhum suporte, recebeu ajuda no fim da peça. Foi acolhida por seus antigos amigos e família que a ajudaram a se recuperar fisicamente e a tiraram do mundo da prostituição.

O final regenerado da cortesã foi selado através do casamento com *Luiz*. Esta união, apesar de ser apenas de fachada, tornou possível para *Carolina* retornar à chamada sociedade honesta como senhora casada. Além disso, o matrimônio, permitiu a ela também a vivência da maternidade, instituição fundamental no contexto oitocentista e que tornou-se o principal instrumento de sua redenção. *Luiz*, por sua vez, também sacrificou a si mesmo ao assumir *Lina* – fruto da relação de *Carolina* com *Ribeiro* – como sua própria filha.

O desenlace desta peça teatral pode ser considerado bastante favorável em relação à cortesã. Histórias sobre prostituição semelhantes como *A Dama das Camélias* e *Manon Lescaut* não haviam sido finalizadas de forma tão benevolente com este tipo de mulher. Em geral a elas não era dada a possibilidade de regeneração social e era impossibilitado o acesso

ao matrimônio e à maternidade, pois se acreditava que eram libertinas, e, portanto, indignas de serem esposas e mães. Alencar, porém, ao que parece, ao escrever esta peça optou por seguir por um caminho diferente ao propor a regeneração e reintegração social deste tipo de mulher. Suas ideias, apesar de inovadoras não foram aprovadas pela crítica, que tomou a inovação como um insulto à moral.

Motivado a responder as críticas recebidas, Alencar retomou o assunto da regeneração em *Lucíola*. As diferenças entre esta obra e *As azas de um anjo* são nítidas e evidenciam – talvez – uma tentativa do autor de mais uma vez abordar o assunto do meretrício, sem, no entanto, irritar tanto os críticos literários. Além das já citadas diferenças entre *Carolina* e *Lucíola*, o aspecto que mais denota a busca de Alencar por se enquadrar na moral literária vigente foi a forma como este autor construiu a ideia da regeneração de *Lucíola* e o final destinado a personagem.

Diferentemente de *Carolina*, que abandonou o meretrício apenas no final da obra devido às enfermidades e miséria, *Lúcia* decidiu deixar este modo de vida por ter se apaixonado por *Paulo*. Por este motivo, sua regeneração foi um processo bem mais extenso e se desenrolou na obra a partir de transformações sutis, tais como, as alterações no vestuário, no comportamento – que passou a ser cada vez mais casto - e com a própria mudança da personagem para uma região afastada da cidade. O clímax da redenção ocorreu no fim da obra, quando *Lúcia* descobriu-se grávida, e desesperou-se com a ideia de carregar dentro de si o fruto de uma relação pecaminosa como a que tivera com *Paulo*. A negação à maternidade foi tão intensa que a personagem teve um aborto seguido de sua própria morte. O final dramático reservado à *Lucíola*, além de agradar aos críticos que eram contrários à regeneração da prostituta, também nos aponta que, *Lúcia* apesar de contrita de suas faltas não possuía nenhuma função para aquela sociedade. Enquanto ex-cortesã, jamais poderia frequentar os mesmos espaços das mulheres honestamente unidas em matrimônio. O único caminho de salvação que lhe seria possível era o exercício da maternidade. Porém, a sua recusa em assumir esta tarefa, que no século XIX era considerada a mais importante para a mulher, demonstrava que se não fosse mãe, então nada seria, sobrando-lhe apenas a morte. Alencar, com este final voltava atrás na sua forma de representar a mulher perdida e ajudava a perpetuar concepções punitivas em relação à mulher cortesã, existentes em outras áreas do saber, tais como a própria medicina.

Era de se esperar que José de Alencar, estivesse satisfeito ao escrever seu segundo trabalho sobre o meretrício. Afinal de contas, esta obra havia tratado do mesmo assunto da sua predecessora – a regeneração da mulher perdida – e de certa forma havia apresentado uma

nova solução para a questão. Porém, ao que parece, as intrigas geradas diante da representação de *As azas de um anjo* não eram um assunto esquecido para o dramaturgo e não haviam sido resolvidas com *Lucíola*. Acostumado a responder altivamente àqueles que o desafiavam, Alencar resolveu dez anos depois de publicar a sua primeira peça, escrever uma segunda, retomando a sua personagem *Carolina*.

A peça em questão, somente pelo nome já revelava com que objetivo havia sido criada. *A Expição* teria, segundo o próprio Alencar, o objetivo de responder às censuras que havia sofrido com a publicação de *As azas de um anjo* e revelar ao público os infortúnios vividos por *Carolina* em sua vida regenerada. O dramaturgo, assim, buscava mostrar aos seus críticos que as reclamações a ele infligidas anteriormente eram injustas e que não havia sido dada a ele a chance de contar toda a história da vida de sua cortesã. A veracidade ou não de tal justificativa é impossível de ser comprovada, uma vez que do passado só nos restam alguns fragmentos. Porém, a análise desta nova produção alencariana nos revelou mudanças ainda mais intensas na forma de Alencar representar o meretrício.

Uma vez que, em *As azas de um anjo*, Alencar já havia concedido à *Carolina* a possibilidade da reintegração à sociedade via matrimônio e maternidade, nesta nova obra, ele buscou evidenciar a que custo a personagem havia obtido a sua redenção. Para tanto, narrou em *A Expição* os infortúnios de *Carolina*, treze anos após o seu casamento. Neste novo cenário, a ex-cortesã, que havia vivido no isolamento de seu lar, retornou à sociedade e foi hostilizada pela mesma. Sua postura, antes audaciosa, tornou-se conformada e contida. Aos insultos não reagia e acreditava ainda que merecia recebê-los. Para consertar suas faltas, engendrou articulados planos – arranjou um casamento para o antigo amante arruinado economicamente e concedeu um emprego à sua ex-colega prostituta, para tirá-la do vício.

Porém, os maiores sofrimentos de *Carolina* estavam relacionados ao seu matrimônio e à sua filha. O fato de a personagem padecer durante a peça com a possibilidade de seu marido não mais amá-la e ainda estar apaixonado por outra não é sem motivo. José de Alencar transformou o casamento em um martírio para *Carolina*. Desta forma, aqueles que o haviam julgado estar premiando a cortesã com o final feliz junto de *Luiz*, precisariam rever suas análises. Da mesma forma, o dramaturgo também demonstrou que a maternidade não era fácil para mulheres como *Carolina*. Em toda a produção a ex-prostituta estava atemorizada com a possibilidade de sua filha descobrir sobre seu passado e até mesmo de casar com o suposto irmão. Estas situações dramáticas demonstravam que, mesmo depois de tantos anos, a vida libertina de *Carolina* ainda a prejudicava e lembrava, acima de tudo, que ser esposa e mãe não eram tarefas para uma prostituta.

Embora o final de *A Expição* termine relativamente feliz, com *Carolina* sendo amada pelo esposo e filha, esta bem-aventurança somente foi conquistada depois de muita dor e tormenta. A obra, como um todo, é peça essencial para entender o processo de representação da cortesã engendrado por Alencar. Se em *As azas de um anjo*, ele havia sido “liberal” na forma de narrar esta personagem, oferecendo a ela até um final feliz, em *Lucíola* ele foi muito mais cauteloso. A regeneração de *Lúcia* ocorreu apenas em um mundo eterno e nem se falou na possibilidade real desta mulher se tornar mãe e esposa. Porém este latente conservadorismo em suas representações atingiu seu ponto auge em *A Expição*, quando *Carolina* foi retomada por Alencar e esmagada sob o peso dos moralismos da sociedade oitocentista. Era como se Alencar objetivasse apagar qualquer hipótese que ele advogava em favor das mulheres perdidas.

Os motivos para as modificações na forma de construir o personagem da prostituta podem os mais variados possíveis. Mas, a partir do pressuposto de que Alencar estava inserido em uma sociedade que comungava do repúdio moral à prostituição e fazia parte de uma rede de relações, supôs-se neste trabalho que a necessidade de ser aceito e reconhecido pelo meio literário possa ter influenciado a sua escrita. A crítica literária deste contexto contribuiu, segundo Pereira (2015, p. 17), para o “delineamento da cultura escrita oitocentista brasileira”, pois visava regular, muitas vezes a partir de critérios moralistas os discursos aceitáveis, daqueles vistos como inadequados. Responsáveis também indiretamente por divulgar as obras que analisavam, os pareceres dos críticos eram muito importantes para qualquer literato do século XIX que desejasse de tornar reconhecido.

Diante da complicada recepção de *Azas de um anjo*, a qual, em sua maioria desaprovou a peça, considerando-a por demais permissiva e bondosa para com a prostituta, Alencar tomou suas providências. Persistiu na temática do meretrício, mas publicou *Lucíola* em prosa, com pseudônimo e com representações mais abrandadas. Mesmo com estas medidas cautelosas não se livrou dos comentários maldosos, daqueles que ainda eram contrários às obras sobre prostituição. Finalizou seu trabalho então, com *A Expição*, para que não restassem dúvidas acerca de suas concepções sobre a mulher prostituída e para agradar a crítica, rígida em seus julgamentos.

No processo de análise das obras de Alencar, acima citadas, e das recepções críticas de cada uma delas, foi possível observar uma grande preocupação por parte do autor e dos críticos com a afirmação dos valores morais vigentes. Alencar escreveu suas peças com vistas a ensinar à sociedade sobre os problemas do vício do meretrício, que em sua visão comprometia o futuro das jovens, prejudicava famílias, arruinava fortunas e ia contra os

códigos de comportamento da época. No entanto, mesmo diante das intenções moralizadoras de Alencar, a crítica desaprovava este tipo de discurso, pois expunha demais os vícios sociais e dava visibilidade à comportamentos indecorosos e supostamente os estimulava.

Porém, não somente estas áreas do conhecimento possuíam esta preocupação. Nesta dissertação, simultaneamente às análises das obras alencarianas, foram realizados estudos sobre as concepções médicas a respeito da prostituição. Observou-se que, embora parecessem áreas extremamente distantes entre si, literatura e medicina possuíam várias semelhanças quanto à forma como representavam as prostitutas. A principal delas era a extrema atenção com valores moralistas. Rago (1990, p. 8) pontua que, no contexto do século XIX, os diversos setores da sociedade que se dedicaram a perscrutar com as práticas sexuais extraconjugais estiveram muito mais preocupados com a “moralidade pública e com a condição da mulher na cidade moderna, do que com a vida das meretrizes propriamente ditas”. Desta forma, tanto médicos como literatos, não se importavam necessariamente com a condição destas mulheres prostituídas, com suas condições de vida, com medidas que pudessem melhorar sua existência, mas sim em manter “a ordem na desordem das paixões, sem muita publicidade” (RAGO, 1990, p. 8).

Tanto Alencar como os doutores Azevedo (1869), Ferraz (1872), Moreira (1868) e Souza (1875) citados neste trabalho, embora discutissem sobre prostituição no contexto oitocentista, buscavam através de suas falas não apenas falar sobre o meretrício e os problemas sociais e higiênicos dele decorrentes. Através de seus discursos eles também reafirmaram concepções sobre a mulher, sua função perante a sociedade, sobre a maternidade, casamento e tantos outros temas. E, embora tenham vivido em um tempo distante do presente, contribuíram na formação ou reafirmação de estigmas que até hoje são muitas vezes erroneamente aplicados às mulheres na atualidade. Concepções de uma suposta “natureza feminina”, mais emocional do que racional, mais volúvel e influenciável; a ideia da necessidade do casamento como necessária para a felicidade da mulher; a importância da virgindade e pureza feminina em oposição à suposta natural virilidade e necessidade sexual masculina e a maternidade como indubitável meio de realização da mulher são algumas das ideias constantemente presentes em produções oitocentistas e que, até hoje, são muitas utilizadas como forma de diferenciar os sexos e até mesmo justificar preconceitos.

Atentar o olhar para estes discursos produzidos por escritores, médicos e críticos nos permite lançar um olhar sobre o século XIX e compreender quais eram os valores, as ideias e a ordem social e moral vigentes deste contexto. Avaliar as obras de José de Alencar sobre a prostituição faz muito mais sentido se considerado todo este contexto mais amplo de

discussões. Este exercício de inter-relação de fontes, realizado neste trabalho, possibilitou entender a literatura como um elemento que faz parte da sociedade, dialoga com ela e representa as suas discussões. Permitiu ainda perceber que um autor não produz suas obras somente a partir de seus gostos, opiniões individuais, fechado em um gabinete com suas próprias concepções, pois as forças de seu meio, os saberes de outras áreas, suas intenções e outros tantos fatores influenciam sua escrita e sua maneira de produzir. Alencar, portanto, ao construir *Carolina* e *Lúcia* pode ter neste processo se influenciado pela literatura estrangeira que já escrevia sobre estas mulheres, pelas críticas que recebeu ao longo de sua carreira, pelo desejo de ser aceito e até mesmo por concepções acerca de prostituição provenientes de outras áreas.

Independente das motivações, ao longo dos dez anos que separaram a primeira da última representação de cortesã construídas por este autor, pudemos ver desde a infame bacante até remida cortesã. Embora criticado, José de Alencar representou literariamente aquelas mulheres que em sua época fugiam à regra, que eram consideradas inadequadas e que, por isso mesmo, despertavam – e ainda despertam - tanta discussão.

REFERÊNCIAS

A. J. B. Parent-Dêuchatelet. Disponível em: <<https://nature.com/articles/137732c0#article-info>>. Acesso em: 03 set. 2018.

ABRANTES, E. S. **“Dote é a moça educada”**: mulher dote e instrução em São Luís na Primeira República. 2010. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

ADLER, L. **Segredos de alcova (história do casal)**: 1850 – 1930. Lisboa: Terramar, 1983.

AGUIAR, F. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984.

ALENCAR, J. **Dedicatória do autor da peça Azas de um anjo**: ao Conservatório Dramático. *Diário do Rio de Janeiro*, p. 02, ano XXXVIII, nº 21, 26 jan. 1858.

ALENCAR, J. As azas de um anjo: comedia. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 01-02, 29 jun. 1858.

ALENCAR, J. Critica litteraria. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 02, 29 jun. 1858.

ALENCAR, J. **As azas de um anjo**: comédia em um prólogo, quatro actos e um epilogo. Rio de Janeiro: Editores Soares & Irmão: 1860.

ALENCAR, J. **Lucíola**: um perfil de mulher. Rio de Janeiro: Typographia franceza de Frederico Afvedson, 1862.

ALENCAR, J. **A Expição**: comédia em 4 actos. Rio de Janeiro: A. A. da Cruz Coutinho, 1868.

ALENCAR, J. **Como e porque sou um romancista**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.

AZEVEDO, Luiz Correa de Azevedo. Da prostituição no Rio de Janeiro. *Annaes Brasilienses de Medicina*. Rio de Janeiro, p. 210-226, 1869.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.

C. Palestra Teatral. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 01, 25 jul. 1858.

CANDIDO, A. **A Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CANDIDO, A. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2004.

CÂNDIDO, W. R. José de Alencar e o processo de formação do campo intelectual brasileiro do século XIX. *Revista Iuminart* do IFSP, Sertãozinho, v. 1, n. 2, p. 117-138, 2009.

CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. História e Análise de Textos In: CARDOSO, C.F.; VAINFAS, R. **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CASTRO, A. Diva – perfil de mulher – publicado por G.M. **Constitucional**, Rio de Janeiro, 09 abr. 1864. Folhetim do Constitucional, p. 1-2.

CASTRO, V. V. L. Quem eram os leitores cariocas do século XIX?. **Interfaces**, Irati, v. 6, n. 2, p. 40-50, dez. 2015.

CERQUEIRA, R. S. Mocidade ajuizada: história e função literária no teatro realista de Alencar. **História e Cultura**, Franca, v. 4, n. 2, p. 339-363, set. 2015.

CHARTIER, R. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2ª ed., 1998.

CHARTIER, R. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 2ª ed., 2002.

CONSTANTINO DO AMARAL TAVARES. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=10465>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

COSTA, J. F. **Ordem médica e norma familiar**. 4.ed. Rio de Janeiro: GRAAL, 1999.

COSTA, L. R. História e gênero: A condição feminina no século XIX a partir dos romances de Machado de Assis. **Revista Eletrônica Discente História.com**, Cachoeira, n. 2, v. 1, 2013.

COUTINHO, A. **História da Literatura no Brasil**, Vol. II. Editorial Sul Americana: Rio de Janeiro, 1969.

DEL PRIORE, M. **História do Amor no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DEL PRIORE, M. **Histórias íntimas**: sexualidade e erotismo na História do Brasil. São Paulo: Planeta, 2011.

DEL PRIORE, M. **Histórias e conversas de mulher**. São Paulo: Planeta, 2013.

DENIPOTI, C. **Páginas de prazer**: a sexualidade através da leitura no início do século. 1994, 151p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1994.

DIVA. **Semana Ilustrada**, Rio de Janeiro, p. 6, 17 abr. 1864.

ENGEL, M. **Meretrizes e doutores**: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890). São Paulo: Brasiliense, 2004.

F. Lucíola. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, p. 2, 30 set. 1862.

FARIA, J. R. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FARIA, J. R. Alencar dramaturgo: uma apresentação. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 01, n. 29, jan./jul. 2009.

FERRAZ, C. A mulher perante o médico. **Annaes Brasilienses de medicina**, Rio de Janeiro, p. 93-102, 1872.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FRANÇA, J. M. C. **Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro Oitocentista**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 1999.

FRANCISCO OTAVIANO DE ALMEIDA ROSA. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=3226>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

HAZARD, P. apud COUTINHO, A. O movimento romântico. In. **A literatura no Brasil: a era romântica**. 4.ed. São Paulo: Global, 1997. p. 30-31.

HERNANDES, G. Q. G. **O lampiro noturno: entre céu e charco: um estudo do espaço em Lucíola**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

JOUTY, J. O quilombo como metáfora: espaços sociais de resistência na região portuária do Rio de Janeiro. In: BIRMAN, P. (et. al.). **Dispositivos urbanos e a trama dos viventes: ordens e resistências**. Rio de Janeiro: FGV, 2015.

KOTHE, F. R. **O cânone imperial**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

LAQUEUR, T. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Delume Dumará, 2001.

LEVY, M. S. F. A escolha do cônjuge. **Revista Brasileira de Estudos de População**, v. 26, n. 1, p. 117-133, 2013.

LOPES, S. F. “Retratos” de mulheres na literatura brasileira do século XIX. **Revista Plures Humanidades**, Ribeirão Preto, n. 15, p. 117-140, jan. jun. 2011.

MACHADO, R. **Danação da norma: a medicina social e constituição da psiquiatria no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

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

MARTINS, A. P. V. **Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.

MATOS, M. I. Delineando corpos: as representações do feminino e do masculino no discurso médico. In: MATOS, M. I. S.; SOIHET, R. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MIRANDA, J. A. Aureliano Lessa, poeta do cosmos. In: LESSA, A. J. **Poesias**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MOREIRA, Nicoláo Joaquim. Duas palavras sobre a Educação moral da mulher. **Annaes Brasiliesnses de Medicina**. Rio de Janeiro, p. 96-107, 1868.

M.T. Critica litteraria. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, p. 02, 28. jun. 1858.

NAZZARI, M. **O desaparecimento do dote**: mulheres, famílias e mudança social em São Paulo – Brasil, 1600 – 1900. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

NUNES, S. A. A medicina social e a questão feminina. **PHYSIS – Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1 p. 49-76, 1991.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2005.

OTAVIANO, F. **Notícias diversas**. **Correio Mercantil**: p. 1, nº 170, 24 jun. 1858.

PÁGINAS menores. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro: p. 01, 05 jul. 1858.

PARECER da mesa sobre a peça as azas de um anjo. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, p. 02, 26 jan. 1858.

PEREIRA, M. S. **A crítica que fez história**: as associações literárias no Oitocentos. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

PERROT, M. **Os silêncios do corpo da mulher**. In: MATOS, M. I. S.; SOIHET, R. O corpo feminino em debate. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PESAVENTO, S. J. Literatura, História e Identidade Nacional. **VIDYA**, v. 19, n. 33, p. 7-27, jan./jun. 2000.

PESAVENTO, S. J. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**, n. 14, p. 31-45, set. 2003.

POLLETI, D. N. **A formação das hierarquias culturais no Brasil**: uma reflexão sobre a “decadência do teatro nacional” a partir do espetáculo no Rio de Janeiro (século XIX-1927). Disponível em: < https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1525210687_ARQUIVO_ANPUH.pdf>. Acesso em 22 jun. 2019.

QUINTINO BOCAIÚVA. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=12396>>. Acesso em 30 dez. 2018.

RAGO, L. M. **Os prazeres da noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). São Paulo: UNICAMP, 1990.

REIS, D. R. H. **A literatura no jornal**: José de Alencar e os folhetins de Ao correr da pena (1854-1855). 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e

Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2011.

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

RIBEIRO, J. A. Correio Mercantil: gêneros jornalísticos, literários e muito mais. **REVISTA USP**, São Paulo, n.65, p. 131-147, mar./maio. 2005.

RICHARTZ, Terezinha. A pedagogização dos corpos na obra Lucíola, de José de Alencar. **Revista Recorte**, v. 12, n. 1, jan./jun., 2015.

RICUPERO, B. **O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830 -1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIO DE JANEIRO. Secretaria Especial de Comunicação Social. **Semana Ilustrada**: história de uma inovação editorial. Rio de Janeiro: Secretaria, 2007.

RODRIGUES, C. **Lugares dos mortos na cidade dos vivos**: tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1997.

ROHDEN, F. **Uma Ciência da Diferença**: sexo e gênero na medicina da mulher. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001.

SCHOEN, M. T. B. S. G. O Guarani, de José de Alencar: uma história de amor e a construção de uma nação. **Emblemas - Revista do Departamento de História e Ciências Sociais - UFG/CAC**, v. 7, n.1, p. 227-237, 2010.

SCHULMEISTER, M. **Entre o abismo da perdição e a pureza d'alma**: análises sobre o livro Lucíola (1862) de José de Alencar sob o viés literário e médico. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2017.

SILVA, J. N. Q. C. As representações de casamento e honra na literatura médica e ficcional dos oitocentos. In: XXVII Simpósio Nacional de História, Natal. **Anais [...]**. Natal: ANPUH, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=1290. Acesso em: 27 jul. 2019.

SILVA, S. C. M. S. **Ideias encenadas**: uma interpretação de “O Demônio familiar” de José de Alencar. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

S. F. Folhetim – Livro de domingo do Diário do Rio de Janeiro. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, p. 01, 27 jun. 1858.

SODRÉ, N. W. **História da Imprensa no Brasil**. 4 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, João Francisco de. Memória sobre as medidas a adoptar contra a prostituição no paiz. **Annaes Brasilienses de Medicina**, Rio de Janeiro: 1875, p. 317-383.

TAVARES, A. Comunicações: As azas de um anjo. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, p. 02, 05 jul. 1858.

VASCONCELOS, Freitas de. Folhetim do Constitucional. **Constitucional**, Rio de Janeiro: p. 1-2, 28 out. 1862.

VERONA, E. M. **O casamento, “uma instituição útil e necessária”**. 2011. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2011.

VERONA, E. M. **Da feminilidade oitocentista**. São Paulo: Unesp, 2013.

VIEIRA, E. M. **A medicalização do corpo feminino**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2002.

X. Publicações a pedido: resposta à carta sobre Diva. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro: p. 2, 24 ago. 1864.

X.P. As azas de um anjo. **Diário de annuncios**, Rio de Janeiro: p. 01, 26 jun. 1858.

Z. Lucíola, romance. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro: p. 2, 05 out. 1862.

ZICMAN, R. B. História através da imprensa: algumas considerações metodológicas. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. v. 4, p. 89-102, 1985.