



UFRJ



**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras**

**MORTE E ESPAÇO EM *LUCÍOLA*, DE JOSÉ DE ALENCAR, E *LÉSBBIA*, DE
MARIA BENEDITA BORMANN**

Lorena de Sant Anna Fontoura Vale

Rio de Janeiro
2022

**MORTE E ESPAÇO EM *LUCÍOLA*, DE JOSÉ DE ALENCAR, E *LÉSBIA*, DE
MARIA BENEDITA BORMANN**

por

Lorena de Sant Anna Fontoura Vale

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português-Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior.

Rio de Janeiro

2022

**MORTE E ESPAÇO EM *LUCÍOLA*, DE JOSÉ DE ALENCAR, E *LÉSBI*A, DE
MARIA BENEDITA BORMANN**

LORENA DE SANT ANNA FONTOURA VALE

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro
– UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Licenciado
em Letras na habilitação Português-Literaturas.

Data da avaliação: 06 de setembro de 2022

Examinada por:

Prof. Dr. Gilberto Araújo de Vasconcelos
Júnior
UFRJ (Presidente da Banca Examinadora)

NOTA:

Prof.^aDr.^aAnélia Montechiari Pietrani
UFRJ (Leitora Crítica)

NOTA:

MÉDIA:

Assinaturas

dos

avaliadores:

Rio de Janeiro
Setembro de 2022

Dedico este trabalho a duas pessoas que, infelizmente, não puderam ver o resultado que causará, devido sua morte precoce. À minha eterna amiga Malu Rabat e ao meu tio-pai Jonas da Matta.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus por me permitir chegar aonde cheguei com toda força Divina que me dirigiu até o fim da faculdade e início da fase profissional.

Em segundo lugar, a todos que entenderam e apoiaram o difícil ato de transformar-se pela literatura nesses seis anos.

Aos meus pais, por terem me dado todo o suporte emocional e financeiro para correr atrás dos meus sonhos e por acreditarem fielmente que não haveria outro lugar no mundo para mim que não fosse o magistério em Linguagens.

Ao Théo, meu afilhado, que me deu forças em seus abraços apertados e suas palavras sinceras aos 8 anos, assim como aos seus pais Arianna e Paulo César, que me deram toda a torcida ao longo desses anos e até mesmo quando ainda estava na lista de espera.

À minha melhor amiga de infância, Cristini, que foi suporte emocional antes, durante, depois e sempre, no processo acadêmico e na vida. Sem você, eu não seria nada!

Aos meus tios Jonas – *in memoriam* –, Teresa, Fátima e Joserlan por vibrarem a cada conquista e por reforçarem diversas vezes que o mundo era meu, bastava eu querer.

Aos meus amigos de faculdade – Carolina e Rafael –, com quem compartilhei as dores e delícias de estudar em uma federal. À primeira, a minha eterna gratidão por me acolher nas dificuldades de escrever um texto e o olhar atento de que eu seria uma boa professora. Minha Carol, obrigada pelo suporte e pela força durante esses anos. Ao Rafa, obrigada por me dizer no primeiro dia juntos que eu “tinha mesmo cara de professora” e por sempre manter aguçado esse desejo, além de ser o alívio cômico na tragédia que era estudar e trabalhar. Eu te amo, amigo.

À minha querida terapeuta, Letícia Mafisolli, quem sempre me mostrou a luz no fim do caminho e me possibilitou caminhar mesmo no escuro, me dando suporte técnico e prático.

Às minhas professoras do Ensino Médio, Bianca e Simone, que me iluminaram com o seu amor pela literatura e por, acima de tudo, amor pela educação através da literatura.

Por fim – mas não menos importante –, ao meu orientador, que, com sua paciência e empatia, me conduziu para esta pesquisa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
1 LUCÍOLA: DESVENDANDO SUAS FACETAS	03
1.1 Luz e Lúcifer	03
1.2 A metamorfose	06
1.3 A regeneração	08
2 LÉSBIA: A MULHER E A ARTISTA.....	12
2.1 A metamorfose	14
2.2 A ascensão	16
2.3 O declínio	19
3 LÚCIA VS LÉSBIA: OS CAMINHOS PARA A METAMORFOSE MORTAL.....	21
3.1 Os encontros	21
3.2 As metamorfoses.....	23
3.3 As morte e seus espaço	25
CONCLUSÃO.....	30
REFERÊNCIAS.....	31

INTRODUÇÃO

Dois pontos importantes marcam a intensificação de ocorrência de suicídios nas obras literárias: a publicação *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) de Goethe e, no caso brasileiro, a eclosão da segunda geração do Romantismo. A partir disso, muitos estudos se desenvolveram acerca desse fenômeno na tentativa de examinar as diferentes nuances dessa prática, que, conforme demonstrado por Durkeim, tem largo espectro de complexidade e não pode ser reduzida a uma só perspectiva.

Para percorrer alguns meandros simbólicos do suicídio na literatura, optamos por dois romances: *Lucíola*, de José de Alencar, e *Lésbia*, de Maria Benedita Bormann. Mesmo com narrativas bem distintas – pois, para Lúcia a morte funciona como uma espécie de autodestruição, enquanto para Lésbia funciona como eternização do seu escrever –, a reclusão para a morte de suas respectivas protagonistas se aproxima em diversos aspectos e merece nossa análise, tendo em vista que trajetória das personagens se encontra, quando observado o modo como a morte de ambas aconteceu de forma semelhante. Assim, o terceiro capítulo deste trabalho, em específico, abordará essa comparação, o primeiro subcapítulo tratará sobre os pontos de encontro entre as histórias e as personagens; o segundo abordará essencialmente a metamorfose pela qual Lésbia e Lúcia passaram, os gatilhos e a trajetória dessa mudança e, por fim, o terceiro subcapítulo versará sobre a similaridade da morte de ambas levando em conta a reclusão das personagens: Lúcia em um casebre no subúrbio e Lésbia em seu tocador.

Dessa forma, o presente trabalho procura analisar a relação entre o espaço envolvido no ato suicida e o modo como as personagens engendram suas mortes, levando em consideração a devastação amorosa que as acometeu. Lúcia em sua reclusão em uma casa menor, com o seu amor por Paulo, e Lésbia em seu gabinete, com seu amor pela escrita e por Catulo.

Pela narrativa de Paulo, conseguimos nos aproximar da dolorosa realidade que ocasionou o que consideraremos como o “suicídio” de Lucíola. Com o avanço da doença de seu pai, a cortesã de Alencar decide seguir uma profissão que lhe permite observar a vida com um olhar crítico e inteligente. Assim, decide matar Maria da Glória – seu nome de batismo e personalidade que retrata sua inocência – e dar voz e luz à cortesã que encantou a alta sociedade carioca. Ao conhecer Paulo, opta por resolver a oscilação entre o amor inocente e o prazer que a profissão lhe proporciona – luz e Lúcifer –, que a persegue em boa parte da narrativa, e isola-se em um casebre para viver com e para Paulo. Esse exílio repentino intensifica sua reflexão religiosa sobre não ser digna de gerar um fruto de sua relação. Assim, a ex-cortesã vê que sua morte será a única escapatória para a redenção de uma vida pretensamente pecadora.

Em outra perspectiva, temos Lésbia, personagem de Maria Benedita Bormann, que escreveu, durante sua carreira de dez anos, “romances, contos breves e folhetins de pé de páginas nos jornais” (Telles, 2012, p. 364) do Rio de Janeiro, adotando o pseudônimo Délia. Sua personagem no romance em questão passa por uma transformação no decorrer da narrativa – antes de assumir o nome que dá título ao livro, chamava-se Arabela – que justifica e descreve todos os detalhes que levaram ao suicídio programado e inspirado pelo sofrimento de Werther.¹ Antes mesmo de conhecermos a história, Délia nos apresenta a forma como a personagem decidiu pelo seu fim e, através disso, começamos a interpretar o suicídio teatralizado de Lésbia, mulher que se desenvolveu e suportou diversos preconceitos pela sua postura empoderada e por seu sucesso na escrita.

Para livrar-se da pressão que carrega por não poder ocupar o espaço reservado e padronizado para o feminino na sociedade, a personagem-escritora escolhe seu gabinete como refúgio, lugar que permanece como sua inspiração e calma para reflexões sobre a vida. Nesse processo, conhece Catulo, homem por quem “deve-se sacrificar tudo, até mesmo a vida” (Bormann, 1998, p. 34). Assim, “Lésbia viveu duplamente: conheceu todas essas dores cruelíssimas que são a partilha das almas eleitas e suportou-as com valor, crente que cumpriria um fadário” (Bormann, 1998, p. 34), mas não conseguiu cumprir, pondo um fim trágico às dores que a acompanhavam durante a vida.

Destarte, as narrativas se somam e chegam a um ponto em comum: a morte, que será analisada levando sob a perspectiva de autores que dedicaram pesquisa sobre essas personagens, dentre eles estão Norma Telles, Valéria de Marco, Cristiane Teixeira de Amorim e Dante Moreira Leite. Enquanto Lucíola procura entender seus sentimentos por Paulo e pelo prazer da profissão, alternando entre luz e Lúcifer, Lésbia tem seus amores bem definidos e pontuados para Catulo e pela escrita, portanto, é tomada pela autocrítica que, para não prejudicar sua carreira enquanto escritora, é preciso pôr fim à vida de Bela, sua primeira versão enquanto mulher.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, teceremos reflexões e interpretações críticas sobre as passagens dos romances que nos direcionam para análise final das conexões entre espacialidade e morte, tendo como objetivo a forma com os quais esses desfechos podem se relacionar entre as obras escolhidas.

□ Bormann decide fazer uma comparação ao livro de Goethe.

1 LUCÍOLA

Estudar o romance *Lucíola*, de José de Alencar, é um desafio tanto por sua complexidade quanto pela popularidade crítica de sua protagonista, que teve sua primeira aparição em 1862 e intensificou discussão acerca da regeneração da prostituta na literatura brasileira do século XIX. Sua história é narrada por Paulo, único homem que pôde conhecer sua dualidade, ora com a inocência de Maria da Glória – seu nome de batismo –, ora com a volúpia de Lúcia – personalidade que assumiu como cortesã.

É possível perceber, assim, que o dúbio perfil da personagem se manifesta desde o primeiro momento em que Paulo narra o encontro que tiveram antes e depois da festa da igreja da Glória, até quando Lúcia decide abdicar de sua profissão e do luxo para viver pelo amor, transfigurando-se novamente em Maria da Glória. Dessa forma, em diversos momentos do romance, esse comportamento hesitante se materializa causando confusão até mesmo ao leitor, que, assim como Paulo, é capaz de sentir dó da personagem e vê-la como infeliz.

Tal angulação só se torna possível por sermos direcionados pelo Paulo narrador-escrevente que estudou a protagonista durante anos, para então entregar a história a uma senhora – nomeada no prefácio por G.M – e nos permitir uma análise mais matizada de Lúcia. Assim, antes de entendermos a dualidade da heroína romântica, precisamos compreender a metamorfose pela qual Paulo – dividindo-se entre eu narrante e eu narrado – precisou passar para trazer à tona o tema da prostituta regenerada sem tornar pública a nudez feminina, tão custosa e problemática para o Brasil Império. O eu narrado figura inicialmente como impulsionado pelo amor, inocente provinciano que não reconhece uma prostituta, e vai sendo contrabalanceado pelo eu narrante, “homem experiente e versado nos hábitos da corte que consegue distanciamento para examinar um episódio amoroso de sua vida” (Marco, 1987, p. 153).

Com os anos de reflexão que foram necessários a Paulo, foi possível narrar o “processo de análise e conhecimento da mulher prostituta e de suas relações amorosas” (MARCO, 1987, p. 153). Por isso, logo ao primeiro capítulo do livro, o eu narrante revela “seu objetivo, o método e o material utilizados na composição do depoimento” (*idem ibidem*). Esse processo de construção possibilita, para Alencar, a definição de mais um perfil de mulher e, para o leitor, a análise guiada pela interlocução com o narrador-escrevente, permitindo a interpretação da dualidade da heroína, que se divide em Luz – inocência de Maria da Glória – e Lúcifer – personalidade forte e desejo pelo sexo de Lúcia.

1.1 Luz e Lúcifer

Ao publicar um artigo científico, o pesquisador escolhe bem as palavras que usará para tornar mais clara possível a conclusão de seu estudo. Assim faz Paulo narrador com Lúcia. Antes de ter a história descrita por cartas para a senhora G.M – personagem citada no prólogo, mas ausente do livro –, há um distanciamento temporal que lhe permite organizar os acontecimentos e as palavras, para contar a história de amor que tivera com uma cortesã sem trazer à tona a vulgaridade que o assunto poderia incitar. Por isso, adverte à senhora e ao leitor que a “a pena calma e refletida” (ALENCAR, 1988, p. 1) contará a história de forma a desvendar os mistérios, abordando a “indecente nudez” (*idem, ibidem*), mas sem romper com a educação.

Desse modo, o narrador-escrevente escolhe palavras curtas e incisivas para transmitir a sensação do momento descrito. Todo detalhe é importante, pois aborda “os mais sedutores encantos da mulher” (ALENCAR, 1988, p.1), extensivos, por exemplo, à cadeia metafórica sob suas vestes. Desta forma, a escolha pelo modo como o texto é escrito promove a reflexão acerca da realidade: o amor entre uma cortesã e um provinciano. Com isso, empresta-se verossimilhança à história, sem que o leitor seja “enganado” pelas aparências.

Essa descrição, entretanto, nos permite vivenciar a mesma quebra de expectativa, que se mostra primordial para o desenvolver da narrativa, quando Dr. Sá afirma ironicamente ao narrador-personagem, desconstruindo a primeira imagem narrada de Lúcia: “Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita” (ALENCAR, 1988, p.3). Além de ser uma sátira à inocência do provinciano recém-chegado, é “um alerta aos leitores: não nos deixemos enganar pelas aparências” (MARCO, 1987, p. 155), continua sendo uma história de amor que envolve uma cortesã. Essa situação, todavia, é o pontapé inicial para nos fazer experienciar profundamente a ambiguidade ocasionada pela antítese entre a interpretação do narrador-personagem e a “realidade” dos fatos.

Desse modo, ao se recusar a servir qualquer homem no dia da festa da Igreja da Glória, Lúcia franqueia ao leitor e ao Paulo-personagem a compreensão da cortesã pelos seus comportamentos e não por aquilo que redutoramente a identifica na sociedade. Aí se estabelece a contradição que dá nome a esse subcapítulo: a protagonista ora se apresenta como Luz, mulher devota e com roupas discretas, ora como Lúcifer, a cortesã da Corte. Essa contraposição, entretanto, aparece de diversificadas maneiras, nos permitindo, mais uma vez, ter a mesma interpretação que Paulo-personagem, baseada pelo comportamento de Lúcia e pela interlocução que Paulo-escrevente estabelece com o leitor, ao tentar esclarecer sua expectativa quebrada, fazendo com que sejamos direcionados a outras nuances da personagem e não somente ao que a sociedade da Corte lhe impingiu:

Nunca lhe sucedeu, passeando em nossos campos, admirar alguma das brilhantes parasitas que pendem dos ramos das árvores, abrindo ao sol a rubra corola? E quando ao colher a linda flor, em vez da suave fragrância que esperava, sentiu o cheiro repulsivo de torpe inseto que nela dormiu, não a atirou com desprezo para longe de si? É o que se passava em mim quando essas primeiras recordações roçaram a face da Lúcia que eu encontrara na Glória. (ALENCAR, 1988, p. 5)

A passagem demonstra o sentimento de confusão de Paulo pelo olhar inocente que teve sobre a mulher. Ele conseguia distinguir a pureza que habitava Lúcia, assim como ver a repulsa dos olhares sobre ela, confirmada ao ouvir de outras pessoas o que achavam dela. O primeiro foi Sá; o segundo, Cunha, que confidenciou seu romance breve com Lúcia deixando claro que “não admite que ninguém adquira direitos sobre ela” (ALENCAR, 1988, p. 16).

Nesse aspecto, é importante pensar que a cortesã tem suas facetas desvendadas de forma gradual pelo conflito causado através do recurso de multiplicação do foco narrativo, que expressa opiniões diferentes sobre uma mesma personagem (MARCO, 1987). Cunha e Sá possuem interpretações de uma história desconhecida por Paulo-personagem e pelo leitor.

Desta forma, os diálogos do romance possuem um papel muito importante para a complexificação de Lúcia aos olhos de Paulo. Cada detalhe da narração pode ocultar ou revelar “os desejos e sentimentos das personagens” (MARCO, 1987), fato que só pode ser percebido, também, pela história ser narrada de forma linear, desde o momento em que Paulo a encontra até a morte de Lúcia – ainda que utilize recursos de flashbacks para tentar explicar determinadas atitudes. Assim, desvenda, em três momentos, as facetas de Lúcia: a revelação da cortesã – resultado da orgia na chácara de Sá –, o conhecimento de Paulo-personagem sobre as leis e limites sociais impostos a ela e, por fim, a manifestação de Maria da Glória e a confissão de seu amor por Paulo.

O primeiro momento é o mais importante para este subcapítulo, pois é o clímax da contradição da personagem. Nesse momento da história, Paulo já tem sua ilusão quebrada por Sá e Cunha, porém possui inteligência para lidar com as duas interpretações sobre a heroína, “pois agora a contradição entre a pureza e a devassidão é reproduzida por seus próprios olhos e não mais se apresentam através da fala de diferentes personagens” (Marco, 1987, p. 163-164). Tal fato pode ser observado quando Lúcia tenta fazê-lo enxergar o que viu na rua Mangueiras, com o corpo coberto com as mesmas vestes e objetos – primeiro encontro entre os personagens e que trouxe a Paulo a interpretação da menina doce, com o “rosto mimoso” e um “sorriso [...] melancólico” (ALENCAR, 1988, p. 5). Daí sobrevém o alerta de que a leitura feita da personagem não pode ser rotulada “pelos olhos do narrador” (MARCO, 1987, p. 161) e sim pelo que decide mostrar ou não.

Não obstante, Leite (2007, p. 81) afirma que Alencar conseguiu unir duas personagens que habitam uma única, que “embora reunidas, são pessoas diferentes: Maria é a alma, Lúcia é o corpo”.

Por isso, ao assumir a personalidade de Lúcia, para tornar-se cortesã, Maria da Glória deu lugar a outra personagem que possui sentimentos e percepções diferentes, dando até mesmo interpretações distintas sobre o amor, como Leite (2007, p. 82) bem afirma: “a divisão, na realidade, se faz entre alma e corpo”. Essa separação, entretanto, contribui para que a cortesã provoque Paulo sobre a leitura de suas personalidades quando fosse permitido por ela, provando que uma não pode habitar o mesmo espaço que a outra.

Desta forma, a confusão de Paulo em lidar com ambas é demonstrada na ocasião em que decide presentear-las, pois confirma a contradição na escolha de duas joias diferentes: uma de brilhantes – elucidando a luxúria e o desejo carnal, para Lúcifer –, a segunda em azeviche – dando voz ao amor vetado à luz. A cortesã entende o significado de cada um dos presentes e os recebe como cada personalidade reagiria: a primeira com certa indiferença, a segunda como “entusiasmo infantil” (MARCO, 1987, p. 168). Assim, inicia-se o processo minucioso de Paulo para desvendar e conhecer a personagem que culminará na transformação e regressão para, enfim, Maria da Glória ressurgir e entregar-se completamente a Paulo.

1.2 A metamorfose

A criação de duas características antagônicas em uma única personagem permitiu a Alencar a demonstração de que a regeneração da prostituta só seria possível através da personalidade mais pura: segundo a concepção romântica, havia necessidade de separação entre corpo e alma, dado que “apenas a morte física extermina a cortesã porque o corpo e liberta seu duplo porque alma” (AMORIM, 2007). Dessa forma, era impossível haver conciliação, porque juntar a esposa e a amante em um mesmo corpo era contra os princípios moralistas do código social vigente, que elucidava que “a mulher digna de amor era a pura e virgem” (Leite, 2007, p. 81), sendo necessário, então, o livramento dos pecados de Lúcia.

Ademais, é importante elucidar que a metamorfose de Lúcia se compreende para além do abandono de sua profissão e se estende a diversos componentes da narrativa, englobando roupas, cenários e diálogos. Com a expressiva teatralidade construída por Alencar e, conseqüentemente, com a excessiva descrição das cenas, é possível perceber que a redenção da personagem não partiu de uma maneira súbita e sim de inúmeras abdições feitas pela cortesã ao longo do texto. Desta forma, é observável que os sentimentos de Lúcia se estabeleciam externamente de modo a transfigurar não só a sua personalidade, mas também o espaço que habitava, tornando muito mais claro o seu recolhimento para a sua regeneração.

O seu quarto de dormir já não era o mesmo; notei logo a mudança completa dos móveis. Uma saleta cor-de-rosa esteirada, uma cama de ferro, uma banquinha de cabeceira, algumas

cadeiras e um crucifixo de marfim, compunham esse aposento de extrema simplicidade e nudez.

(...) – Grande questão... Questão de mulher no fim de contas: capricho. Nesta cama que o senhor acha tão feia, e neste quarto que lhe parece tão triste, o sono é doce para mim e os sonhos alegres, Quando entro aqui, (...) Deus me recebe.” (ALENCAR, 1988, p. 85)

Somente ao final da obra temos a informação de que o início do declínio da cortesã se consolidou com o olhar de Paulo sobre Lúcia na rua das Mangueiras, ao chegar à Corte, o que explica a sucessão de atitudes da cortesã tentando se opor à condição que a sociedade lhe impôs, ou seja, em todos os momentos após esse primeiro encontro houve “morreres simbólicos [...], ressurreições metafóricas” (AMORIM, 2007) que culminaram na morte do corpo para a ressurreição através da alma de Maria da Glória.

Nesse sentido, é indispensável abordar a leitura feita por Amorim (2007), segundo a qual o relacionamento de Paulo e Lúcia era, na verdade, um triângulo amoroso composto por um terceiro elemento: a sociedade. Assim, ao fazer a separação entre luz e Lúcifer, Alencar encontra uma dificuldade, pois esse tipo de relação tende à destruição, daí a necessidade de distanciar uma do outro.

Essa separação, entretanto, demonstrou-se importante quando, após a orgia na casa de Sá, Paulo decide passar um mês com Lúcia, e ela, por sua vez, inicia um dos passos para a sua regeneração e opta por se desvencilhar de todo o pecado ligado à cortesã. Assim, recusa os bilhetes do banco de Sá, o que demonstra a objeção às leis do mercado que a cerca, sendo o dinheiro o pagamento pela luxúria que a prostituta proporciona; desta forma, colocar-se contra ele é posicionar-se contra um pecado, o que marca o processo de purificação.

Nessa perspectiva, o dinheiro está muito mais presente na vida de Lúcia do que apenas em recebimentos para os seus serviços: está nas joias, roupas luxuosas e, principalmente, nos espaços em que circula – o que poderia se estender desde a sua residência até camarotes de teatros e grande festas da Corte. A partir do momento em que decide afastar-se da personalidade profana, o conforto oferecido por seu dinheiro também deveria deixar existir. Isso explica a preferência progressiva por roupas claras – o que representa virgindade da noiva – por espaços menores, mais simples, como o quarto que lhe serve de último abrigo.

É nesse momento, em que rompe com a primeira regra regida pela sociedade, que podemos observar a necessidade de mudar também o espaço habitado, além do afastamento da profissão e, conseqüentemente, do dinheiro. Esse vínculo entre personagem e ambiente se estabelece, sobretudo, para manter acesa a crítica que Alencar faz à sociedade. Ao mesmo tempo que Lúcia abdica da luxúria para entregar-se ao amor de Paulo, Sá faz um comentário malicioso para ele: “ele viveria às custas da cortesã, obrigando-a a privar-se do luxo e dos divertimentos (MARCO, 1987, p. 170). No entanto,

isso soa como uma grande ofensa a Paulo, que decide, então, romper com Lúcia e voltar ao hotel onde morava, sendo a mais pura prova “das normas reguladoras da cidade” (*idem, ibidem*): a prostituta nunca poderia sair do mercado de prazer.

Até a resolução do problema, Paulo e Lúcia passam pela incompatibilidade de classe social. Não havia lugar para a cortesã ao lado de Paulo, como sua esposa. Ela era a mercadoria; ele, o comprador, assim seriam vistos pela sociedade da Corte. Dessa forma, ambos reagem de forma diferente quanto à decisão de permanecerem juntos ou não após os boatos que o cercavam: Lúcia, com impulsiva raiva de ser considerada – até por si mesma – como uma mercadoria, volta a habitar as ruas, como a cortesã. Paulo, na tentativa de limpar a imagem que recebera, esconde-se no hotel.

A diferença de lidar com uma mesma situação causa em ambos sentimentos distintos: na atitude de Lúcia há a revolta em manter-se em um único ambiente, “aceito” pelas leis regulamentadoras da sociedade – o que, mais uma vez, demonstra a crítica de Alencar à sociedade da época –, enquanto em Paulo permanece a vergonha de ter tal imagem e mais uma quebra de expectativa devido à transição de prazer: assim, “Paulo passa por uma dupla perda; a exclusividade do corpo de Lúcia e a heroína romântica da rua das Mangueiras” (MARCO, 1987, p. 171).

Na tentativa de solucionar tal impasse, Alencar encontra a saída de afastar-se do corpo impuro para permitir que a cortesã tenha a sua purificação. Assim, arrependidos do afastamento, os amantes resolvem-se e Lúcia passa a habitar as ruas não para vender o seu corpo e sim para negar a profissão. Opta por vestir-se de roupas claras e se afasta de todo o luxo que o passado lhe proporcionara. Nesse passo, dá voz e lugar, enfim, à Maria da Glória.

Esse arredamento se materializa com a mudança de Maria e sua irmã – que só nesse momento aparece, junto com a revelação do seu passado – para uma simples casa do subúrbio, afastando-se fisicamente da movimentação do centro e dos olhares de seus amantes, que não permitiriam que ela tivesse uma vida calma. Junto à monotonia causada pela retirada da Corte, sucede a morte do corpo que ensejou os pecados de Lúcia. Somente assim era possível que alma e corpo fossem enfim separados para “extinguir tudo o que pudesse representar ou evocar a prostituição” (MARCO, 1987, p. 179).

Em virtude disso, ocorre a simultânea modificação do espaço. Assim como não era possível que Lúcia residisse no subúrbio, Maria não poderia viver na Corte como uma ex cortesã. Desta forma, o abandono do luxo permite a redenção através da alma, viabilizada, no código romântico, por meio do retorno às origens.

1.3 A regeneração

A partir do entendimento de que a metamorfose foi concluída pela tentativa que apagar a carga crítica que a imagem da cortesã evocava. Isso pode ser observado quando examinamos o triângulo relação Paulo x Lúcia x sociedade, sintetizado por Amorim (2007). Como também argumenta Dante Moreira Leite (2007, p. 31), o “triângulo, nas relações interpessoais, contém os germes de sua destruição. Ou os três conseguem um novo membro para o grupo [...], ou um dos membros será expulso”. Logo, a Paulo pouco ou nada custa relacionar-se com uma cortesã, já que, de certo modo, isso integrava certo horizonte de comportamento masculino; à Lúcia tudo custa, pois não há escape de seu “espaço-destino” (AMORIM, 2007).

Desta forma, preso à opinião pública que o traz à realidade toda vez, Paulo continua com as visitas escondidas à Maria da Glória, para preservar seu prestígio e não se afastar do vínculo social. Enquanto à agora ex bacante resta o afastamento da Corte, ao constatar ser impossível o apagamento do estigma de “mercadoria cotada socialmente” (MARCO, 1987). Através disso, no entanto, é observável que a regeneração só é legítima pela relação que se estabelece entre a morte e o espaço habitado no final da vida da cortesã.

Nessa perspectiva, analisamos que as relações que Lúcia mantém com os espaços e vestimentas muito têm a ver com a personalidade que decide exibir: quando Maria, explora a humildade, ingenuidade e referência à purificação, utilizando roupas claras, corando ao ser elogiada – ato que demonstra sua inocência quase infantil. Assim como os espaços habitados passam a ser outros, o contato com a natureza é mais frequente, a riqueza dá lugar à simplicidade, retratando o caminho de volta às origens. Quando Lúcia, a pompa é o retrato da figura da cortesã, as roupas são bem feitas, o corpo repleto de joias e os lugares frequentados são o antro do pecado capital.

Entretanto, tal percepção é possível, pois há uma antecipação da descrição detalhada dos ambientes que nos permite identificar a personalidade a que Paulo se dirige, o que pode ser facilmente percebido pelo fato de o quarto de Lúcia-cortesã ser claustrofóbico e ter cheiro de guardado, prefigurando simbolicamente um túmulo, o declínio da bacante, o que ocorreu após o evento na Chácara de Sá. Já o quarto habitado por Maria da Glória traz um crucifixo preso acima da cama – revelando a conduta cristã retomada da vida passada para colaborar com a regeneração da prostituta.

Não obstante, a descrição dos trejeitos e espaços relacionados à Maria da Glória são o caminho regresso à sua infância doada para o trabalho. Desta forma, quanto há a renúncia da profissão que a tirou da inocência, o espaço retomado pela personagem é o mesmo que deixou para trás, como se pudesse reiniciar sua vida exatamente no ponto onde parou quando deu lugar à Lúcia. Tal ponto explica a pureza no olhar, o corar ao elogio e o entusiasmo infantil ao ganhar um presente.

Nesse ínterim, é perceptível que não há como uma pertencer ao espaço da outra, o que torna explícita a associação que se estabelece entre a reclusão de Maria e a regeneração da prostituta. Assim, observa-se que a escolha pelo lugar é mais um passo para tal processo ser concluído, por a personagem saber que, na Corte, mesmo como Maria, os olhares depositados sobre ela seriam direcionados com certo julgamento, ocasionados pela convicção de que só há um papel a ser desempenhado durante toda a vida. Portanto, o afastamento da Corte é a tentativa de tornar possível a retomada ao tempo parado no passado e, conseqüentemente, o apagamento da prostituição.

Seguindo na leitura sobre espaço, é necessário abordar o início do romance tendo como base a narração da festa que ocorre no alto da igreja da Glória. Os detalhes que compõem esse cenário retratam a presença rara das duas personalidades em uma só. Primeiramente, é importante entender que, por localizar-se no alto, a cena vista da igreja é representada pela descrição dos frequentadores da festa desvendando a vista do Rio de Janeiro por cima, ratificando que a cidade não é um bloco único, mas um todo nuançado, contraditório e múltiplo, tal como Lúcia progressivamente figurará aos olhos de Paulo.

Em segundo lugar, o desenvolver narrativo contribui para a ligação entre Lúcia e Maria. O horário que se observa é o crepúsculo – a mistura do dia com a noite –, o vestido usado pela cortesã era “cinzento com orlas de veludo castanho” (ALENCAR, 1988, p. 2) – que demonstra a mescla entre o branco e o preto. Não à toa, o encontro é na Glória – lugar que aponta o seu nome de batismo – e, por fim, quando responde “Em corpo e alma” (ALENCAR, 1988, p. 3) à pergunta da companhia na festa, comprova o desejo de retornada ao passado e, assim, a presença de ambas em devoção à “Nossa Senhora da Assunção – a Maria que subiu aos céus” (AMORIM, 2007).

Essas observações caminham para a conclusão de que o desejo de retomada ao passado somado com o olhar ingênuo, purificador e hierárquico de Paulo colaboram para a regeneração de Lúcia. Não obstante, Amorim (2007, p. 14) entende que “o espaço reflete alma, a essência de Lúcia” ao passo que a súplica que encerra a oração cristã¹ – que ocorre durante o primeiro encontro – compõe o “desejo de redenção e à morte.”

Entretanto, além da somatória de todas essas interpretações, uma em especial fecha a ideia da redenção através da alma: o olhar purificador de Paulo, que permite enxergar Lúcia além de uma cortesã. Desta forma, somente em leito de morte, Lúcia se vê digna de declarar seu amor a Paulo – o que não acontecia enquanto mantinha as suas personalidades juntas, pois não achava que seu corpo

1 “Rogais por nós pecadores, agora e na hora da nossa morte. Amém”

era digno de um sentimento tão puro – de forma que seja visto como algo sacro, o que confirma a santificação.

— Tu me purificaste unguindo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro (ALENCAR, 1988, p. 113).

À sequência de morreres simbólicos ocorridos durante o romance junta-se o amor que Lúcia sentia por Paulo, processos que, concomitantes, criam a reclusão para a regeneração da prostituta. Desta forma, junto ao enterro ao corpo, sepultava também a crítica posta sobre o corpo da mulher no século XIX e sobre os espaços e cargos ocupados, pois os arrependimentos dos pecados não seriam reconhecidos pela sociedade. Restou a Lúcia o afastamento da Corte, a abdicação do luxo e do prazer, a simplicidade da vida suburbana para, então, ser vista como pura e o suficiente para ser esposa.

2 LÉSBIA: A MULHER E A ARTISTA

O Brasil oitocentista foi marcado por grandes escritores masculinos que tiveram suas produções consideradas marcos históricos, servindo, também, como base para formular e completar os detalhes da historiografia do Brasil – como aconteceu com José de Alencar, que versou sobre os detalhes do centro do Rio de Janeiro. Em contraponto, essa valorização da literatura canônica masculina apagou grandes obras de escritoras da época. Assim foi com Maria Benedicta Camara Bormann, conhecida pelo pseudônimo de Délia, que nasceu em Porto Alegre em 1853, casou-se aos 19 anos, quando se mudou para o Rio de Janeiro, onde permaneceu até sua morte precoce.

A escolha do pseudônimo, por si só, já marca a personalidade que trataremos nesse capítulo. A partir da metade do século XIX, a preferência por esse recurso servia para a omissão da identidade, porém “passa a marcar o nascimento da escritora, um segundo eu” (TELLES, 1998a, p. 8). Para Délia, entretanto, a escolha do nome se caracteriza como uma ruptura com a segmentação que existia entre os gêneros, pois, enquanto os homens eram apresentados a diversas áreas do conhecimento, mulheres eram condicionadas aos cuidados com o lar e filhos.

Desta forma, essa preferência fica clara quando sabemos que a personagem romana do poeta Safo, Délia, era uma mulher livre, dona de sua própria voz, que à época era como os poetas escreviam as suas amadas, “mulheres independentes, assertivas, que buscavam autogratificação intelectual e escolhiam seus amantes” (TELLES, 1998a, p. 9). Tal identidade fica mais bem justificada, também, quando observamos que Délia-escritora “transforma as personagens de poetas latinos em escritoras que falam com a própria voz, numa época em que as mulheres não deveriam se afirmar e nem ser escritoras” (TELLES, 1998a, p. 9), o que gera imenso significado para uma crítica mais direcionada à sociedade da época. Por fim, o nome da personagem romana marca o posicionamento político da autora nos anos que precederam a República, assim era feito quando um artista concordasse que o poder do país não estivesse na mão de uma única pessoa, como acontecia na monarquia, a escolha por um nome romano, entretanto, marca a inspiração para a sucedida república em Roma.

Além disso, a carreira de Délia enquanto escritora iniciou aos 14 anos, porém somente aos 32 pôde amadurecer e “escreveu romances, contos breves e folhetins de pé de página nos jornais” (TELLES, 2012, p. 364), tendo sua profissão interrompida por um falecimento prematuro dez anos depois, em 1895. Enquanto vivia, colaborou – como a primeira escritora – para os principais jornais do Rio de Janeiro, entre eles: *O Sorriso*, *Cruzeiro*, *Gazeta da Tarde*, *Gazeta de Notícias* e *O País*. Sua escrita era considerada elegante, demonstrando inteligência em usar a língua portuguesa e um talento indescritível ao manter a relação durante todo o romance, porém, ao tocar em assuntos polêmicos, eróticos e chocantes, alimentava críticas sobre ela, devido à audácia – para a época – de

escrever sobre temas proibidos a conversas femininas. Por fim, os livros escritos por Délia foram *Aurélia* (1883), *Celeste* (1893), *Madalena* (1879) e *Lésbia* (1890) – que trataremos mais profundamente nesse capítulo.

O significado do nome escolhido para o livro que estudaremos neste capítulo, ademais, carrega um significado tão marcante quanto o do pseudônimo de sua autora. Lésbia também era uma personagem romântica de um poeta romano, Catulo – nome também atribuído a um importante personagem de Délia-escritora –, que decide eternizar sua amada, Clódia, em poemas e escondendo sua real identidade pela escolha do *falsum nomen*. O intrigante dessas escolhas são as fáceis – talvez enganosas – interpretações de inspiração do livro à vida da autora. Lésbia foi o nome escolhido por Catulo em homenagem à personagem Délia de Safos, que vivia em Lesbos, o que nos leva à observação de que a essência do livro seja uma homenagem às mulheres de letras e seus amores à escrita, assim como uma crítica à voz nunca dada a elas.

Tal crítica é perceptível quando, logo após a morte da autora, Inês Sabino lamenta que a imprensa a Maria Benedicta ofereceu seu talento durante anos não tenha se empenhado em demonstrar respeito por sua morte. Essa posição permeia o filtro ideológico que engendrou a desaprovação ao livro *Lésbia*, por exemplo, por Araripe Jr: o machismo e a desvalorização da produção literária por mulheres.

De fato, a história da mulher que se livra das amarras sociais para dedicar-se à escrita, aos estudos e à profissão pareceu não agradar o autor Araripe Jr, que julgou a narrativa com superficialidade. O olhar viciado sobre tal estereótipo do crítico naturalista não foi capaz de observar que, em *Lésbia*, não há apenas uma história de amor, colocando a mulher com orgulho e superioridade, mas sim “uma discussão a respeito da escrita, do amor pela escrita” (TELLES, 2012, p. 367).

O livro começa narrando sobre os 16 anos de vida de Arabela, que todos conhecem como Bela, jovem extraordinária, que bebia das águas do saber e possuía uma enorme capacidade de querer entender o porquê das coisas. Casada, contra a vontade de seus pais, com um homem ciumento e arrogante, que menosprezava o conhecimento de Bela sobre mundo. Decidida a mudar esse enredo, expulsa o marido de casa e dedica-se aos estudos, quando conhece *Máximas* de Epicteto, importante livro que gerará mudanças em sua vida e no modo como enxerga a sociedade e a si mesma.

Essas mudanças são o ponto chave que abordaremos no próximo subtítulo, pois apresentam a ascensão da escritora, enquanto profissional, e o declínio de Lésbia enquanto mulher. Declínio

adiantado pela própria escritora no prefácio do livro, intitulado por “Ao Leitor”²; antes mesmo de conhecermos a história, sabemos o seu fim: “Lésbia também termina pelo suicídio” (BORMANN, 1998, p. 33). Resta-nos saber então como “a consequência fatal do seu tormentoso e acidentado viver” colaborou para tal escapatória. Por isso, é importante começar pelos motivos e a totalidade da metamorfose.

2.1 A metamorfose

Quando pensamos na mudança que Bela passou para tornar-se a escritora Lésbia, precisamos observar, também, que desde o primeiro contato com a personagem há uma ligação com o refúgio para o estudo e seu tocador. Esses elementos, portanto, demonstram-se importantes se fixarmos a atenção a sua transformação através do saber que não só metamorfoseou a si própria, como todo o ambiente ao seu redor e, por fim, a história das mulheres de letras. Nesse interim, é possível analisar que a evolução da personagem passa pela educação, que a ajuda na recuperação e a direciona para um lugar pouco frequentado por mulheres: a escrita do século XIX.

Dessa forma, é importante essa relação entre o refúgio para os estudos e o tocador – que após a transformação de Bela para Lésbia, se tornará um escritório. Então, desde muito nova, “sentia viva necessidade de aprender e esmerilhar o porquê de todas as coisas” (BORMANN, 1988, p. 39). Essa inteligência a acompanhou mesmo após a saída do colégio e encantava as pessoas que a cercavam, exceto o marido, com quem teve um relacionamento repleto de ciúmes e grosseria que “mataram a ternura da pobre moça, infundindo-lhe um rancor que aumentava de dia a dia” (BORMANN, 1988, p. 40). Sua atitude era sempre se afastar e dedicar-se aos estudos.

Esse movimento de afastamento para aprendizagem, entretanto, é muito comum para a personagem, como se fosse capaz de encontrar nos livros a escapatória que precisava para dor que sentia. Assim, na tentativa de afastar-se, também, fisicamente do marido e do ambiente que odiava, mudou-se para casa dos pais. Meses depois, expulsou o marido e, após experimentar a solidão, entregou-se a festas e à sociedade. Nessa passagem do texto, é possível perceber a primeira crítica à sociedade da época, tanto quanto aos cortejos às mulheres na rua – que se seguem até hoje –, quanto à moda que definia os contornos que o corpo feminino deveria ter.

Ia Bela a toda parte, sendo cortejada como todas as mulheres bonitas; indiferente escutava as blandícias de uns e de outros, *dando àquelas sensaborias o apoucado valor que elas devem ter.*

2 Importante movimento muito usado, inclusive, por escritores famosos da época, como Machado de Assis, quando direciona uma parte do livro para estabelecer as expectativas do leitor sobre a obra ou explicar algum ponto. Em outros momentos, Délia fará isso de uma forma mais sutil, como em citações ao longo do texto, porém, nesse prólogo, o diálogo é direto e direcionado exclusivamente ao leitor.

Ouvir galanteios mais ou menos estúpidos ou picantes era uma imposição que ela suportava, do mesmo que se sujeitava às variantes da moda, ora alargando, ora apertando os vestidos; aumentando ou diminuindo os chapéus; alterando ou baixando as botinas (BORMANN, 1988, p. 51, grifo nosso).

Esse recorte temático nos leva à interpretação de que essa crítica era importante para situar sobre o cenário da mulher no século XIX, que ainda se manifesta no século XXI. Portanto, a cobrança da moda sobre o corpo da mulher e o assédio sexual enquanto passava na rua preparam as justificativas para que Bela, a menina meiga e esposa perfeita, se torne Lésbia, a mulher dona de si, escritora famosa e crítica aos homens de letras.

Em seguida, nos é apresentado o momento em que Bela conhece um homem, o qual se apaixonaria futuramente e a levaria, enfim, para o encontro com a sua metamorfose. Cansada, depois de uma valsa, a personagem sente a necessidade de um descanso e escolhe “uma saleta, sentando-se no divã, dando as costas à porta” (BORMANN, 1988, p. 52), perdida em pensamentos, fecha os olhos e é surpreendida por um beijo no ombro. Ao mesmo tempo que sente indignação pela ousadia de invadirem o seu corpo, sente-se atraída pela elegância do homem que a aborda.

O pretendente, Sérgio de Abreu, confessou seu sentimento por ela, que, ainda assustada pelo súbito beijo, recusou responde-lhe no momento e desejou que não o mais encontrasse. Era certo que essa seria a escolha certa, pois a persistência de Sérgio em Bela era nada mais que capricho para “gabar-se de tê-la possuído” (BORMANN, 1988, p. 58), e quanto mais difícil parecia para ele, mais valiosa tornava-se a conquista, o que acreditava que lhe daria determinado *status* na sociedade. Essa atitude mesquinha e embebida no machismo da época reforça mais fortemente a ideia do desrespeito à mulher, o que empresta forte significação à passagem anteriormente citada – sobre o corpo e assédio a mulheres na rua –, não por acaso disposta antes do encontro entre Bela e Sérgio. A paixão deles não durou muito tempo, quando delataram a presença do amante num bordel da cidade.

Após a desilusão de um casamento mal sucedido e a traição de um amante, Bela aprofunda-se na depressão, e sua reclusão a faz querer morrer. Entretanto, talvez esse tenha sido o momento, de fato, que Arabela precisou morrer para dar lugar à Lésbia. Esse movimento de querer fugir de si, após experimentar a profunda melancolia que a cercava, a fez decidir ocupar o seu tempo recorrendo à biblioteca de seu pai e escolhendo *Máximas* de Epicteto. Tal livro deu a satisfação que precisava para que seguisse sua vida para livrar-se da depressão.

Nesse momento, porém, é necessário observar que durante a leitura – narrada no texto – há citações do livro que são demonstradas como um diálogo entre a personagem e o filósofo. Tal fenômeno pode ser considerado uma explicação dos sentimentos de Bela, que, até o momento, não eram amplamente compreendidos, como se as palavras de Epicteto traduzissem o sofrimento que a

personagem tenta, a todo instante, dizer às pessoas ao seu redor. Essa situação a enche de excitação e a permite sentenciar: “eu saberei vencer o que tanto me oprime, porque sei querer e hei de triunfar!” (BORMANN, 1988, p. 74).

A partir disso, a moça passa a refletir e pôr em prática as atividades propostas pelo livreto, e, na tentativa de rever sua vida, opta pela escrita. Inicialmente, pensa no dom dos escritores e conclui que esses não escrevem para si, e sim para obter aplausos. Nesse ínterim, escolhe para escrever no anonimato, a fim de “evitar mazelas trazidas pelo triunfo” (TELLES, 2012, p. 370). Esse movimento de manter-se às escondidas – que não durará muito tempo – soa quase como um teste do que ela já ambicionava ser, pois lê o primeiro romance escrito aos seus pais, pede opinião ao amigo médico e, por fim, decide publicá-lo. Dessa forma, ao reproduzi-lo somente aos familiares e amigos, ambiciona, também, os aplausos.

Aqui, após sucessivas escolhas erradas, encaminha-se a seu tocador – espaço que alimentava sua vaidade – e transforma-o em gabinete de estudos. Nesse momento, então, surge Lésbia: “a moça que usara o tocador para se tornar objeto de admiração, transforma o seu cenário em gabinete de trabalho e se dedica à arte de escrita, a criar formas dignas de admiração” (TELLES, 2012, p. 371).

Esse acontecimento pode ser marcado como o nascimento de uma outra personagem ou personalidade. Entretanto, quando observados os capítulos que antecederam esse momento, percebemos que a personalidade sempre esteve presente, só aflorou com o entendimento das emoções que a cercavam. Brota a coragem de que a personagem precisava para desabrochar e experienciar o seu próprio ser. Agora, não mais precisa de opiniões externas para se entender, “busca em si, através de recursos, um ponto de apoio, (...) ela abre novos caminhos, ela encontra o próprio caminho” (TELLES, 2012, p. 371).

2.2 A ascensão

É inegável observar que parte da metamorfose de Lésbia deve-se à ira que ela sentia em relação às questões que a cercavam. O ato de mudar o lugar que dava sentido à sua vaidade para um espaço de estudo e escrita é o rompimento com a imagem criada na época. Essa ira transforma Bela em uma excelente escritora, que ascende de forma provocadora aos homens de letras e desafia os estereótipos mantidos pela sociedade.

Bela trilha o caminho da rebelião, o caminho mítico de Lilith quando não aceita a submissão ao homem e afirma seu poder de criação. A imagem do monstro, da diaba ou da bruxa estarão rondando por perto. Como escritora ela não encontra saída, a não ser a identificação com o modelo masculino, a escrita faz com que se torne ambígua em relação ao seu gênero (TELLES, 2012, p. 374-375).

Essa rebelião, contudo, torna sua ascensão ainda mais intensa, pois, ao identificar-se com os homens de letras, escreve com a mesma qualidade e intensidade deles. Mas há uma vantagem, ela possui uma visão interna do que é ser mulher e, por isso, mantém uma escrita mais próxima da realidade, promovendo, na sociedade, uma relação de proximidade com outras mulheres. Aqui, não há uma suposição dos homens sobre o que o público feminino sente e sobre o que quer ler, enquanto mulher e escritora sabe como atender a esse coletivo, por isso, entretanto, que recebe tantas críticas dos autores que a cercam.

Nesse ínterim, o que se sobressai são os ataques a suas obras. Sem dúvida, a publicação dos livros colaborou para que a jovem pudesse se afirmar como autora, entretanto, não foi o suficiente para conter críticas a ela. Assim, Bela escreve o primeiro romance intitulado “*História de uma paixão*” (BORMANN, 1988, p. 79), com a emoção do momento, mostrou aos seus pais e ao amigo médico, todos a aplaudiram e reverenciaram tamanho sentimentalismo e realidade que aquela obra trazia. Não satisfeita com os elogios, enviou-a para uma redação que, “duvidando de que essa produção fosse devida a uma pena feminina como depreendia do pseudônimo – Lésbia” (BORMANN, 1988, p. 85), publicou e teve acolhida favorável.

A ascensão de uma mulher, através da escrita, na sociedade retratada da época causou muito incômodo aos escritores. Nesse momento, entretanto, é um pouco difícil que haja uma separação entre real e ficção, pois as mesmas críticas de Araripe Jr. em relação à autora civil são, no romance, direcionadas à protagonista. De fato, quando observada a relação que a obra mantém com a realidade, a amarga crítica que se estende pelo romance aparece quase como a voz da própria Délia:

Como o trabalho de impressão é ainda muito caro no Brasil, procurou Bela um editor que lhe publicasse uns romances e poemas, cedendo ela todos os seus direitos. Esquecera que possuía dois grandes inconvenientes para qualquer empreendimento deste gênero – ser mulher e ser brasileira. (BORMANN, 1988, p. 97).

Por outro lado, há, nessa passagem, uma grande ironia sobre o sistema patriarcal, que oprimia mulheres e menosprezava suas obras, tanto que a primeira observação feita era “ser mulher” e a segunda, entretanto, deve-se à nacionalidade: “brasileira”. Essas, somadas, tornam-se um grande problema para época, quando a publicação brasileira era pouco reverenciada quando comparada com o estrangeiro, ou seja, sendo uma mulher estrangeira, teria o reconhecimento merecido e sua obra seria verdadeiramente apreciada. Afinal, a maioria das obras do estrangeiro era reverenciada, até mesmo as obras femininas, enquanto o que aqui era produzido era abafado e anulado, o que em fevereiro de 1922 seria duramente criticado no Modernismo, Lésbia já fazia.

Dessa forma, analisada a ascensão da personagem, mesmo que levada com duras críticas, é uma resposta ao sistema patriarcal que imputa filhos às mulheres – como ocorre com Lésbia – e veem escritoras como narradoras de suas próprias vidas. Tal observação, entretanto, é uma grande ironia, pois, a partir do momento em que uma mulher decidir se impor, a perfeição dos homens desvaneceria (TELLES, 2012). Por outro lado, ao aceitar essas condições, “o anjo do lar, a mulher que segue as regras, morre” (TELLES, 2012, p. 377), tornando a mulher uma fraca.

Ao escolher seguir contra essas colocações preconceituosas, Lésbia vive a vida da forma mais intensa e permite que sua ascensão seja feita de forma heroica, “os obstáculos não a desencorajam” (TELLES, 2012, p. 378). Por isso, em busca de um reconhecimento que guie sua ascensão, a autora-personagem decide atacar os homens, e suas publicações seguem sendo questionadas e, ao mesmo tempo, incentivam a necessidade de autoafirmação.

Inegavelmente, a ironia do romance torna a narração mais interessante, por isso, a ascensão da escritora-personagem é tão intrigante. Ao querer ter reconhecimento, escolhe um pseudônimo – que deveria deixá-la no anonimato –, esse lhe dá a visibilidade ambicionada. Ao atacar homens para quebrar com o sistema preconceituoso que a permeia, conhece Catulo, homem que permite amá-la perdidamente ao conhecer o que Lésbia escreve.

Aqui, entretanto, cabe mais uma relação com a literatura romana. Catulo, grande poeta latino que versava sobre Lésbia, sua musa inspiradora, em poemas eróticos. No entanto, no romance de Délia as ordens se alteram: é Lésbia quem escreve e Catulo é o seu amante confidente. “A inversão de atividades entre Catulo e Lésbia reforça essa ideia, pois aqui ela não é personagem de poemas célebres de um autor famoso, mas ela própria é autora e ele, sua personagem” (TELLES, 2012, p. 394).

Esse companheiro soma-se às condições tranquilas com as quais Délia proporciona a sua personagem para que ela exerça a sua profissão com tranquilidade: Lésbia é filha única, ganha na loteria 500 contos, não possui um casamento que lhe dê um título, muito menos uma herança e não precisa trabalhar nos cargos tradicionalmente femininos. Esses benefícios contribuem para que siga sendo uma escritora, e somente isso. Essa estabilidade, permite que a personagem se dedique ao que realmente ama: escrever. Nessa perspectiva, entende-se que o declínio de Lésbia se sucedeu dentro da sua própria realidade e não como um “acidentado viver”. Há decepções e sofrimentos, mas as condições do seu viver são favoráveis para uma serenidade.

Entretanto, com o dinheiro, adentra no mercado do poder e o número de pedintes e assédios aumenta. Essa situação promove o reencontro com Sérgio Abreu e direcionam o sentimento de vitória e triunfo, marcando o topo da ascensão que a personagem poderia chegar: um homem que a amava

de forma livre, dinheiro e reconhecimento profissional. Entretanto, para que a trajetória enquanto escritora siga eternizada, ocorre o declínio enquanto mulher.

2.3 O declínio

Ao pensar sobre o declínio da personagem, que culminou em seu suicídio poeticamente programado, é importante pensar em dois aspectos constantes na protagonista: o controle da situação e a escrita como refúgio. Evidentemente, essas situações se interligam: ao se isolar para os estudos, Lésbia consegue controlar o que sente e o que a cerca. Desta forma, os acontecimentos ao redor da personagem quase parecem ter sido escrito por ela própria.

Ao perder os pais, ela parte à Europa para realizar um sonho e por lá permanece por oito anos. Durante essa reclusão, é elogiada pelos estrangeiros e, aqui, cabe a crítica à sociedade da época – quando valoriza o que é produzido no estrangeiro, enquanto obras brasileiras são menosprezadas. Todavia, mesmo ao citar as culturas que presenciou, Délia não narra sobre os lugares frequentados, o importante é a viagem que Lésbia faz por si mesma e pelos sentimentos e sensações durante esse afastamento, entre eles os pedidos de casamento que recusou de Catulo.

Entretanto, esse processo de busca por autoconhecimento é uma construção que teve seu início ainda com as *Máximas* de Epicteto. Contudo, a prova mais concreta do controle que Lésbia tem da história é Catulo: suas falas não são narradas diretamente, a vida dele circula ao redor dela. Ele sempre esteve ali para dar o suporte de que ela precisava, foi seu primeiro admirador enquanto escritora e permaneceu seu amante até o fim da vida, ele era o seu personagem.

Nesse ínterim, quando retorna ao Brasil, conhece um jovem chamado Alberto, que cresceu lendo suas histórias e seduziu-se pelos livros de Lésbia, e ela, tentada a entregar-se ao rapaz, tece uma autocrítica tendo em vista a diferença de idades, já que Alberto é muito mais novo. Nesse momento, interpretamos que o processo de autoconhecimento seguido durante todo o romance a direciona para uma escolha consciente e decidida. Não foi um crime contra a sua solidão, não se colocava nessa condição enquanto uma pessoa solitária, a decisão seguiu por julgar que suas faculdades mentais não estavam bem e, ao entregar-se a Alberto, estaria indo contra sua sanidade mental e contra ao amor de Catulo, que a acompanhou e foi fiel durante todo o seu processo de ascensão. Sendo assim, a preferência pelo suicídio mostra que “uma morte sossegada era a melhor das mortes” (SOLOMON, 2018, p. 28).

Desta forma, tal qual o inspirador suicídio de *Werther* (1774), como adianta o prólogo, Alberto estava prometido à Heloísa, assim como Charlotte está prometida a outro homem. Nesse ponto, a relação com a história é bem clara, evitando trair Catulo e atendendo às súplicas de Heloísa – que pedia a Lésbia para deixar o jovem Alberto voltar para ela –, Lésbia opta pelo suicídio.

Nesse processo, Lésbia recorre à escrita para deixar controlados os desfechos para cada um de seus personagens. Cartas e testamentos são produzidos, para que a sua partida seja amplamente compreendida por cada um deles, e esse processo de sentir-se segura ao escrever é algo recorrente ao longo do romance. Quando Lésbia tem seu início enquanto escritora, foi porque se refugiou em um romance escrito com suas experiências sobre o amor, quando teve a morte de seus pais, os poemas foram escritos por cima das lápides. A escrita é a sua fuga da realidade e a sua redenção.

Nessa perspectiva, o afastamento de Lésbia caminha-se para o único cômodo da casa que é bem detalhado: o toucador, e neste encontra-se uma frase que corresponde àquilo por que a personagem-autora gostaria de ser lembrada: “*Non omnis moriar*” (BORMANN, 1998, p. 126-127). Trata-se de “parte de um verso da Sétima Ode de Horácio. (...) O verso inteiro é: ‘*Non omis moriar pars aliqua mei vitabit Lebitinam*’, ou, Não morrerei de todo, uma parte de mim evitará Libitina [deusa romana da Morte]” (TELLES, 1998b, p. 261). Assim, o desejo de Lésbia era, na verdade, que fosse lembrada pelo que produz, pela sua escrita e não pela sua vida, separando, desta forma, Bela – sua forma humana – de Lésbia – sua forma artista.

De todos os cenários que cercam a personagem, somente o gabinete de trabalho é descrito desde o primeiro momento do livro. A propósito, é o primeiro cenário descrito – antes como um toucador, após a metamorfose, um gabinete – é o refúgio que a escritora-personagem tem para todos os seus problemas. Une-se, aqui, o controle confortável e a escrita.

Nesse íterim, o que antes poderia ser considerado um declínio, segue para a perpetuação da ascensão da escritora. Não era a renomada autora-personagem quem morria, era Bela, a personagem que alimentou o desejo por leitura, que passou pelas dores e pelos dissabores que a vida ofereceu. Nessa perspectiva, era necessário que separasse duas personagens para que Lésbia continuasse no topo e seguisse lembrada pelo que produziu.

Desta forma, não só o ato de cortar os pulsos estava detalhado poeticamente – com rimas ricas, com uso de vírgulas para a quebra dramática da sequência de acontecimentos –, era também a certeza da eternização. Cortam-se os pulsos, que deram vida aos textos, para que a escritora possa viver, assim teria Lésbia sua redenção.

CAPÍTULO 3

Lúcia VS LÉSBIA: OS CAMINHOS PARA A METAMORFOSE MORTAL

Quando observadas as escritas do século XIX, percebemos que pode haver uma proximidade estilística, comum por ocuparem uma mesma época. Entretanto, há enredos que se comportam dissonantemente, mesmo quando os desfechos parecem iguais, se aproximando apenas nos detalhes, assim como ocorre com *Lucíola* (1862) e *Lésbia* (1890). Desta forma, a eminência das datas – mesmo que *Lésbia* tenha sua publicação mais tardia, somente em 1890 – permite que haja marcação de tais proximidades.

Isso prefigura que, por dividirem os mesmos anos literários, pode haver muitos pontos em comum, porém a somatória para o desfecho parecido das personagens trilha caminhos opostos: enquanto Lúcia segue para a sua redenção, saindo do pecado e das críticas impostas pela sociedade, Lésbia percorre trajetória oposta, ao abandonar o casulo franqueado a mulheres do século XIX; ao se tornar uma escritora renomada, vai na contramão da ascese que Lúcia tenta alcançar. Nessa perspectiva, as personagens encontram-se no que chamaremos de meio do caminho, a metamorfose necessária para alcançar o desejado: para Lúcia, a redenção, para Lésbia, a eternidade.

Desta forma, este capítulo busca estudar de que maneira as trajetórias das personagens se encontram, tendo em vista que o modo como a morte de ambas aconteceu foi bem semelhante. Assim, o primeiro subcapítulo tratará sobre os pontos de encontro entre as histórias e as personagens; o segundo abordará essencialmente a metamorfose pela qual Lésbia e Lúcia passaram, os gatilhos e a trajetória dessa mudança e, por fim, o terceiro versará sobre a similaridade da morte de ambas levando em conta a reclusão das personagens: Lúcia em um casebre no subúrbio e Lésbia em seu toucador.

3.1 Os encontros

É importante iniciar esse estudo comparativo analisando os detalhes que aproximam as obras. A começar pela perspectiva adotada pelos narradores. José de Alencar escolhe a multiplicação do foco narrativo através da fala das personagens que rodeiam Lúcia e Paulo, procedimento que serve para não deixar o leitor se enganar pela narração em primeira pessoa, como também para satirizar as falas e pensamentos críticos da sociedade, que não aceitava que houvesse uma redenção de uma prostituta para uma mulher casada.

Por outro lado, Délia atribui essa multiplicação às leituras que Lésbia faz ao longo da narração do romance, assim era traduzido e exemplificado ao leitor como a personagem se sentia. Assim como Alencar faz um alerta, Délia decifra os sentimentos da personagem para além dela, é o diálogo direcionado ao leitor para elucidar o que o narrador apenas sinalizou. Nessa perspectiva, quando há uma citação de *Máximas* de Epicteto, há também a necessidade de afirmação da personagem:

— É assim mesmo! murmurou ela. — Eu pressentia tudo isso, mas não sabia determinar o meu pensamento; auxiliada pelo filósofo, distingo perfeitamente a diferença latente que existe entre essas coisas, que, no entanto, à primeira vista, se confundem! O sentimento, ou por outra, o pesar depende da nossa vontade, da nossa cobardia em aceitarmos, sem prévia oposição, deixando-nos subjulgar com a estúpida passividade do fatalismo!... Não!... Eu saberei vencer o que tanto me oprime, porque sei querer e hei de triunfar! (BORMANN, 1998, p. 75).

Pensando nesses recursos de direcionamento de diálogo e informação aos leitores, há também, em ambas as obras, uma crítica forte à sociedade, que escolhe e condiciona a mulher a espaços considerados femininos – Lésbia não poderia ter sua ascensão enquanto escritora e Lúcia não poderiam abandonar o cargo de prostituta da Corte para ser esposa de Paulo. Desta forma, Alencar seguia a caracterização e exemplificação dessas críticas através da multiplicação do foco narrativo ao colocar personagens que soltavam frases curtas sobre a forma de viver de Lúcia, como o caso das falas de Sá e Cunha, que, ao narrarem um passado desconhecido pelo leitor, exemplificam a crítica proferida às prostitutas no século XIX:

— Por que lhe falaste nesse tom? Naturalmente a trataste por senhora como da primeira vez; e lhe fizeste duas ou três barretadas. Essas borboletas são como as outras, Paulo; quando lhes dão asas, voam, e é bem difícil então apanhá-las. O verdadeiro, acredita-me, é deixá-las arrastarem-se pelo chão do estado de larvas. **A Lúcia é a mais alegre companhia que pode haver para uma noite ou mesmo alguns dias de extravagância.** (ALENCAR, 1988, p. 9, grifo nosso).

Doutra forma, Lésbia segue com críticas à sociedade quando se impunha como uma mulher de letras. Ainda como Bela, já buscava o saber das coisas através dos livros: “Em que romance leste esta frase?” (BORMANN, 1998, p. 45).

A crítica de Délia fica mais forte quando direcionada aos homens de letras, pessoas com as quais Lésbia deveria conviver enquanto escritora, mas que preferem reduzir a autora-personagem à vida que a produzia, fazendo a ligação direta de ficção e realidade. Assim, embutiram em Lésbia um filho que não tinha, por escrever, em seu romance *Blandina*, “a história comovente de um filho natural, engenhosamente conservado junto à mãe” (BORMANN, 1998, p. 106). Essa associação direta provoca uma revolta nos homens de letras com quem a autora-personagem convivia, por afirmar que a obra era mentirosa e, então, Délia, mais uma vez, explora o uso de citações:

Assim definiu Veillot a nervose literária:

“Os homens de letras: povo triste, invejoso e vão, entre o qual ninguém se mostra satisfeito nem de sim, nem dos outros, nem da fortuna; de uma avidez de louvores insaciável, acompanhada de uma delicadeza de orgulho tal, que se ofende com a própria lisonja, Lança-os o furor pelo sucesso no número dos mais indignos e vis bajuladores que existem no mundo.”

Se tudo isso sucedeu na França, por que nos admiraremos do que vai pelo Brasil? (BORMANN, 1998, p. 117, grifo nosso).

Lésbia, após receber uma denúncia de que seu amante, Sérgio de Abreu, estava em um prostíbulo, segue para lá e descreve, não só o ambiente que ocupavam, como a mulher com quem ele se relacionava. Nessa situação, há pontos de flagrante contato com o romance alencarino; primeiro, a questão de abordar um assunto delicado aos olhos da sociedade, que eram as “mulheres decaídas”, que só teriam sua redenção com a morte. Em segundo plano, aborda-se a questão do dinheiro e quanto isso movimentava o mercado de poder da época. Nessa perspectiva, o encontro entre as personagens Lúcia e Lésbia dá-se, ainda, em descrição ocorrida na obra de Bormann.

Para Lúcia, o capital significava a liberdade financeira e a sustentação de seus luxos – como vestidos, joias e a casa onde mora, mas também a sua prisão à prostituição, tanto que é necessário que abdique dessas regalias para ter sua liberdade. Para Lésbia, o dinheiro funcionava como facilitador, para que ela não precisasse depender de ninguém. Se, enquanto autora, não fosse bem remunerada por ser mulher e brasileira, ao ganhar na loteria alcança sua liberdade das amarras impostas pela sociedade. Desta forma, percebe-se que ascensão de Lúcia se deve ao dinheiro, assim como a autonomia de Lésbia. Assim, dadas as proporções, Lésbia caminha para o ponto de onde Lúcia se distancia em busca de sua redenção – enquanto Lésbia alcança a liberdade das amarras da sociedade através da facilidade que o dinheiro proporciona, Lúcia abre mão desse conforto para dedicação ao amor de Paulo, o que promove o encontro em um ponto em comum: a necessidade da metamorfose.

3.2 As metamorfoses

Dentre os outros pontos de proximidade das obras, podemos considerar a metamorfose e suas consequências o mais importante de todos. Nesse aspecto, as personagens relacionam-se de forma muito direta, ainda que o motivo de cada uma provenha de origens diferentes. Ambas parecem seguir o lema de modificar-se para adaptar-se.

Quando pensamos em metamorfose, somos direcionados à ideia de que se renuncia uma coisa para tornar-se outra, tal qual acontece com uma lagarta, quando vira borboleta, por exemplo. Entretanto, essa ideia é equivocada quando vemos que o que ocasionou a mudança de Lésbia e Lúcia foi, em partes, a essência que já mantinham.

No caso de Lúcia, essa análise pode ser mais elucidada quando observamos haver nela duas personalidades diferentes: ora Lúcia se apresenta como a prostituta, ora Maria da Glória manifesta a doçura ingênua e infantil, exumando parte da infância precocemente abandonada para seguir a vida como cortesã. Em Lésbia, porém, temos a constância da menina estudiosa, que sempre recorria aos livros. Nessa perspectiva, não se interpreta como uma dúbia personalidade e, sim, um fator que se desenvolverá para o lado profissional. Trata-se, na verdade, da metamorfose da moça em artista.

Desta forma, Lúcia mantinha ainda a essência que buscou para ter a sua redenção e ser, enfim, digna do amor de Paulo. Em contrapartida, Lésbia se volta para um reconhecimento enquanto escritora. Nesse ponto, o merecimento do amor de Paulo e a valorização da escrita de Lésbia correspondem a trajetórias simétricas, já que ambos os caminhos miram, em certo grau e cada um a seu modo, à aprovação social.

Quando Lúcia abre mão do luxo e da sua liberdade de andar pelo centro do Rio de Janeiro sem ser apontada como a prostituta, está dando lugar à Maria da Glória e, assim, atendendo aos pedidos de redenção. Afastada dos olhos que julgam, poderia ser digna de um amor sublime. Entretanto, mesmo que se afaste do universo mundano, ainda não se considera pura para entregar-se a Paulo, assim como ele não é capaz de assumi-la para a mesma sociedade que a condena. E, desse modo, ambos seguem em certa medida presos à convenção, e a redenção só pode ocorrer por meio da morte.

Nessa perspectiva, quando Lúcia se deixa levar pelas regras, reforça-se a ideia de que o calar feminino perante as imposições da sociedade é o caminho correto a ser (per)seguido. Essa escolha vai contra o que prega Lésbia, que acredita que, ao estudar e buscar sair da dependência do homem, as mulheres alcançam mais poder do que julgam possuir: “a mulher ama e não calcula, desvive-se no caminho e no afeto e não ambiciona; portanto será sempre a mais fraca.” (BORMANN, 1998, p. 87). Desta forma, a única escapatória para a liberdade também acaba sendo a morte:

O anjo do lar, a mulher que segue as regras, morre. (...) A fraqueza da mulher é resultado da aceitação dos padrões, da renúncia e da aceitação do sacrifício imposto ao anjo pela obrigatoriedade do amor desinteressado aos seus. Assim a mulher desvive. Viver significa tramar, calcular, planejar, perceber o próprio desejo, ambicionar. Requer trabalho e esforço constantes. Para escrever, como disse Woolf, é necessário “matar o anjo do lar”, a criatura sem vida e sem história, mas também é necessário o duplo anjo, o monstro que destrói a criatividade feminina. (TELLES, 2012, p. 378).

Portanto, enquanto Lúcia decide “matar o anjo do lar” em busca de sua redenção, Lésbia decide morrer como “monstro”, a fim de perpetuar seu grito de insatisfação, consumado na meticulosa performance do suicídio. Esse processo envolveu uma série de eventos. Um dos primeiros foi a leitura do livreto de Epicteto, que deu à personagem a coragem para aprimorar e dedicar-se à escrita. Em seguida, a aprovação dos familiares e amigos levou-a a enviar seu romance “ao redator chefe de uma folha conservadora” (BORMANN, 1998, p. 85).

Por mais que, nesse momento inicial, seja lavrado o pseudônimo de Lésbia, a metamorfose só se concretiza quando Lésbia ganha espaço, notoriedade e reconhecimento por aquilo que produz. Então, somente enquanto vive como a escritora, que, mesmo pelo “espírito brasileiro (...) eivado de

preconceitos”, conquista a fama, que a personagem-escritora se entende como tal e, por ela, molda sua personalidade. Ou seja, a metamorfose de Lésbia ocorre progressivamente, alimentada pelas experiências.

Por outro lado, a metamorfose de Lúcia ocorre de forma mais, digamos, retilínea: afinal, ela já sabia o que deveria ser feito para sua redenção e também como deveria se comportar uma mulher digna de amor e casamento. Lésbia já havia passado pelo casamento, já experienciara o que era ser a mulher que Lúcia buscava, e, por isso, direcionava sua ambição para não sê-lo, ou melhor, para ser quem quisesse, sem a necessidade de encaixar-se em padrões estabelecidos.

Por isso, consideramos que as personagens se encontram no meio do caminho: Lúcia, enquanto prostituta, ambicionava, tinha independência sobre suas opiniões e possuía voz, mesmo quando estigmatizada como mulher decaída. Por outro lado, julgava-se indigna de um amor, por isso, busca em sua reclusão uma purificação do seu corpo e de retorno à inocência. Lésbia, em contrapartida, quando “ama e não calcula” (BORMANN, 1998, p. 87), entrega-se a um homem que reprime a ambição que apregoa em seus livros. Conhecendo esse lugar, decide sair dele em favor da “emancipação da mulher pelos estudos e pela independência de opiniões” (Idem, *ibidem*).

3.3 As mortes e seus espaços

As trajetórias, então, vão em sentidos contrários, e o fim é definido por motivos distintos. Ao analisarmos a forma como decidem chegar a esse final, encontramos mais um ponto em comum: o isolamento. Mesmo que diversos, a reclusão é muito importante para compreendermos a morte de ambas as personagens. Para chegarmos ao isolar de Lúcia, entretanto, precisamos primeiro entender a relação da personagem com os espaços físicos e como a descrição deles pode nos ajudar na interpretação do isolamento para a morte, diferente do que ocorre com Lésbia, em que os espaços físicos são menos detalhados, exceto um, seu escritório.

Ocupar espaços físicos, para Lúcia, condizia com a sua personalidade e a manifestação de sua dualidade. A descrição das cores que usava em seus vestidos, das joias que escolhia, da forma como seu cabelo estava preso eram fatores externos importantes para construção de sua *persona*. Um momento é significativo para essa exemplificação.

O primeiro capítulo do livro de Alencar oferece a descrição pormenorizada do possível primeiro encontro de Paulo com Lúcia:

A lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras; descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para **contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas** sobre o céu azul e estrelado. Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. **O vestido que o moldava era cinzento** com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro como os tênues vapores da

alvorada. Ressumbrava **na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos tão ingênua castidade**, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição (ALENCAR, 1988, p. 2, grifo nosso).

Nesse momento, enquanto observa o correr da festa da Glória, Paulo narra todo o festejo com a ligação entre o claro e o escuro. Quando chega ao adro, está anoitecendo – a mistura do dia e da noite – e o vestido que Lúcia usa é cinzento – a mistura entre preto e branco, a personagem observa “as nuvens brancas esgarçadas”, e o seu olhar contempla “doce melancolia”. Se, durante esse trabalho, consideramos que Lúcia era descrita como Luz (ingenuidade e infantilidade perdida) e Lúcifer (personificação do pecado e a cortesã), nesse momento narrado identificamos as duas “personalidades”, presentes nas atmosfera generalizada do intermédio, verificado no horário (18h), na penumbra, no cinza.

O olhar melancólico é direcionado ao passado, que é demonstrado como “nuvens brancas e esgarçadas”, não é possível, então, voltar a esse lugar. No entanto, não era possível habitar um espaço público, como a festa da Glória, com a pureza da sua infância perdida, haveria lembretes de que “Não é uma senhora(...) É uma mulher bonita” (ALENCAR, 1988, p. 3).

Esse desejo de retornar às raízes é intensificado quando Lúcia se vê perdidamente apaixonada por Paulo e, então, entende que, para se desligar dos estigmas, deve retornar ao subúrbio, para se expurgar dos luxos mundanos e, enfim, ter sua redenção.

A redenção do anjo decaído deve ocorrer, como observado por Telles (1998), por meio da morte e, ao decorrer do romance, Lúcia parece saber que essa é a sua única saída. Somente assim terá a remissão dos pecados. Entretanto, esse jogo sacro de perdão relaciona-se com o momento do encontro de Lúcia e Paulo no adro da igreja da Glória, quando o narrador-personagem afirma que “Era ave-maria quando chegamos ao adro” (ALENCAR, 1988, p. 2), pois o final da oração suplica “rogais por nós pecadores, agora e na hora da nossa morte.”

Por isso, ao retornar ao subúrbio para morar com sua irmã e ter uma vida simples, Lúcia consegue ter os pecados expiados ao entregar-se para a morte. Esse pertencimento físico ao lugar que ocupa fica muito ligado à crítica social e, mesmo havendo a metamorfose, o fim deveria ser a morte para, enfim, ter seus pecados perdoados pela Igreja e, conseqüentemente, pela sociedade.

Ao analisarmos a descrição de espaço físico com Lésbia, percebemos não haver essa clareza de pertencimento, pois os locais que a autora-personagem frequenta não são detalhadamente descritos ao longo de todo o livro (mesmo a viagem que faz à Europa), exceto um lugar: o toucador, que após sua metamorfose passa a ser seu escritório, que, no primeiro capítulo do livro, já tem a descrição completa e detalhada.

Impregnada de aromas, subia dos jardins a brisa, entrava afoitamente pelas janelas, movendo as cortinas, embalsamando os aposentos e indo morrer junto a uma mulher cismarrenta. Era o toucador, onde ela se achava, um mimo de arte e bom gosto, contendo elegante mobília de pau-rosa e cetim azul turquesa, grande tapete de pelúcia da mesma cor, cobrindo parte do soalho e uma psichê a refletir os quadros e as tetéias do tépido ninho (BORMANN, 1998, p. 36).

Em *Lucíola*, entretanto, a narração do espaço dá-se em um momento de intimidade entre Lúcia e Paulo, em um das visitas do narrador-personagem à cortesã.

A luz, que golvava em cascatas pelas janelas abertas sobre um terraço cercado de altos muros, enchia o aposento, dourando o lustro dos móveis de pau-cetim, ou realçando a alvura deslumbrante das cortinas e roupagens de um leito gracioso. Não se respiravam nessas aras sagradas à volúpia, outros perfumes senão o aroma que exalavam as flores naturais dos vasos de porcelana colocados sobre o mármore dos consolos, e as ondas de suave fragrância que deixava na sua passagem a deusa do templo. (ALENCAR, 1988, p. 19)

Em *Lésbia*, o não detalhamento engendra uma sensação de não pertencimento a esses outros espaços, e somente em seu toucador esse sentimento pode ser preenchido, devido a isso se percebe a procura a esse espaço como a escolha para o suicídio. Em Lúcia, contudo, a descrição do espaço releva uma intimidade da personagem. Em primeiro momento, como o descrito acima, serve como um templo para o seu trabalho e o seu corpo, enquanto, já no final da vida, serve como uma espécie de templo divino para sua redenção.

Lúcia levava-nos então para o seu toucador bem pobre e bem modesto, mas ainda assim encantador, como tudo que essa mulher tocava com as pontas de seus dedos de fada ou bafejava com o seu hálito celeste. (ALENCAR, 1988, p. 130)

Entretanto, quando analisamos a reclusão de Lésbia em comparação com a de Lúcia, percebemos que o único espaço detalhado serve como refúgio, como forma de elucidação de pensamentos e autoconhecimento, o que ocorre, na verdade, através de estudos e escritas. Por isso, o toucador transfigura-se no escritório exatamente como uma reclusão necessária para colocar em ordem as faculdades mentais.

Essa escapatória, todavia, é um dos exercícios propostos no livreto de Epicteto e é o que também direciona Lésbia à reflexão necessária para o suicídio. Tal insulamento não é para uma beatificação, como ocorre com as heroínas românticas; constitui, na verdade, o caminho para que possa dissociar a figura de Bela da autora-personagem Lésbia, quase como se pudesse dividi-la em duas. Não à toa, Lésbia afirma que não morrerá de todo, pois parte dela se manterá viva.

Nesse momento, contudo, há uma proximidade entre as histórias. Para que Maria da Graça pudesse viver, era necessário que Lúcia morresse; assim como para Lésbia perpetuar-se como escritora, era necessário que sua “forma humana” não fosse mais associada a ela. Por isso, julga que

suas faculdades mentais não estão mais em consonância com a realidade e, optando por manter-se como a escritora sã, dá fim a Bela.

Essa dissociação entre as personagens de ambos os romances carrega consigo uma crítica importante sobre a sociedade oitocentista. Para Lúcia, os espaços públicos não poderiam ser preenchidos por sua versão infantil, pobre e inocente, pois somente uma realidade humilde lhe era acessível. Para Lésbia, os espaços públicos já eram ocupados por ela, enquanto artista e enquanto mulher, porém não havia pertencimento. Era importante que fosse reafirmado, em ambas as obras, que as personagens não deveriam habitar o lugar em que estavam.

Por isso, analisar o afastamento das personagens nos leva a uma interpretação interessante sobre limitações também impostas a Lúcia e Lésbia, na primeira de uma forma mais clara, externalizada a todo momento pelos homens que a cercam, em diálogos com Paulo, assim como pela própria personagem que, reiteradamente, reforça não ser digna de um amor puro e inocente. Já em Lésbia essas limitações são menos expostas, mas não deixam de ser impactantes na vida da personagem. Mesmo que haja inúmeras facilitações para a vida dela, há, ainda, muita repressão, que, sem dúvida, tem influência sobre a decisão de autoextermínio.

Desta forma, chegamos à conclusão de que habitar espaços públicos enquanto mulher do século XIX, ainda que na perspectiva de observadores de gêneros opostos, é uma situação que requer um olhar vigilante e crítico. Mesmo sendo narrados dois séculos atrás da análise dessas obras, algumas situações permanecem atemporais e, por isso, a interpretação de necessidade de reclusão para redenção e permanência na eternidade ainda parece ser algo que precisa de olhar atento.

Por fim, julgamos que as escolhas das personagens pela forma como deixam as histórias dizem mais sobre como a sociedade como um todo impõe sobre quais os lugares as mulheres podem pertencer, por isso Lúcia escolhe – indiretamente – viver reclusa como Maria da Glória e Lésbia escolhe – diretamente – dar lugar somente ao seu fazer artístico. Dessa forma, ambas escapam, em alguma medida, de amarras sociais: a primeira, com sua santificação; a segunda, com a eternidade via escrita.

CONCLUSÃO

Conseguimos analisar, ao longo desse trabalho, que *Lucíola* (1862) e *Lésbia* (1890) encontram-se em diversos pontos, diferente do que esperávamos no início desta obra. Entretanto, mesmo que publicadas em tempos diferentes, essa relação se estabelece pelas análises feitas quanto à forma de morte das personagens e pela presença de poder adquirido pelo dinheiro. Em *Lésbia*, pela somatória de facilitadores no seu “acidentado viver”, enquanto em *Lúcia* pelo sucesso fruto da sua prostituição.

Em contrapartida, mesmo com semelhanças, o fim dado à *Lúcia* e *Lésbia* possui significados distintos. Para *Lúcia*, os morreres simbólicos são somados ao morrer final para dar lugar à purificação de um corpo prostituído em uma sociedade conservadora e, assim, há a regeneração da prostituta. Dessa forma, *Lúcia* precisou abdicar de sua posição de poder – adquirida pela profissão que escolheu –, precisou desabrigar a casa luxuosa que morava e das joias que ganhara, e do filho de Paulo que gestara, tudo para que pudesse, também, desabrigar de seu corpo o pecado de fazer dele prazer para outros homens que não seu marido. Para se livrar dos olhares julgadores, direcionou-se ao interior da cidade – movimento de reencontro ao seu passado – e, enfim, pôde ter a “paz” de uma regeneração pela morte.

Para *Lésbia*, portanto, o desfecho da personagem é carregado de significados implícitos, mas com um requinte de proximidade com as críticas também sofridas por *Lúcia*. O fim de *Lésbia* devia-se à necessidade de deixar eternizada a passagem dela como escritora pela sociedade, a certeza de que, mesmo tendo escolhido a morte – teatralmente descrita – como resolução de seus problemas, o desejo era que se mantivesse viva pela/na condição de artista – o que é atendido, uma vez que sua grande última obra são cartas destinadas aos seus amores.

Nessa perspectiva, podemos perceber que a escapatória de *Lúcia* da sociedade, assim como o autojulgamento de *Lésbia* sobre o pleno funcionamento de suas faculdades mentais por apaixonar-se por um homem mais novo nos direcionam a uma interpretação de que, mesmo implicitamente, ambas as personagens têm o fim pelo autoextermínio por carregarem em si o peso de serem mulheres na sociedade falocêntrica do século XIX. Dessa forma, a escolha final ainda não foi delas, uma vez que para uma restava a morte como perdão dos pecados e para a outra o reconhecimento artístico somente após o fim da vida.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Cristiane Teixeira de. **Faces da morte na prosa brasileira**: Lucíola, Memórias Póstumas de Brás Cubas e A hora da estrela. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-34427/faces-da-morte-na-prosa-brasileira--luciola-memorias-postumas-de-bras-cubas-e-a-hora-da-estrela>>. Acesso em: 15/01/2021.
- ALENCAR, José de. **Lucíola**. 12^a ed. São Paulo: Ática, 1988. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000137.pdf>>.
- ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar. **Obra crítica de Araripe Junior**. Rio de Janeiro: MEC; Casa de Rui Barbosa, 1958. v. 2.
- BORMANN, Maria Benedita Câmara. **Lésbia**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.
- LEITE, Dante Moreira. **Lucíola**: teoria romântica do amor. 3^a ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/O_amor_rom%C3%A2ntico_e_outros_temas.html?id=ambpVWp0AWoC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true>. Acesso em: 10/01/2021
- MARCO, Valéria de. **O império da cortesã (um perfil de Alencar)**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- SOLOMON, Andrew. A morte da luz. *In*: SOLOMON, Andrew. **Um crime da solidão**: reflexões sobre o suicídio. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 27-36.
- TELLES, Norma. Introdução. *In*: BORMANN, Maria Benedita Câmara. **Lésbia**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998a.
- TELLES, Norma. Notas. *In*: BORMANN, Maria Benedita Câmara. **Lésbia**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998b.
- _____. Um palacete todo seu. *In*: TELLES, Norma. **Encantações**: escritoras e imaginação literária no Brasil. São Paulo: Intermeios Casa de Artes e Livros, 2012. p. 361-418.