

Literatura na Corte. A dramatização do espaço como estratégia narrativa em José de Alencar

Literatura en la Corte. La dramatización del espacio como estrategia narrativa en José de Alencar

Literature in the court. The dramatization of the space as a narrative strategy in José de Alencar

AUTOR

**Julian Guilherme
Fermino
Guimarães***

[julianguilherme@
hotmail.com](mailto:julianguilherme@hotmail.com)

* Mestrando em
Estudos Literários pela
Universidade Federal
de São Paulo (Unifesp,
Brasil).

RESUMO:

O objetivo deste trabalho é refletir a respeito de como José de Alencar traça um vasto painel da vida na corte no século XIX. Para alcançar esse intento, buscou-se, primeiramente, observar a construção do ambiente em seu romance *Lucíola* e no texto dramático *Rio de Janeiro – verso e reverso*, verificando, para tanto, como o autor dramatiza os espaços por onde circulam as personagens. Em seguida, buscou-se estabelecer em que sentido os espaços públicos e privados, urbanos e rurais da cidade do Rio de Janeiro contribuem para as experiências afetivas de suas personagens e de que modo essa representação retrata as práticas sociais à época das respectivas publicações.

RESUMEN:

El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre cómo el escritor José de Alencar traza un vasto panorama de la vida en la corte en el siglo XIX. Para lograr este objetivo, primero buscamos observar la construcción del ambiente en su novela *Lucíola* y en su texto dramático *Rio de Janeiro – verso e reverso*, observando, para ello, cómo el autor dramatiza los espacios por donde circulan los personajes. Luego, buscamos establecer en qué sentido los espacios públicos y privados, urbanos y rurales de la ciudad de Río de Janeiro contribuyen a las experiencias afectivas de sus personajes y cómo esta representación retrata las prácticas sociales en el momento de su publicación.

ABSTRACT:

The objective of this work is to reflect on how the writer José de Alencar traces a vast panel of the court's life in the 19th century. To achieve this intent, we sought, first, to observe the construction of the environment in his novel *Lucíola* and in his dramatic text *Rio de Janeiro – verso e reverso*, observing, for this purpose, how the author dramatizes the spaces where the characters circulate. Then, we sought to establish in which sense the public and private, urban and rural spaces of the city of Rio de Janeiro contribute to the affective experiences of its characters and how this representation portrays the social practices at the time of its publication.

1. Introdução

O polêmico tema da prostituição de mulheres foi explorado por inúmeros escritores e dramaturgos. Embora o senso comum institua a prostituição como a profissão mais antiga do mundo e esteja presente em obras fundamentais como a Bíblia, as letras brasileiras nem sempre experimentaram abundância de textos abordando esse assunto. Entre os precursores dessa controversa incursão está o livro *Lucíola*, quarto romance de José de Alencar, datado de 1862, que foi publicado seis anos depois de sua estreia como autor, ocorrida no ano de 1856 com o romance *Cinco minutos*, e cinco anos depois de ter obtido grande sucesso com o livro *O guarani*, lançado em 1857. *Lucíola*, no entanto, difere bastante de seus antecessores, sobretudo em razão de sua temática: a vida de uma prostituta de luxo que reside no Rio de Janeiro ainda imperial.

José de Alencar, que contava então com seus 33 anos, estava imerso nas ideias do realismo francês, cujos dramas, então em voga na Europa, começaram a ser encenados no Rio de Janeiro em 26 de outubro de 1855 (sete anos antes da publicação do romance *Lucíola*) com a peça *As mulheres de mármore*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust. Essa representação, como aponta João Roberto Faria, “inaugurou um período de vida teatral intensa no Rio de Janeiro, marcado pelo prestígio do novo repertório francês” (1998, p. 39). É nesse contexto de renovação cultural – do qual Alencar participava ativamente com frequentes textos em jornais à época, além de contribuir com a criação de peças de teatro cuja temática estava alinhada ao repertório realista produzido na França – que nosso autor buscou criar “um quadro verdadeiro, com toda a cor local, por meio da observação direta dos fatos cotidianos e de uma ênfase em elementos contrastantes” (Faria, s/a, p. 7). Esse projeto de que Alencar se imbuíu, isto é, o objetivo de renovar a criação dramática nos palcos brasileiros, parece se articular com a sua obra *Lucíola*, na qual são utilizadas, inclusive, estratégias narrativas similares, a respeito das quais refletiremos neste trabalho.

Para alcançar esse intento, foram empregados os conceitos de fábula e trama desenvolvidos pelo formalista russo Boris Tomachévski. Para o teórico, “chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. Ela poderia exposta de uma maneira natural, a saber, a ordem cronológica e causal dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos” (Tomachévski, 1978, p. 173). Por seu turno, o conceito de trama opõe-se à fábula, uma vez que, embora seja “constituída pelos mesmos acontecimentos, respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam” (Tomachévski, 1978, p. 173). Assim, é possível depreender dos conceitos desenvolvidos por Tomachévski que fábula diz respeito àquilo que se conta; enquanto trama é compreendida como a forma empregada para relatar.

A partir dessa decomposição da obra literária, o teórico desenvolve, ainda, outros importantes conceitos: motivos livres e motivos associados; enquanto estes se articulam com a fábula, os motivos livres estão conectados à trama que determinada obra desenvolve e, nesse sentido, têm função dominante e determinam a construção da obra. Nesse contexto, interessam-nos nesta pesquisa, sobretudo, os motivos livres, que são ligados à trama em *Lucíola*.

2. Os dramas de casaca e a fisionomia da corte

O tema da prostituição, que já havia sido discutido anteriormente no livro *A dama das camélias*, do escritor Alexandre Dumas Filho, começava, nesse período, a aparecer nos teatros cariocas.

PALAVRAS-CHAVE

Espaço; José de Alencar; cidade; corte.

PALABRAS CLAVE

Espacio; José de Alencar; ciudad; la corte.

KEYWORDS

Space; José de Alencar; city; court.

Recibido:
21/04/2020

Aceptado:
03/11/2020

José de Alencar, então folheta de um órgão importante da imprensa fluminense, *Correio Mercantil*, “não poderia deixar de frequentar assiduamente os teatros, sob pena de se ver privado de um dos assuntos mais palpitantes da vida cultural brasileira no Segundo Reinado” (Faria, s/a, p. 1). É nesse período que as comédias realistas francesas – também conhecidas por “dramas de casaca” em razão dos trajes utilizados por suas personagens – aportam em solo brasileiro e começam a ser incorporadas ao repertório das peças encenadas. O Teatro Ginásio Dramático do Rio de Janeiro foi importante protagonista nessa tarefa de renovação das peças então encenadas na cidade carioca, acolhendo as comédias realistas em seu repertório em detrimento das peças românticas então comuns no Brasil. A iniciativa obteve o apoio de José de Alencar: como folheta de, escreveu “elogiando invariavelmente tanto o repertório do teatro quanto o desempenho dos artistas, procurou conscientizar seus leitores do papel importante da nova empresa no processo de renovação do teatro brasileiro” (Faria, s/a, p. 5). Além das peças do repertório realista francês, também exerceram grande influência sobre Alencar os romances franceses publicados à época. Como nos lembra Roberto Schwarz,

durante os anos de sua formação, Alencar fala nos serões da infância, em que lia em voz alta para a mãe e as parentas, até ficar a sala toda em prantos. Os livros eram *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outros. Menciona também os gabinetes de leitura, a biblioteca romântica de seus colegas, nas repúblicas estudantis de São Paulo – Balzac, Dumas, Vigny, Chateaubriand, Hugo, Byron, Lamartine, Sue, mais tarde Scott e Cooper (2012, p. 37).

Como indícios dessa influência dos autores franceses que exportavam ideias literárias vanguardistas e inovadoras – que voltaria a aparecer no romance *Lucíola* –, é possível observar a produção de textos dramáticos por José de Alencar, em especial *O demônio familiar*, *O crédito*, *As asas de um anjo* e *O Rio de Janeiro – verso e reverso*, todos datados do ano de 1857 e fortemente inspirados por “grandes temas morais do realismo, a *question d’argent* e a prostituição, desenvolvidos por Dumas Filho e vários outros dramaturgos franceses (Faria, s/a, p. 19)”. Nessas peças, Alencar objetivava retratar a realidade social, reproduzindo, para tanto, a família e a sociedade de um modo fiel ao real. Como o próprio Alencar aponta em texto enviado ao Conservatório Dramático do Rio de Janeiro e publicado em 26 de janeiro de 1858 no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, “a minha intenção foi pintar os costumes de nossa primeira cidade e apresentar quadros antes verdadeiros do que embelezados pela imaginação e pelo artifício” (Kaviski, 2016, p. 168). Esse objetivo, como veremos, será o mesmo que guiará o autor na realização de seu romance *Lucíola*.

É justamente com essa intenção, isto é, com o objetivo de representar os mais variados tipos que compunham, então, a população do Rio de Janeiro, que Alencar escreve *Rio de Janeiro – verso e reverso*. Nessa peça, Alencar insere personagens então comuns ao cotidiano carioca, tais como – um cambista de loterias, um corretor de ações, uma falsa mendiga, entre outros. O autor coloca toda essa galeria de personagens “como tipos, cuja função não é apenas a de causar o riso, mas formar, em conjunto, um quadro de alguns costumes urbanos do Rio de Janeiro do século passado” (Faria, s/a, p. 31). José de Alencar tem um objetivo claro com essa galeria de personagens e situações então comuns no cotidiano carioca: fazer um desenho da sociedade fluminense de seu tempo.

Nesse contexto, “fiel à realidade observada (brasileira) e ao bom modelo do romance (europeu)” (Schwarz, 2012, p. 42), Alencar estava atualizado com a produção literária e dramática então contemporânea na Europa, principalmente aquela produzida na França. Logo, para essa aspirada renovação do teatro nacional, tornava-se importante, sobretudo, “ajustar os nossos passos à marcha dos movimentos literários europeus, particularmente do teatro, mas ao mesmo tempo fazer com que as novas ideias estéticas, ao invés de parecerem mero produto importado, se tornassem instrumento de luta pela renovação do teatro nacional” (Faria, s/a, p. 18). É por isso que os grandes temas morais bastante comuns ao realismo francês foram incorporados à produção dramática de Alencar. Nesse contexto, assim como seus mestres franceses, os valores burgueses fundamentais – defesa da família e trabalho – foram os temas que nortearam a produção do autor, cujo entendimento era de que “a arte devia imitar a natureza, reproduzir a vida da família e da

sociedade de modo exato e natural, que o artista devia utilizar menos imaginação e ser mais fiel à realidade” (Faria, s/a, p. 20).

Assim, os textos dramáticos produzidos por José de Alencar durante a década de 1850 fazem parte de um projeto literário de seu autor cujo objetivo é realizar uma representação do capital social carioca de maneira objetiva, permitindo ao espectador/leitor a possibilidade de observar determinados costumes ou tipos que compunham a sociedade do Rio de Janeiro imperial por diferentes ângulos. É nesse contexto que a peça *Rio de Janeiro – verso e reverso* está inserida. Nela, é possível observar diferentes personagens então comuns ao cotidiano carioca representados de modo cômico, cuja preocupação de seu autor era, sobretudo, fazer rir sem corar, isto é, realizar uma representação cômica dos costumes da sociedade que compunha a corte de forma decorosa, sem a contaminação das situações maliciosas e ditos grosseiros comuns nas farsas e *vaudevillies*. Dessa forma, Alencar faz, em seu *Rio de Janeiro – verso e reverso*,

o desenho dos costumes urbanos do seu tempo sem criticá-los veementemente, sem propor transformações na ordem social. Antes, expõe os quadros da sociedade que apreendeu de uma maneira objetiva, deixando ao espectador/leitor a possibilidade de considerar o Rio de Janeiro pelo seu verso ou reverso. A crítica que faz aos costumes, na verdade, semelha à atitude do pai que chama a atenção do filho por causa de uma travessura qualquer e ao mesmo tempo sorri, vaidoso, da sua vivacidade (Faria, s. d., p. 34).

Nesse contexto, o espaço urbano do Rio de Janeiro é elemento fundamental nos textos dramáticos e em alguns dos romances de José de Alencar, alcançando estatuto tão importante quanto os demais componentes de sua narrativa. Para compreender melhor a função que esses espaços desempenham dentro da obra de Alencar, tomaremos como objeto de análise apenas o romance *Lucíola*, e utilizaremos como apoio textos dramáticos produzidos pelo autor apenas para efeito de comparação. Nessa perspectiva, para refletir a respeito dessa geografia literária presente em *Lucíola*, podemos recorrer a Antonio Dimas (1994), para o qual o ambiente por onde circulam as personagens de dada narrativa pode representar uma entre três funções dentro da estrutura geral de um texto: (i) pode estar severamente diluído e, por essa razão, sua importância não se torna determinante; (ii) pode também ter papel prioritário e fundamental para o desenvolvimento da ação; (iii) ou ainda, desempenhar função primordial na tessitura textual, conferindo ao espaço “funcionalidade e organicidade” de modo harmônico com os demais componentes da narrativa. A partir de uma análise mais detalhada dos textos aqui mencionados de José de Alencar, parece-nos possível afirmar que o espaço em que suas narrativas são ambientadas enquadra-se na segunda hipótese aventada por Dimas, isto é, o espaço – tanto em suas peças de teatro quanto no romance *Lucíola* – desempenha uma função prioritária no desenvolvimento da ação a que se propõem suas narrativas. Portanto, para compor sua galeria de tipos que, em conjunto, formam um quadro da corte no Brasil do século XIX, o autor ambienta boa parte de *Rio de Janeiro – verso e reverso* na Rua do Ouvidor, centro financeiro da cidade carioca à época. A ambientação da peça no espaço urbano da corte é elemento fundamental na composição da obra, pois Alencar objetiva, antes de mais nada, “pintar os costumes de nossa primeira cidade e apresentar quadros antes verdadeiros do que embelezados pela imaginação e pelo artifício” (Faria, s/a, p. 23). Destarte, o ambiente urbano do Rio de Janeiro torna-se parte fulcral do texto dramático de José de Alencar, pois, para a composição do painel social que deseja empreender, era fundamental a ambientação da narrativa em um local comum aos espectadores fluminenses. Tornava-se igualmente importante representar as transformações que a cidade em que Alencar ambientava suas obras experimentava. No entanto, para compreender de que modo essas alterações no cenário fluminense foram representadas por Alencar, torna-se fundamental refletir de que maneira aconteceram essas mudanças e refletir igualmente a respeito de sua teleologia.

Esse ambiente urbano que caracterizava o Rio de Janeiro imperial, permeado de transformações no plano da política, da economia, do comércio e, principalmente, na “fauna” urbana que fazia da cidade seu palco, começava a experimentar novas formas de sociabilidade. Essa transformação nos centros urbanos, em especial no Rio de Janeiro, ocorreu sobretudo no século XIX, em razão, como observado por Sandra Pesavento, do “desenvolvimento econômico propiciado pelo ingresso do Brasil no processo de transição capitalista, que as cidades passam a ter uma presença mais marcante na vida brasileira, tanto enquanto

concretude, quanto como objeto de representação” (1995, p. 118). Nesse contexto, a partir principalmente da transferência da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, a imagem da cidade do Rio de Janeiro sofreu grandes variações, estabelecendo uma identidade da urbe carioca que perdurou no imaginário coletivo e que podemos caracterizar como o seu *éthos*, conceito aqui compreendido como o “conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região” (Houaiss, 2009). Essa ruptura radical que significou a transmigração da família real para o Rio de Janeiro emprestou à cidade carioca o seu espírito cortesão, rompendo desde então, com um passado agora considerado bárbaro e desorganizado. Essa ressignificação do Rio de Janeiro, que deixou de ser a capital da colônia para transformar-se em sede do reinado, trouxe na bagagem novas formas de sociabilidade para a sociedade fluminense. Assim, ainda em consonância com a historiadora Pesavento, a partir da transferência da Corte para o Brasil, fixou-se, a respeito da cidade carioca, “uma imagem de vida efervescente, de bulício, de agitação, de movimento, gente nas ruas, atividades mil. É o Rio-metrópole que se insinua, sem que ainda o seja de fato, mas que é sentido como tal pelos seus habitantes” (1995, p. 119). Desse modo, apesar de a literatura prescindir que as experiências e os acontecimentos narrados constituam eventos que de fato aconteceram, a ficção oferece outra forma de captar e representar essas relações sociais que então se estabeleciam, proporcionando acesso às experiências vivenciadas pelo coletivo, cujo espírito, no caso do Rio de Janeiro imperial, foi marcado essencialmente pela transformação urbana (no campo estético e social). Essa outra forma de apreensão que a ficção descortina ocorre porque “os limites de criação e fantasia são mais amplos do que aqueles permitidos ao historiador” (Pesavento, 1995, p. 117), possibilitando contato com práticas sociais cujo acesso “é algo não formulado nos documentos oficiais, nem enunciado pelo poder público, mas que a narrativa ficcional expõe como um sintoma da época” (Pesavento, 1995, p. 120).

Essas transformações que a urbanização da cidade carioca produziu na sociedade no período contemporâneo à publicação de *Rio de Janeiro – verso e reverso* têm significativa incidência na concepção da peça. Como bem identifica Raymond Williams em seu *O campo e a cidade*,

Seria possível estabelecer um contraste entre a ficção da cidade e a ficção do campo. No tipo urbano, a experiência e a comunidade seriam essencialmente opacas; no tipo campestre, essencialmente transparentes. Como abordagem inicial, esse contraste tem certa utilidade. Não há dúvida, por exemplo, de que a identidade e a comunidade tornaram-se mais problemáticas, em termos de percepção e avaliação, à medida que foram aumentando a magnitude e a complexidade da organização social característica (...) O crescimento das cidades, em particular das grandes cidades e de uma metrópole; a divisão e a complexidade do trabalho cada vez maiores; as modificações sofridas pelas relações cruciais entre classes e no interior das classes (2011, p. 278).

Nessa perspectiva, compreendemos e apreendemos o espaço urbano das cidades como “um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a” (Barthes, 2001, p. 224). Essa parece ser justamente a estratégia utilizada por José de Alencar para produzir em seus espectadores e leitores uma identificação com *Rio de Janeiro – verso e reverso*. Logo no início da peça, observamos as indicações de Alencar para a sua ambientação:

NOTA

A cena é na cidade do Rio de Janeiro e contemporânea.

O primeiro quadro passa-se em uma loja da Rua do Ouvidor nos fins de novembro. O segundo na casa de Teixeira nas Laranjeiras (em princípio de março).

ATO PRIMEIRO

(Uma loja da Rua do Ouvidor, montada com luxo e no gosto francês.) (2004, p. 3).

Situar o primeiro ato da peça no centro comercial do Rio de Janeiro contemporâneo de seus espectadores representa a estratégia narrativa de Alencar para engajar o público com os temas que o autor desejava apresentar. Identificando-se tanto com o espaço urbano proposto na peça quanto com os tipos de sujeitos

nela representados, o público fluminense deparava-se com o Rio de Janeiro dos seus dias, apreendido em sua faceta mais característica: a Rua do Ouvidor, com toda a sua palpitação e alguns dos tipos mais variados que compunham então a sua fisionomia.

No segundo ato da peça, o espaço público da Rua do Ouvidor cede lugar ao espaço privado da “sala elegante em casa de Teixeira nas Laranjeiras, abrindo sobre um jardim” (Alencar, 2004, p. 49). É nesse ambiente privado no acolhedor Bairro das Laranjeiras que Ernesto mostra-se totalmente mudado: a cidade do Rio de Janeiro, antes inóspita e movimentada, revela-se acolhedora e excelente:

Júlia

(rindo)

Pelo que vejo, não há nada no Rio de Janeiro, ainda mesmo o que é ruim, que não tenha um encanto, uma utilidade para o senhor, meu primo? Na sua opinião é uma terra excelente.

Ernesto

Diga um paraíso, um céu na terra! (Júlia dá uma gargalhada) De que ri-se, Júlia? (Alencar, 2004, p. 73).

A cidade do Rio de Janeiro, antes descrita como lugar infernal, tomado por tipos os mais inconvenientes e oportunistas, recebe agora o signo de “paraíso”. Há um motivo para essa mudança tão radical em Ernesto: o amor. É por causa do amor por Júlia que Ernesto altera sua impressão sobre o Rio de Janeiro. E esse sentimento é aflorado em ambientes privados ou bucólicos, onde as relações são essencialmente transparentes:

Ernesto

Como se diz isto, meu Deus! Pode haver coisa mais linda do que um passeio ao Corcovado, donde se vê toda esta cidade, que merece bem o nome que lhe deram de *princesa do vale*? Pode haver nada de mais encantador do que um baile no Clube? Que noites divertidas não se passa no Teatro Lírico, e mesmo no Ginásio, onde fomos tantas vezes? (Alencar, 2004, p. 72).

Para a personagem, cuja experiência na cidade do Rio de Janeiro foi profundamente alterada pelo amor, o ambiente visto “agora pelos olhos apaixonados de Ernesto é, objetivamente, o mesmo de três meses antes, com suas ruas cheias de lama, sua agitação e tipos inoportunos, aproveitadores. Mas o amor é um filtro mágico que modifica e embeleza a paisagem em redor” (Faria, s/a, p. 32). O amor, portanto, é o sentimento que orienta e inverte os valores na apreensão do espaço do Rio de Janeiro: o mesmo ambiente que em oito dias produziu no protagonista “saudades de São Paulo” (p. 3), transforma-se, em pouco tempo, em “um oásis magnífico, onde a vida é um sonho, um idílio; onde nada falta para a comodidade da existência e o gozo do espírito; onde apenas se forma um desejo, ele é logo satisfeito” (Alencar, 2004, p. 70).

Nesse sentido, a dramatização do ambiente urbano do Rio de Janeiro imperial, justapondo imersões em espaços privados e bucólicos, é igualmente representativa em *Lucíola*, do qual trataremos a seguir.

3. A experiência da cidade em *Lucíola*

O espaço em que transcorre a peça *Rio de Janeiro – verso e reverso* é o mesmo utilizado no romance *Lucíola*, publicado em 1862, mas ambientado em 1855. A cidade do Rio de Janeiro experimentava, nessa época, significativas mudanças em seu espaço urbano, as quais geravam expectativas quanto às regras de circulação e de apreensão desses novos lugares. Nessa cidade em que a convivialidade é pautada sobretudo pelo dinheiro e pela moralidade, é possível perceber uma tentativa de normatização dos comportamentos pelas narrativas então publicadas. É nesse contexto que Alencar retomou “com brilho o tema da cortesia regenerada pelo amor” (Faria, s. d., p. 92) em *Lucíola*. Nesse ambiente em franca transformação, José de Alencar retoma, com seu romance, o assunto espinhoso da vida de uma prostituta de luxo. Para Valéria De Marco, “Se damos crédito ao autor, podemos dizer que, ao escrever *As asas de um anjo* e *Lucíola*, ele estava conscientemente entrando na discussão da figura da prostituta regenerada e do solo social

em que ela transitava” (1986, p. 149). Como nos informa o próprio José de Alencar em *Como e por que sou romancista*, “em 1862 escrevi *Lucíola*, que editei por minha conta e com o maior sigilo. Talvez não me animasse a esse cometimento, se a venda da segunda e terceira edição ao Sr. Garnier não me alentasse a confiança, provendo-me de recursos para os gastos da impressão” (Alencar, 1873, p. 16). Alguns anos antes, em 1858, com a representação da peça *As asas de um anjo*, o autor já havia retratado a semelhança que havia entre nossa vida urbana, ao menos a vida urbana presente na corte, e a parisiense. Como afirma João Roberto Faria

Em sua peça, procurou mostrar que a nossa vida urbana – ou pelo menos a da corte –, à semelhança da parisiense, tinha também as suas mulheres de mármore, os seus anjos decaídos ameaçando a vida plácida da família burguesa brasileira e contaminando inclusive os lares mais humildes. Ocorre, porém, que Alencar não se limitou a apresentar essa visão negativa da cortesã, comum às peças do realismo teatral. Sua formação era romântica, não esqueçamos, e isso o levou a considerar também a figura da cortesã boa de coração, capaz de se regenerar e de ter sentimentos puros (s. d., p. 79).

Em prefácio à edição de *Lucíola* publicada em 1957 pela Editora José Olympio, o crítico literário Antonio Candido afirma que “mais importante, todavia, do que os ambientes, são as relações humanas que estuda em função deles. Como quase todo romancista de alguma envergadura, há em Alencar um sociólogo implícito” (Alencar, 1957, p. 8). Assim como observou Candido, é possível notar no citado romance de Alencar uma representação literária de como se travavam as práticas sociais no espaço urbano de um Rio de Janeiro marcado especialmente pela presença da família real portuguesa. Essa presença da corte portuguesa em solo carioca alterou significativamente as relações sociais entre a população fluminense, e Alencar, um “sociólogo implícito” atento às transformações por que a então capital do país passava, retratou esses novos hábitos e maneiras de comportar-se em sociedade.

Assim, em *Lucíola*, a tarefa de apresentar ao leitor a capital de um Brasil ainda imperial é designada a Paulo, narrador-protagonista do romance – seguindo a classificação feita por Norman Friedman (2002) –, que se muda de Pernambuco para o Rio de Janeiro, em 1855. Lá, o protagonista conhece a corte e o funcionamento da sociedade carioca. No contexto de um país já independente politicamente, embora marcado pela escravidão, ao personagem Paulo é apresentado, por meio de seu “guia” Dr. Sá, o mecanismo que engendra a sociedade carioca e sua dinâmica social. Desse modo, assim que chega ao Rio de Janeiro, Sá alerta a Paulo os riscos que a cidade oferece, as aparências que cobrem suas relações e as próprias pessoas que a integram. Exemplo dessa desconfiança com o ambiente urbano pode ser observado no momento em que o protagonista é apresentado à personagem Lúcia, que, como se virá a saber, ganha a vida como prostituta.

– Quem é esta senhora?, perguntei a Sá.

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

– Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?...

Compreendi e corei da minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade (Alencar, 1957, p. 26).

Essa experiência do ambiente urbano caracterizada principalmente como uma realidade angustiante para alguém “de simplicidade provinciana” encontra eco nos escritos de Raymond Williams, para quem “o sintoma da feiura não é a cidade, e sim a cidade falsa, e a raiz de sua falsidade é o sistema e o espírito do individualismo possessivo” (2011, p. 438). Para refletir a respeito da situação espacial da ação na obra de José de Alencar, agora detidamente no romance *Lucíola*, podemos recorrer aos conceitos desenvolvidos por Boris Tomachévski em seu ensaio intitulado “Temática”. Nesse texto, Tomachévski explora os conceitos de fábula e trama: aquela identificada como o “conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra”, isto é, “o conjunto dos motivos em sua sucessão cronológica e de causa e efeito” (Tomachévski, 1978, p. 173), ao passo que “a trama aparece como o conjunto destes

mesmos motivos, mas na sucessão em que surge dentro da obra” (Tomachévski, 1978, p. 174). Em outras palavras, entende-se por fábula aquilo que se conta; enquanto trama é compreendida como é contado. A partir dessa distinção, Tomachévski desenvolve a diferenciação entre motivos associados e motivos livres: aqueles estão ligados à fábula, enquanto os motivos livres estão conectados à trama que determinada obra desenvolve. Nesse contexto, os motivos livres “têm uma função dominante e determinam a construção da obra. Estes motivos marginais (as minúcias etc.) são introduzidos devido à construção artística da obra e são portadores de diferentes funções” (Tomachévski, 1978, p. 175). Já os motivos associados, como observa Antonio Dimas, “não podem ser excluídos da narrativa sob pena de lhe arruinares a sequência causal, de lhe comprometerem os nexos de causa e efeito” (1994, p. 35).

Para esta pesquisa, interessam-nos, sobretudo, os motivos livres, que são ligados à trama em *Lucíola*. É a partir desses reforços periféricos que são caracterizadas as personagens do romance. Já nas primeiras páginas que inauguraram o romance, são apresentados ao leitor o espaço urbano da corte – na qual é celebrada a Festa da Glória, em frente à igreja homônima fluminense – e as pessoas que por lá circulam. O narrador-protagonista Paulo se depara com “uma parte da população desta grande cidade, com seus vários matizes e infinitas gradações” (Alencar, 1957, p. 25), pluralidade esta que representaria toda a miscigenação da sociedade brasileira: “todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro” (Alencar, 1957, p. 25) circulam pela Rua da Lapa e ao longo do cais. Em consonância com o próprio narrador, a festa realizada em frente à igreja da Glória permite a seus observadores mais diligentes o escrutínio de toda a sociedade carioca. Essa profusão dos mais variados tipos, pertencentes às diferentes estratificações sociais que completam a sociedade fluminense, manifesta-se apenas nesse espaço público da Rua da Glória, pois nos demais locais pelos quais transitam as personagens de *Lucíola* não existe pluralidade em sua configuração: são espaços públicos (entre os quais estão teatros e lojas) e privados (a exemplo da casa de Lúcia, a casa de Sá, o hotel em que o protagonista se hospeda etc.) que confirmam o caráter antitético da própria Corte carioca, cuja conformação é notavelmente segregária; trata-se, portanto, de uma “norma social refletida na ficção, mas norma literária que manifesta a estrutura do livro” (Candido, 1972, p. 29). Nesse sentido, Gabriel Queiroz Guimarães Hernandes, em sua dissertação de mestrado intitulada *O lampiro noturno, entre céu e charco: um estudo do espaço em Lucíola* (2015), chama a atenção para o fato de o narrador realizar uma espécie de hierarquização das pessoas presentes na festa, empregando, para tanto, descrições de seus atributos sociais e físicos, “com observações de cunho material, por meio das quais os transeuntes se diferenciam e se definem, também, pelas mercadorias que portam. A ‘seda’ e a ‘casimira’ se distinguem do ‘algodão’ e da ‘baeta’, os ‘perfumes delicados’ das ‘impuras exalações’, e o ‘havana’ do ‘cigarro de palha’” (2015, p. 31).

É precisamente nesse ambiente de grande circulação que Paulo admira, entre os transeuntes, “uma moça linda, que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas sobre o céu azul” (Alencar, 1957, p. 26). Trata-se, como logo descobrimos, de Lúcia. As descrições da fisionomia e mesmo da roupa que Lúcia utiliza nessa primeira aparição no romance têm objetivo bastante específico: contrastar o arquétipo moral ao qual a personagem atende à primeira vista (modelo de castidade, pureza e pudor) com a sua vida “real” (descobrimos, poucos parágrafos adiante, que Lúcia, na verdade, ganha a vida como uma prostituta de luxo), com a qual Paulo é rapidamente confrontado, o que produz nele um “contraste inexplicável da palavra e da fisionomia” (Alencar, 1957, p. 28). Por isso, a exemplo da descrição da indumentária utilizada pela personagem Lúcia – “o talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho”, em suma, uma “mimosa aparição” (Alencar, 1957, p. 26) –, tanto o narrador-protagonista Paulo quanto o próprio leitor são induzidos pela representação feita de Lúcia, cujo ar virginal transmite a seus observadores a imagem de moça recatada, ingênua e pura, pois sua aparência, para a qual os motivos marginais, ainda adotando os conceitos de Tomachévski, contribuem habilmente, corresponde precisamente ao senso comum estético da ideia de decoro, ingenuidade, pureza. A caracterização de Lúcia e o conseqüente juízo de valor de Paulo, no entanto, mostram-se, ao menos na aparência, incorretos. Logo somos confrontados com a “verdade” sobre Lúcia: trata-se, efetivamente, de uma prostituta. A essa funcionalidade na utilização dos motivos empregados pelo autor – consistente na apresentação de falsos índices da personagem a partir de sua caracterização (indumentária, suas qualidades físicas, seu perfil moral e emocional etc.) –, Tomachévski identifica como motivação falsa, que se dá quando

o autor nos permite supor um incorreto desfecho, porque estamos habituados a interpretar cada detalhe da obra de maneira tradicional (1994).

Essa dualidade entre o explícito e o implícito, entre a aparência e a essência está presente também na personagem Lúcia, que dá nome ao romance, e é marcada inclusive por seus dois nomes: Lúcia, nome com o qual exerce o ofício de cortesã, e Maria da Glória, a moça pura que o protagonista Paulo conhece primeiramente, ainda no capítulo II do livro. Como notou Luis Filipe Ribeiro, as imagens que retratam Lúcia

são sempre dicotômicas: luz viva / charcos; abismo da perdição / pureza d'alma; nudez do corpo / virtude vestida; nudez artística / folhas de figueira. Por mais cortesã que fosse, havia nela um lado cristão e puro. E, ao final e antes que comece a narrativa, transforma-se em musa cristã, vestida de virtude, onde não faltam sequer os símbolos do pudor... (1996, p. 86).

Esse ser bifronte vai perdurar durante toda a narrativa, produzindo em Paulo ora uma paixão avassaladora, ora o repúdio fruto de um preconceito social. O primeiro encontro entre Paulo e Lúcia, ou melhor, entre Paulo e Maria da Glória acontece em frente à Igreja da Glória, durante uma festa. O ambiente público, mas essencialmente casto do adro da Igreja da Glória, contribui vigorosamente para que Paulo observe naquela mulher pureza e castidade. A esse respeito, Gabriel Hernandez indica o vínculo direto estabelecido entre a personagem Lúcia e a padroeira da festa: “essa identidade com o objeto da festa, a padroeira, passa as fronteiras da simples devoção e constitui, em certa medida, o princípio arquetípico que norteia a construção textual de seu caráter” (2015, p. 35). De fato, nesse primeiro encontro é estabelecida a contradição entre o papel social de cortesã a que Lúcia corresponde e a alma pura de Maria da Glória. A essa contradição vai contribuir a lembrança, um pouco adiante, de nosso narrador-personagem a respeito da primeira vez em que viu Maria da Glória (da qual não se recorda imediatamente). Na verdade, o primeiro encontro ocorreu quando ela estava dentro de um carro na Rua das Mangueiras, à noite, depois de Paulo comparecer a um jantar com um amigo. Valéria De Marco observa que “ao contrapor o encontro da Glória ao da rua das Mangueiras, o narrador não só contrapõe o dia, a multidão e o espaço público à noite, à solidão e ao cantinho da intimidade, mas também as expectativas românticas à câmara do observador” (1986, p. 160). Essa ambiguidade estabelecida entre pureza e devassidão, para a qual o espaço casto do adro da Igreja da Glória contribui excepcionalmente, vai ganhar contornos ainda mais claros a partir da observação feita por Dr. Sá a respeito da profissão que Lúcia exerce. Nesse momento, a imagem de castidade e pureza desvanece, dando lugar à figura estigmatizada da bacante despudorada, cuja fama nas altas rodas da corte do Rio de Janeiro é alastrada entre todos os homens: todos os membros pertencentes a essa classe social carioca a conhecem e a julgam igualmente imoral. Esse aparente contraste entre a figura de Lúcia em uma festa católica, dando moedas aos pobres e com uma “expressão cândida do rosto e a graciosa modéstia do gesto” (Alencar, 1957, p. 26), e “a cortesã franca e impudente” (Alencar, 1957, p. 26) representa, efetivamente, um conflito entre o estereótipo da mulher que se prostitui com o ar virginal, puro e ingênuo que a personagem manifesta. Esses atributos estéticos e discursivos, que conotam uma ideia pudica, eram comuns a “senhoras”, isto é, mulheres que aceitam e adotam os padrões morais e estéticos impostos pela sociedade marcadamente patriarcal e machista. Assim como observou Luis Filipe Ribeiro:

Como num passe de mágica, o narrador passa do embevecimento à indignação. Quando os valores sociais se interpõem entre ele e Maria da Glória, passa a ver nela a figura de Lúcia. O preconceito social se exprime na observação de que uma mulher desacompanhada só poderia ser o que o seu desamparo social revelava. Por outro lado, a observação de Sá, enciclopédia de mundanidade, revela uma outra faceta do mesmo problema. Ao afirmar que ela não era uma senhora, desqualificava-a social e moralmente; mas, ao dizer que é, ao contrário, uma mulher bonita, está sugerindo que a beleza, o erotismo e o prazer só se encontram nessas mulheres “perdidas” (1996, p. 83).

É com essa pré-impressão forjada tanto pela idealização de Maria da Glória (idealização romântica da mulher pura, casta e ingênua) quanto pelos estigmas sociais direcionados à figura de Lúcia (incutidos principalmente pelo seu guia Sá), que, no capítulo III, o narrador-protagonista Paulo encontra Lúcia “algumas vezes, mas sem lhe falar” (Alencar, 1957, p. 22). O narrador Paulo inicia esse capítulo refletindo a respeito

da quantidade de “seduções que arrebatam um provinciano aos seus hábitos” que há na corte. Entre os eventos sociais que o atribulam, o narrador menciona “reuniões, teatros, apresentações às notabilidades políticas, literárias e financeiras de um e outro sexo; passeios aos arrabaldes; visitas de cerimônia e jantares obrigados” (Alencar, 1957, p. 31). O contraste estabelecido por Paulo entre a atual realidade como um habitante da corte e sua vida pregressa é nítido: são tantos os eventos públicos, jantares (obrigados) e reuniões que o “atordoam e preocupam tanto, que só ao cabo de algum tempo o restituem à posse de si mesmo” (Alencar, 1957, p. 31). Esse grande número de atividades quase obrigatórias (sendo algumas delas, a exemplo dos jantares, de fato obrigatórias) fazia parte, também, do processo de constituição de uma sociabilidade cortesã, na qual os rituais (jantar, reuniões etc.), as regras de etiqueta e a polidez (*politesse*) constituíam parte importante do processo de formação do sujeito cortesão. É somente depois de cumprir com todos os eventos mencionados que Paulo afirma: “depois desse tributo pago à novidade, conquistei os foros de cortesão, e o direito de aborrecer-me à vontade” (Alencar, 1957, p. 31).

De fato, esse privilégio de que desfrutavam algumas pessoas que frequentam a corte, isto é, o direito de aborrecer-se à vontade sem maiores preocupações, uma existência que se articula notadamente pela contemplação, ociosidade e participação nos constantes eventos sociais que agora abundam na cidade fluminense, pode ser apreendido se tivermos em mente o período em que o romance é ambientado. Com a vinda da coroa portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808, a cidade carioca passou de capital da colônia para capital do império. Nesse contexto, novas formas de sociabilidade foram adotadas na cidade, práticas estas fundadas na cortesia. Essa ruptura radical com o *modus operandi* colonial ocorreu a partir da transmigração da família real para o Brasil, pois “a simples presença da realeza no Rio de Janeiro obrigou a cidade a se adaptar para abraçar a grande família cortesã que, da noite para o dia, fazia da capital da colônia a sede do reinado” (Pechman, 1999, p. 109). O que se observou, com essa mudança, foi a instauração de um sistema de valores fundado na ideia de civilização (a *politesse* cortesã, ou ainda *civilité*), que tinha como referência as práticas sociais então comuns na Europa. A respeito da significação desses conceitos nos quais se balizava a normatização do comportamento social daqueles que habitavam a corte, o historiador Nobert Elias nos informa que tanto *politesse* quanto *civilité* nasceram com o objetivo de referenciar “a autoimagem da classe alta europeia em comparação com outros, que seus membros consideravam mais simples ou mais primitivos, e ao mesmo tempo caracterizar o tipo específico de comportamento através do qual essa classe se sentia diferente de todos aqueles que julgava mais simples ou primitivos” (Elias, 2011, p. 52).

Nesse contexto, àqueles tocados pela *politesse* cortesã, tornava-se imperativo adequar-se aos padrões então estabelecidos, além da necessidade premente de frequentar os eventos sociais promovidos pelos grupos mais abastados da cidade fluminense. Essas novas práticas sociais que aportaram em solo carioca eram fundadas principalmente nas formas e nos rituais de fidalguia. Em *Lucíola*, esse traço social revela-se nas descrições de espaços e nas interações entre as personagens, constituindo importante elemento dentro da estrutura narrativa do romance. Destarte, percebe-se uma valorização da aparência expressa não apenas no bem trajar (sobre a indumentária utilizada pelo protagonista, observamos elementos que contribuem para a localização social da personagem, tais como uma bengala com castão de marfim, sobrecasaca etc.), mas também nas manifestações externas de poder e posição social – elemento arquétipo que insinua a cidade-espetáculo na qual se converteu o Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Por esse motivo, para que Paulo conquiste os privilégios de cortesão e o direito de aborrecer-se à vontade, é preciso que ele, antes de mais nada, trilhe o processo de constituição de um cortesão, afinal “a consolidação de uma sociedade de corte na colônia passou a representar o ideal da contenção e dar novo significado às relações de sociabilidade. A vida de corte tornou-se o referencial da renovação dos costumes e da criação de uma nova ética do comportamento, seja no plano público, seja no plano privado” (Pechman, 1999, p. 116).

Nesse contexto, compreendemos as diversas fases as quais o narrador Paulo, um simples provinciano, precisa cumprir para o seu processo de afidalgamento, processo cujo modelo repousa sobre a família real e sobre os membros da aristocracia. É essa “ordem cortesã que se impõe à cidade e que vai sancionar os padrões de comportamento, as normas de civilidade” (Pechman, 1999, p. 123), transformando a corte não em um lugar, mas antes em um modo de ser. Por esse motivo, mais importante do que a simples riqueza material, tornam-se imperiosos o bom gosto e as boas maneiras na interação com o outro, razão pela

qual a sala do teatro em que Paulo encontra com Lúcia no capítulo V é “decorada e mobiliada com mais elegância do que riqueza” (Alencar, 1957, p. 32). Nesse espaço público, embora fechado, do teatro, nosso protagonista está em companhia de um desconhecido, a quem atribui o nome de Cunha. Ambos frequentam a ópera, mas não assistem à peça que é encenada. A preocupação reside, efetivamente, na contemplação da “multidão de mulheres bonitas” (Alencar, 1957, p. 44) que estão espalhadas pelos camarotes do teatro. Depreende-se desse contexto o caráter factício desses eventos sociais na corte carioca, que representam antes uma oportunidade de interação com a alta classe fluminense do que propriamente acesso à cultura. O prestígio dessas cerimônias repousava, deveras, sobre aspectos invariavelmente superficiais da vida na corte, que, assim como todas as demais transformações estéticas e sociais da época, evidenciavam o “desacordo entre a representação e o que, pensando bem, sabemos ser o seu contexto (Schwarz, 2012, p. 25). Nesse ambiente, isto é, no teatro lírico, percebe-se também que a *politesse* é imprescindível nas relações que se estabelecem entre os cortesãos, isso em razão do caráter público que constituía esse evento, afinal, nessa sociedade marcada pelo espírito cortesão, “todos os atos praticados na presença de numerosas pessoas adquiriam valor de prestígio. Por este motivo, o controle das emoções, aquilo que chamamos ‘polidez’, revestia uma forma diferente da que adotou mais tarde, época em que diferenças externas em categoria haviam sido parcialmente niveladas” (Elias, 2011, p. 138).

Os ambientes em que o narrador encontra Lúcia, embora fechados, são públicos, e Paulo não se sente à vontade para iniciar uma conversa, que somente acontecerá no espaço privado da elegante casa de Lúcia, onde Paulo comenta sobre o primeiro encontro (na Rua das Mangueiras) e conversam “muito tempo sobre mil futilidades, que nos ocorreram; e eu tive ocasião de notar a simplicidade e a graça natural com que se exprimia” (Alencar, 1957, p. 32). O ambiente privado da casa de Lúcia possibilita a Paulo conhecer um pouco da essência de sua interlocutora. O decoro, mesmo em uma mulher que ganha a vida como prostituta, é característica importante para alguém que reside na corte, e ao cortesão atento às minúcias do trato social, mesmo “o mais ousado, desde que tem no coração o instinto da delicadeza, não se anima a amarrotar bruscamente esse véu sutil que resguarda a fraqueza da mulher” (Alencar, 1957, p. 33). Ao comentar sua breve estadia em Pernambuco, cidade natal de Paulo, Lúcia nos informa sobre a paisagem de lá em contraste com a Europa, continente que visitara e do qual voltava em uma viagem de navio de 20 dias. “Tinha saudade das árvores e dos campos de minha terra, que eu não via há oito meses! Que passeios encantadores por aquelas quintas cobertas de mangueiras, que bordam as margens do rio” (Alencar, 1957, p. 34). Lúcia continua e descreve uma casa da qual mais gostou entre todas aquelas que viu na cidade: “uma casinha muito alva que aparecia no fundo de uma rua de arvoredos sombrio; mas tudo tão gracioso, tão bem arranjado que parecia uma pintura” (Alencar, 1957, p. 34). É nesse ambiente bucólico, embora presente apenas de modo virtual, que Paulo conhece a primeira intimidade do passado de Lúcia: que esta perdeu sua mãe “muito cedo e fiquei só no mundo” (Alencar, 1957, p. 35). Novamente, assim como ocorre na peça *Rio de Janeiro – verso e reverso*, o protagonista apenas se sente livre para demonstrar seus sentimentos quando está em um espaço privado. É também nesse ambiente privado que a condição de Lúcia ganha mais complexidade. Numa relação dialética entre passado e presente, a pureza da infância e um passado identificado como castiço e feliz se contrapõem de forma contundente contra a condição de prostituta em que Lúcia se encontra. Desse modo, para preservar intata essa pureza que hibernava sob o estardalhaço da sua vida como cortesã de luxo, Lúcia desenvolve certo asco à sua própria condição de prostituta. Ainda sobre a referência realizada por Lúcia à sua viagem pelo Recife, é possível depreender, como apontou Hernandes, o modelo de vida simples por ela almejado e que será efetivamente concretizado somente no final do romance, embora por um breve período. Ainda sobre essa imagem constituída pela idealização realizada por Lúcia a respeito da casa vista no Recife, Hernandes afirma

Essa imagem comporta dissonância com a tendência centralizadora do modelo de vida moderno proposto pelo império, pois é uma imagem provinciana (evocada com relação a um passeio no Recife), campestre e marcada pela simplicidade. O lado oposto dessa imagem é o poder centralizador exercido por um modelo de vida na corte, em que impera o jogo dos olhares sociais e a criação de máscaras para a distribuição de favores, a mercadoria estrangeira enquanto moda e objeto de desejo, e o luxo das vulgaridades. O lugar síntese desse ideal é, conforme sustentamos, a Rua do Ouvidor (2015, p. 117).

Embora já tenha certa intimidade com Lúcia, mesmo no ambiente privado da casa da cortesã, Paulo ainda nada declara à sua amada, o que ocorrerá somente um pouco adiante. É nesse momento, contudo, que ocorre a cena mais pictórica do romance, que contempla tapetes vermelhos de pelúcia escarlate, quadros lascivos espalhados pelas paredes, espelhos estrategicamente posicionados de modo a destacar e potencializar os movimentos dos corpos, flores e meia luz. Trata-se efetivamente de uma festa libidinosa realizada na casa da personagem Dr. Sá. O imóvel, uma chácara, situa-se dentro dos limites da cidade do Rio de Janeiro, com uma casa astuciosamente construída entre jardins, afinal de contas, “se algum eco indiscreto dos estouros báquicos ou das canções eróticas escapava pelas frestas das persianas verdes, confundia-se com o farfalhar do vento na espessa folhagem; e não ia perturbar, nem o plácido sono dos vizinhos, nem os castos pensamentos de alguma virgem que por ali velasse a horas mortas” (Alencar, 1957, p. 52). Como observa Valéria De Marco,

É novamente no fogo cruzado do diálogo entre as personagens que Paulo começa a penetrar no fundo da devassidão. Os convivas, brincando com a energia dos alimentos, com a quentura do vinho e com a espuma do champanhe, fazem alusões ao calor e à embriaguez da orgia sexual que, pelo pacto firmado, só poderia realizar-se efetivamente depois das duas horas da manhã. É o tempo para excitar todos os desejos, é a preparação para a “abolição completa da razão, do tempo, da luz” e para vigência “do reinado das trevas e da loucura” (1986, p. 165).

O caráter do personagem Dr. Sá, proprietário da residência em que ocorre a festa, está intimamente ligado ao espaço “iluminado pela casa caprichosamente preparada para atender as suas fantasias mais profundas” (Hernandes, 2015, p. 77). Nesse contexto, Dr. Sá é caracterizado pelo próprio narrador como um sujeito de caráter “fleumático e uma imaginação ardente” (Alencar, 1957, p. 52). A partir dessa caracterização, Hernandes ressalta que “fleuma representa a estação do inverno, nas considerações hipocráticas, no entanto, este frio do elemento é contrabalanceado por uma imaginação ardente, que o faz despendar suas economias, de alguns dias, em um ‘banho russo’ de devassidão” (Hernandes, 2015, p. 77). Assim, é nesse espaço privado e fechado da casa de Sá, embora incrustado em meio à paisagem bucólica, que ao protagonista vai se revelar a desarmonia de Lúcia, o contraste entre a imagem casta idealizada por Paulo (identificada como Maria da Glória) com a exposição da depravação com que Lúcia se estimula e castiga, simultaneamente, na presença de todos os convidados. Nesse sentido, Candido alerta que “a sua sensualidade desenfreada nos aparece como técnica masoquista de reforço do sentimento de culpa, renovando incessantemente as oportunidades de autopunição” (Alencar, 1957, p. 11). Essa exposição vulgar de Lúcia, que sobe à mesa para dançar e desnudar-se à vista de todos, é veementemente condenada por Paulo, embora aplaudida pelos demais convivas. A essa reação do protagonista diante do rebaixamento moral de Lúcia expondo seu corpo, podemos compreender como “torna-se infração repugnante mostrar-se de qualquer maneira diante de pessoas de categoria mais alta ou igual” (Elias, 2011, p. 138). É justamente a partir desse desnudamento de Lúcia diante dos convivas, momento catártico para ambos os personagens, que Paulo terá a oportunidade de entrar contato com a intimidade de Lúcia. No entanto, é imperioso, antes, que ambos abandonem o espaço privado da casa de Sá e adentrem outro ambiente caracterizado especialmente pelo tom campestre. Destarte, ao contrário do espaço urbano, o ambiente bucólico é sempre marcado como um lugar no qual a inocência e a transparência das relações caracterizam o vínculo entre as pessoas. Desse modo, apesar de a cidade ser o local no qual acontece o encontro amoroso entre Paulo e Lúcia, esse mesmo ambiente urbano não é o espaço no qual seja possível a consolidação do amor entre ambos, pois, nesse Rio de Janeiro imperial onde se situa a corte, as relações são essencialmente opacas, o que impede o protagonista de distinguir em Lúcia alguém que transcenda a figura estigmatizada de prostituta.

Assim, para conhecer Lúcia verdadeiramente, ou antes, a essência de Maria da Glória, é preciso que ambos adentrem o espaço rural, pois, como aponta Raymond Williams, “o passado rural é associado à fé ou à inocência: uma nova versão do bucolismo, através da ênfase nas negações urbanas” (2011, p. 396). Nesse contexto, é possível compreender a presença do ambiente campestre na composição do romance, mesmo

que essa referência seja identificada por uma sutil alusão ao espaço rural, a exemplo do momento em que Paulo conhece a essência de Lúcia “pela primeira vez”, no jardim da casa de Sá:

Fomos através das árvores até um berço de relva coberto por espesso dossel de jasmineiros em flor.
– Sim! Esqueça tudo, e nem se lembre que já me visse! Seja agora a primeira vez!... Os beijos que lhe guardei, ninguém os teve nunca! Esses, acredite, são puros!
Lúcia tinha razão. Aqueles beijos, não é possível que os gere duas vezes o mesmo lábio, porque onde nascem queimam, como certas plantas vorazes que passam deixando a terra maninha e estéril. Quando ela colou a sua boca na minha pareceu-me que todo o meu ser se difundia na ardente inspiração; senti fugir-me a vida, como o líquido de um vaso haurido em ávido e longo sorvo (Alencar, 1957, p. 73).

Do mesmo modo, é somente por meio da fuga para um ambiente rural que Lúcia poderá experimentar, mesmo que por pouco tempo, uma vida desprovida das aparências e vícios com as quais sua história pregressa se caracterizava quando se prostituía na cidade. É assim que, quando Lúcia se muda para uma chácara, Paulo conhece o passado e a infância de Maria da Glória - que justificam sua vida como prostituta-, porque

com frequência uma ideia do campo é uma ideia da infância: não apenas as lembranças localizadas, ou uma lembrança comum idealmente compartilhada, mas também a sensação da infância, de absorção deliciada em nosso próprio mundo, do qual, no decorrer do processo de amadurecimento, terminamos nos distanciando e nos afastando (Williams, 2011, p. 484).

Assim, para a composição do quadro que Alencar pretendia realizar sobre a corte carioca, integram as suas estratégias narrativas a dramatização dos espaços pelos quais suas personagens transitam. Desse modo, em harmonia com Antonio Candido, “esta perspectiva construída a partir das coisas faz que elas se tornem não apenas parte de um ambiente, mas elemento constitutivo da sequência narrada” (1972, p. 46). Nesse contexto, o romance *Lucíola* parece se articular com a peça *Rio de Janeiro – verso e reverso* sobretudo quanto aos espaços por onde circulam as personagens. Essa exploração do espaço que ocorre tanto nos textos dramáticos do autor quanto em *Lucíola* são parte integrante do objetivo de Alencar de criar um painel da corte conduzindo seu leitor/espectador ao delicado tema da prostituição, e “as possibilidades de regeneração da prostituta por meio do amor e do casamento” (Faria, s/a, p. 19).

A dramatização dos espaços pelos quais transitam as personagens da peça e do romance mencionados de José de Alencar surge, dessa maneira, como estratégia narrativa empregada por seu autor. Para realizar a pintura do painel da corte do Rio de Janeiro ainda imperial, é imprescindível a Alencar situar suas personagens no espaço urbano da corte. Nesse contexto, o autor buscou explorar as relações sociais estabelecidas nesse espaço em franca transformação política, econômica e social na década de 1850. Nesse sentido, ambos os textos de Alencar aqui utilizados se articulam sobretudo quanto à exploração dos espaços por onde transitam as personagens e as metáforas que essa exploração sugere na narrativa.

4. Considerações finais

A dramatização dos espaços pelos quais transitam as personagens da peça *Rio de Janeiro - verso e reverso* e do romance *Lucíola*, de José de Alencar, surge, assim como explorado neste trabalho, como estratégia narrativa empregada por seu autor. Para realizar a pintura do painel da corte do Rio de Janeiro ainda imperial, é imprescindível a Alencar situar suas personagens no espaço urbano da corte. Nesse contexto, o autor buscou explorar as relações sociais estabelecidas nesse espaço em franca transformação política, econômica e social na década de 1850. Como objetivo, Alencar pretendia “pintar os costumes de nossa primeira cidade e apresentar quadros antes verdadeiros do que embelezados pela imaginação e pelo artifício” (Kaviski, 2016, p. 168).

Desse modo, a peça *Rio de Janeiro – verso e reverso* e o romance *Lucíola* se articulam sobretudo quanto à exploração dos espaços por onde transitam as personagens e as metáforas que essa investigação sugere na narrativa. Por isso, as personagens estão intimamente conectadas aos ambientes em que são situadas. Dessa forma, a partir da exposição aqui feita, é possível perceber como os espaços pelos quais as personagens de Alencar circulam contribuem para as suas experiências afetivas. Nesse sentido, os textos analisados também incorporam à sua forma a situação histórica que a cidade carioca experimentava à época, marcada por grandes alterações estéticas e sociais, na tentativa de produzir um efeito de realidade e, conseqüentemente, de realizar uma crítica aos costumes de seu tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alencar, J. (1957). *Lucíola*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Alencar, J. (2004). *José de Alencar: comédias*. São Paulo: Martins Fontes.
- Alencar, J. (s. d.). *Como e porque sou romancista*. Recuperado de [<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311.pdf>]. Consultado [24-05-2020].
- Barthes, R. (2001). *A aventura semiológica*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Candido, A. (1972). Degradação do espaço: estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento. *L'Assommoir. Revista de Letras*, nº 14, 29-62.
- Dimas, A. (1994). *Espaço e romance*. São Paulo: Editora Ática.
- Elias, N. (2011). *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Faria, J. R. (1998). *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Faria, J. R. (s. d.). *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Friedman, N. O ponto de vista na ficção. Recuperado de [<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>]. Consultado [22-02-2020].
- Hernandes, G. Q. G. (2015). *O lampiro noturno, entre céu e charco: um estudo do espaço em Lucíola*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Kaviski, E. S. (2016). *Romance e Ironia: José de Alencar revisitado*. Paraná: UFPR.
- Leite, L. C. M. (1985). *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Atlas.
- Marco, V. (1986). *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Pechman, R. M. (1999). *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. São Paulo: Unicamp.
- Pesavento, S. J. (1995). Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (séculos XIX e XX). *Anos 90 – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, 3(4), 115-127.
- Ribeiro, L. F. (1996). *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Schwarz, R. (2012). *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34.
- Soares, A. C. E. C. (2010). Os caminhos da pena de um romancista do século XIX: o Rio de Janeiro de Diva, Lucíola e Senhora. *Rev. Bras. Hist.*, 30(60), 195-209.
- Todorov, T., & Barthes, R. (2011). *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Tomachévski, B., Eikhenbaum, B., & Jakobson, R. (1978). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo.
- Williams, R. (2011). *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras.