

A “RAINHA DO LAR” E A “MULHER DA VIDA”: A CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS FEMININAS EM JOSÉ DE ALENCAR

Renato Drummond Tapioca Neto¹²

Recebido em 10/03/2018. Aprovado em 04/06/2018.

Resumo: Entre os escritores brasileiros que trabalharam em suas obras a construção das imagens femininas, ora como “rainha do lar”, ora como “prostituta”, encontra-se José de Alencar. Nos romances que constituem os chamados *perfis de mulheres* (Lucíola, Diva e Senhora), Alencar explorou aspectos da sociedade brasileira durante as décadas de 1850 a 1870, o que confere a estes romances um aspecto quase documental, embora se tratem primeiramente de obras de ficção. No presente trabalho, pretende-se demonstrar como o universo feminino foi construído pelo autor, especialmente o perfil da mulher oitocentista: a cortesã, identificada com a personagem Lúcia, no romance *Lucíola* (1862); e a rainha do lar, representada pelas personagens Emília, em *Diva* (1864), e Aurélia Camargo, em *Senhora* (1865). Para tanto, partiremos de uma breve discussão sobre a construção das imagens e estereótipos femininos no século XIX, e em seguida adentraremos na obra supracitada de José de Alencar, em busca de tais perfis que, por sua vez, encontram paralelos verossímeis para além das páginas do romance romântico do referido autor. Com isso, objetivamos ressaltar como a obra de Alencar se constitui numa fonte preciosa para se compreender a sociedade brasileira de 150 anos atrás.

Palavras-Chave: José de Alencar. Romance. Prostituta. Mulher.

Introdução

O século XIX, herdeiro da dupla revolução tecnológica e política ocorrida na Inglaterra e na França, respectivamente, assistiu à ascensão da sociedade burguesa, cujos valores e costumes se difundiram em várias partes do mundo, incluindo o Brasil. Os produtos industrializados ingleses eram largamente consumidos pela população do período, mas era da França que vinham as últimas tendências da moda, enchendo as vitrines da rua do Ouvidor com artigos de luxo para o consumo de homens e mulheres. A fase do Segundo Reinado brasileiro foi um dos momentos mais ricos da nossa história, não só pelas personalidades que marcaram a época, como também pelos acontecimentos no plano político e cultural, que fizeram da corte do Rio de Janeiro um verdadeiro centro de sociabilidade

¹² Graduado em História (licenciatura) pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC (2014) e mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB (2017). É autor do livro *Rainhas Trágicas: quinze mulheres que moldaram o destino da Europa* (2016), publicado pela Vogais Editora, em Portugal.

para aqueles que queriam ser aceitos entre a classe senhorial. Era esse o cenário onde mocinhas casadouras, imortalizadas por José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo nos seus romances urbanos, transitavam ao lado de donas de casa e mãe trabalhadoras, em praças, lojas e confeitarias, no teatro e em bailes da corte. Ao lado desses perfis de mulher, existia outro, em torno do qual muito do debate médico, literário e jornalístico do Brasil oitocentista se concentrou: o da prostituta.

Assim como nos principais centros urbanos da Europa (Londres, Paris, etc.), o Rio de Janeiro se tornou uma espécie de “laboratório de observação”, onde políticos, médicos e reformadores sociais “construíram uma concepção de cidade permeada por imagens contraditórias” (ENGEL, 2004, p. 37), entre elas a da “mãe-de-família” – identificada com a *moralidade* – e o da “prostituta” – identificada com a *imoralidade*. A Europa não só exportava para o Brasil produtos, capitais e colonos, como também mulheres (as chamadas polacas e as cocotes francesas, entre outras) para a produção do prazer. Ao longo do século XIX, especialmente a partir dos anos 1850, chegaram à corte “câptens e prostitutas, agentes e objetos de um desumano comércio que se expandia à medida que o capitalismo se irradiava pelos demais continentes, a despeito da apologia da liberdade no trabalho” (MENEZES, 1992, p. 31). Pode-se dizer que foi no meado do oitocentos que se intensificou na capital brasileira um grande número de prostitutas, classificadas em três ordens: as chamadas “aristocráticas”, as de “sobradinhos”, ou a “escória” (que se espalhavam por casebres e mucambos). Eram consideradas um “mal necessário”, dentro dessa sociedade de gostos burgueses, que se afixava no Brasil durante o Segundo Reinado.

Entre os escritores brasileiros que trabalharam em suas obras a construção das imagens femininas, ora como “rainha do lar”, ora como “prostituta”, encontra-se José de Alencar. Nos romances que constituem os chamados *perfis de mulheres* (Lucíola, Diva e Senhora), Alencar explorou aspectos da sociedade brasileira durante as décadas de 1850 a 1870, o que confere a estes romances um aspecto quase documental, embora se tratem primeiramente de obras de ficção. No presente trabalho, pretende-se demonstrar como o universo feminino foi construído pelo autor, especialmente o perfil da mulher oitocentista: a cortesã, identificada com a personagem Lúcia, no romance *Lucíola* (1862); e a rainha do lar, representada pelas personagens Emília, em *Diva* (1864), e Aurélio Camargo, em *Senhora* (1865). Para tanto, partiremos de uma breve discussão sobre a construção das imagens e estereótipos femininos no século XIX, e em seguida adentraremos na obra supracitada de José de Alencar, em busca de tais perfis que, por sua vez, encontram paralelos verossímeis para além das páginas do romance romântico do referido autor. Com isso, objetivamos

ressaltar como a obra de Alencar se constitui numa fonte preciosa para se compreender a sociedade brasileira de 150 anos atrás.

A Construção das imagens femininas no século XIX

A imagem idealizada da mulher no século XIX associava-a ao espaço doméstico, sendo a mulher considerada, portanto, um apêndice da casa e do marido e dedicada à criação dos filhos. Embora houvesse certas dissimilaridades entre o discurso e a prática, esse perfil era difundido em muitos romances de caráter pedagógico, em manuais de etiqueta, matérias de jornal, teses médicas, entre outros meios de informação. Contrária a essa imagem de virtuosidade estava a da prostituta, frequentemente associada ao vício e à proliferação de doenças venéreas, como a sífilis. A historiadora Margaret Rago, no seu livro *Os prazeres da noite* (2008), afirmou que o perfil da prostituta, no século XIX, foi construído em oposição ao da dona de casa, e vice-versa. A “prostituta” como o estereótipo que deveria ser evitado a todo custo pelas outras mulheres, e a “dona de casa” como aquilo que a prostituta nunca seria. Porém, ao passo em que as mulheres adentravam no mercado de trabalho e se inseriam no mundo do lazer, ganhando assim as ruas, elas começaram a dividir o espaço comum do perímetro urbano com as meretrizes. Com a expansão da vida noturna no Segundo Império, pode-se dizer também que um novo perfil de mulher, o da artista, chegou para oferecer maior contraste ao da “rainha do lar”. Por seu modo de ser e de agir, a figura da artista foi associada à imagem da prostituta.

O discurso ideológico do século XIX, especialmente, acentuou a divisão de papéis entre homens e mulheres. Cada um tinha suas funções, tarefas e espaços, com lugares a serem ocupados e definidos nos seus mínimos detalhes: para o marido, o espaço público, para a esposa, o privado. De acordo com Michelle Perrot (1992, p. 178), “existe um discurso dos ofícios que faz a linguagem do trabalho uma das mais sexuadas possíveis. ‘Ao homem, a madeira e os metais. À mulher, a família e os tecidos’”. A própria política havia contribuído para acentuar essa interpretação dos papéis masculinos e femininos ao distinguir as categorias “produção”, “reprodução” e “consumo”. Nesse caso, caberia ao homem assumir a primeira, enquanto a mulher ficara com a terceira. A segunda (a da reprodução), contudo, seria tarefa de ambos. Nesse discurso moralizante, o mundo das chamadas “mulheres honestas” era, na maioria dos casos, o do ócio, das visitas a parentes e amigos e da vida doméstica. Muitos homens e mulheres eram preparados desde cedo para exercer seus respectivos papéis dentro da sociedade. A mulher que transgredisse esse ideal estaria assim exposta a vários comentários e suspeitas quanto à sua conduta moral.

Na outra esfera, havia a prostituta, considerada uma mulher lasciva, debochada e insubmissa. O oposto do imaginário da mãe e dona de casa. Era um ser imaturo e instável, ou, como disse Nickie Roberts (1998, p. 268), “mal-humorada e selvagemmente frívola, arrogante e vulgarmente familiar; mudava constantemente e impulsivamente suas opiniões, trajes, humores, casa e até mesmo classe social”, contrário, portanto, ao ideal de passividade e submissão esperado do sexo feminino. Em *Os estrangeiros e o comércio de prazer nas ruas do Rio de Janeiro (1890-1930)*, Lená M. de Menezes afirma que:

A alegre vida dos cafés, cantantes e dançantes, dos restaurantes, dos teatros e das confeitarias modificou o cotidiano da mulher carioca. Paulatinamente esta ganhou o mundo do lazer, ao mesmo tempo em que começava a se inserir no mundo do trabalho. Cada vez mais a “mulher honesta” ganhou as ruas e dividiu espaços comuns com as cortesãs de luxo, na vida noturna, e com o baixo meretrício, na circulação das ruas. Tal convivência firmou a necessidade da intervenção policial para a disciplinarização dos costumes, visando a manutenção dos valores tradicionais e da imagem da mãe-de-família (MENEZES, 1992, p. 25-26).

Com a introdução da mulher no mercado de trabalho, os lugares frequentados pelas ditas “mulheres honestas” e pelas prostitutas, aos poucos, se cruzaram. Observamo-las passeando pelas lojas elegantes da rua do Ouvidor, pelo Cassino, o teatro da Ópera, festas religiosas, entre outros lugares de sociabilidade que também eram frequentados pelas famílias. Aspecto esse que, com efeito, escandalizou algumas autoridades do período, que se movimentaram em debates com o intuito de restringir a circulação das prostitutas a alguns locais da cidade.

Muitos médicos higienistas, em seus trabalhos de conclusão de curso, apontaram para a necessidade de se regulamentar o meretrício, na expectativa de controlar a vida social das prostitutas e a proliferação de certas doenças, cuja contaminação, acreditava-se, estava ligada ao seu ofício. O médico Herculano Augusto Lassance Cunha (1845), em tese intitulada *A prostituição, em particular na cidade do Rio de Janeiro*, foi um dos primeiros acadêmicos a se debruçar sobre o tema da prostituição no Brasil de então. Seu trabalho seria posteriormente utilizado como referência por muitos outros médicos, em especial Francisco Ferraz de Macedo. Em tais estudos, era esboçado uma espécie de “mapa classificativo” da prostituição, que era dividida como “pública” e “clandestina”, e suas subdivisões em “difíceis” (primeiro gênero: floristas, modistas, vendedoras, entre outras; e segundo gênero: as “ociosas”, isoladas em casas aristocráticas), “fáceis” (mulheres de sobrados e bordéis) e as “fácilimas” (“reformadas ou gastas”). Na outra esfera, havia a chamada “prostituição doméstica”, na qual se detectavam “mulheres de primeira classe” (viúvas, casadas, divorciadas, etc.) e de “baixas condições” (livres, libertas e escravas).

Com efeito, é possível detectar a influência dos debates médicos sobre a prostituição mesmo na literatura que era produzida na época. José de Alencar, por exemplo, pode ser considerado um dos primeiros romancistas a explorar o tipo social da prostituta na peça *As Asas de Um Anjo* (1858) e depois em *Lucíola* (1862), onde o mundo das chamadas cortesãs de luxo era descortinado aos olhos do leitor. A ele se seguiram Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), com a personagem Marcela, e principalmente Aluísio Azevedo, em *O Cortiço* (1890), que apresentava, além da figura da prostituta, três outras práticas que eram associadas aos vícios debatidos pelos médicos: o lesbianismo, o onanismo e a pederastia. Esses mesmos autores, por sua vez, exploraram na sua vasta produção as duas imagens femininas: a “rainha do lar” e a “mulher da vida”. Sendo assim, a literatura pode oferecer um importante testemunho para o trabalho em História, desde que analisada através da representação de mundo que comporta em suas páginas. No caso da prostituta e da dona de casa, estas se movimentam num campo significacional rico e cheio de metamorfoses, na confluência de várias questões, como a sexualidade, o cuidado de si, o domínio do corpo, a maternidade, entre outros temas, que estão no centro dos debates sobre a condição feminina até os dias de hoje.

A prostituição e o papel que a prostituta assumiu ao longo da história ainda são tratados com certo receio em alguns centros de pesquisa nas ciências humanas. No século XIX, a partir dos anos 1850, o lugar que a meretriz deveria ocupar na modernidade importada que pretendia se firmar no Brasil foi alvo de um amplo debate que se estabeleceu entre médicos higienistas, romancistas e jornalistas. Quando publicou sua peça *As Asas de Um Anjo*, em 1858, José de Alencar foi censurado e seu trabalho considerado “imoral” por parte dos órgãos responsáveis no governo de Pedro II. Dois anos depois, em *Lucíola*, o romancista deixou a entender que não haveria lugar para uma ex-prostituta no seio da família brasileira. Tempos mais tarde, Machado de Assis, com seu humor irônico, apresenta-nos Marcela, na obra que, segundo a crítica especializada, inaugura o realismo no Brasil, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Mas é em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, que o público de leitores conhece mais profundamente o mundo das cortesãs de luxo e do baixo meretrício, com personagens como Léonie e Pombinha.

Com efeito, tanto em *O Cortiço* quanto em *Memórias Póstumas*, a prostituta convive nos mesmos espaços que as mulheres consideradas honestas, as mães de família e/ou donas de casa, que mantinham alguma conversação com as referidas personagens. Observa-se no plano literário, a partir da década de 1880, como a imagem da prostituta e a da dona de casa, longe de se repelirem mutuamente, coexistiam, o que pode ser um indicativo das revisões dos papéis sociais que uma e

outra assumiram ao longo do século XIX. Esse aspecto nos faz indagar o seguinte: estariam a prostituta e a mãe de família em polos tão opostos, como o discurso moralista do período nos induz a acreditar? Partindo desse ponto, é possível levantar a hipótese de que a imagem da prostituição e o exercício dos deveres domésticos estavam mais pautados naquilo do que se esperava da mulher no oitocentos e não na prática. Esse aspecto fica mais evidente se observarmos a vida nas camadas mais baixas da sociedade, quando muitas mães e/ou donas de casa precisavam arrumar empregos para ajudar na renda da família. O próprio médico Lassance Cunha, na sua tese *A prostituição*, reconhece que muitas das mulheres que exerciam o meretrício à noite eram floristas, modistas e vendedoras em outros turnos.

Esse ponto também é apresentado por Lená M. de Menezes, que analisou os processos criminais movidos por prostitutas contra seus cafetês. Na busca por fontes que destacassem a voz dessas mulheres, Menezes conseguiu identificar que muitas delas também eram mães e exerciam o meretrício com o assentimento de seus cônjuges. Sendo assim, é possível afirmar que na figura da meretriz poderia coexistir tanto a imagem estereotipada da prostituta quanto a da dona de casa. As barreiras ideológicas impostas pela moral burguesa são muito menores quando analisamos as experiências e os casos dos quais as fontes nos permitem conhecer. Na outra mão, também a partir da década de 1850, observamos o surgimento de muitos jornais escritos por e para mulheres, como o *Jornal das Senhoras*, onde as redatoras, numa série de artigos, defendiam a emancipação feminina através da educação e o direito de exercer uma profissão no mercado de trabalho especializado. Tais depoimentos demonstram que tampouco o modelo de “rainha do lar”, recatada e dedicada ao marido e aos filhos, era plenamente adotado pelo público de mulheres que consumia esse tipo de literatura e que assinava os artigos que eram publicados em tais periódicos. Se o século XIX procurou definir papéis para os sexos, nem todas as mães e donas de casa o aceitariam com total submissão.

Na opinião de Margareth Rago (2008, p. 22), “o enquadramento conceitual da mulher enquanto “rainha do lar” ou “mulher da vida” foi o caminho que os homens cultos do período encontraram para se referirem à condição feminina”. Rago salienta que, num tempo de tamanha discricção, a prostituição configurou um espaço visível, especialmente com a expansão do mercado capitalista, constituindo-se, portanto, em um alvo para as observações de médicos, higienistas, a polícia e os juristas. A autora defende que “a prostituta é um efeito, produto de um meio que beneficia a muitos setores sociais envolvidos, especialmente os homens” (RAGO, 2008, p. 14), que, para ela, ainda não foram objetos de problematização quando se trata dessa experiência. As produções científicas do século XIX, por sua vez, resultaram no que ela chamou de “sujeição da mulher pelos

próprios pressupostos de raciocínio discursivo com que operavam” (RAGO, 2008, p. 23). De acordo com Rago, a imagem da prostituta, enquanto objeto vil, proliferador de doenças venéreas, estéril, construída masculinamente para se opor à figura da mãe de família, estigmatizando assim a identidade feminina e sua sexualidade.

Por anos, a prostituição foi encarada como uma linha de fuga para os homens do ambiente familiar, dos códigos normativos ou da disciplina do trabalho. Daí a necessidade de o doutor Lassance Cunha a classifica-la como um “mal necessário”, que deveria ser controlado, para servir aos interesses da nova sociedade que se instalava no Brasil de então. Segundo Margareth Rago (2008, p. 29):

Em torno das práticas sexuais extraconjugais constituiu-se um universo de atividades de lazer e cultura, antes inexistente na cidade: cafés-concerto, cafés-cantantes, cabarés, bordéis, “pensões alegres”, teatros, bares e restaurantes floresceram pelo centro comercial e nos arredores mais afastados, como espaços de circulação de fluxos desejantes e de manifestação de outras formas do desejo, à imagem do que se assistia nos países europeus paradigmáticos.

Não obstante, muitos desses espaços de sociabilidade, notadamente os cafés e os teatros, também passaram a ser frequentados pelas chamadas “mulheres honestas”, graças à relativa emancipação que elas foram conquistando ao longo do século. Sua livre circulação pelas ruas e sua entrada no mercado de trabalho alarmaram as autoridades do período, preocupadas com que as duas imagens femininas se confundissem.

Segundo Magali Engel, em *Meretrizes e Doutores* (2004), a mulher e a criança figuravam como os dois principais objetos no tratamento de questões de natureza higiênica, o que se pode inferir por meio do abuso de termos como gravidez, aborto, aleitamento, educação da mulher e da criança e mortalidade infantil nos vários tratados de medicina que eram publicados no período. O médico penetrava assim no espaço familiar e, aos poucos, tentava modificar o perfil das relações familiares. Conforme ressalta J. F. Costa (apud ENGEL, 2004, p. 44) em *Ordem Médica e Norma Familiar*: “a mãe higiênica nasceu de um duplo movimento histórico: por um lado, emancipação feminina do poder patriarcal; por outro, ‘colonização’ da mulher pelo poder médico”. A própria questão do aleitamento, segundo Margareth Rago, configurou-se num item essencial na construção da mulher ideal, em detrimento da mulher prostituída, enxergada como fonte de esterilidade, um corpo impuro, foco de doenças sexualmente transmissíveis e, nesse caso, supostamente incapaz de gerar vida saudável. O corpo da prostituta era visto, por alguns médicos do período, como um corpo doente, que precisava ser estudado.

Com efeito, em combate a esse corpo prostituído e considerado impuro, observamos muitos jornais mais conservadores incentivarem uma campanha de valorização da maternidade, vista como a natureza primeira do sexo feminino, assim como da mãe higiênica, para diferencia-la de uma imagem da prostituta que passou a simbolizar a esterilidade. O corpo da prostituta, *foco de perversão*, atrai o olhar do profissional de saúde, que passa a estudá-lo minuciosamente. O médico Macedo Júnior, por exemplo, em trabalho publicado no ano de 1869, intitulado *Da Prostituição no Rio de Janeiro*, considerava as prostitutas “menos fecundas” e que “o fruto da concepção que recebem não chega a seu termo de desenvolvimento” (MACEDO JR., 1869, p. 20). Nesse caso, podemos afirmar que o exercício da maternidade atuava como uma linha de demarcação sexual entre esses dois perfis femininos. Essa divisão, porém, parece desconsiderar muitas prostitutas que também eram mães e que estavam nesse meio, ou por necessidade ou por vontade própria. Faz-se necessário também considerar essa última opção, uma vez que reduzir a prostituição a uma explicação econômica de comercialização do corpo é não levar em conta “as funções que desempenha como modo diferenciado de funcionamento subjetivo, permitindo aflorar em outras formas de expressão do desejo” (RAGO, 2008, p. 24).

Entretanto, alguns autores, como Menezes, Luiz Carlos Soares e Magali Engel, também classificam a prostituição como uma forma de insubordinação feminina à moral castradora da época. Repensar essas duas imagens femininas, a “rainha do lar” e a “mulher da vida”, no Brasil oitocentista, à luz das pesquisas recentes na área de História das mulheres, é, portanto, um exercício de reinterpretação do lugar ocupado pelo público feminino nos dias atuais e das considerações que permeiam o seu estudo. Nesse aspecto, a inclusão da literatura produzida no século XIX como fonte de estudo pode oferecer importantes contribuições na análise dos respectivos perfis. O romance urbano de José de Alencar apresenta ao leitor uma série de estereótipos femininos, encaixados nos seus respectivos espaços, dos quais a imagem da prostituta e a imagem da dona de casa se destacam. A seguir, observaremos como o perfil da “rainha do lar” foi delineado pelo autor e quais as contradições que personagens como Emília e Aurélia apresentam dentro de uma sociedade marcada pela tropicalização dos costumes europeus e transposição de imagens e espaços para a realidade do Brasil.

A “rainha do lar”: a representação da mulher em *Diva e Senhora*

No romance brasileiro oitocentista, o tipo social feminino foi muito explorado pelos escritores. Romancistas como Macedo, Alencar e Machado foram minuciosos na composição de suas personagens, desde o perfil psicológico até os comportamentos, aparências e modos de vestir das heroínas. Segundo Elisa Maria Verona (2013, p. 87):

Retrataram, também, aspectos diversos da história de vida de suas personagens, todas em idade de casar-se e à espera de um grande amor, todas especialmente bonitas, dotadas de diversas prendas e com espírito cultivado – o que servia para distingui-las quando não possuísssem um bom dote, ainda que, costumeiramente, as empobrecidas do universo ficcional brasileiro sejam não raras vezes surpreendidas com uma herança volumosa de um parente até então ignorado.

Para Verona (2013, p. 88), alguns romancistas brasileiros do século XIX “não cansaram de destacar, por exemplo, o quão frágil física e psicologicamente era a mulher”. Assim, a chamada “natureza feminina” seria mais suscetível aos sentimentos do que a masculina. Seu habitat nos romances era preferencialmente o do espaço doméstico, frequentando lugares públicos apenas em situações de lazer e nunca desacompanhadas, para não levantar suspeitas sobre sua reputação.

Dessa forma, as práticas e modos de registros da memória das mulheres estão ligados a esse ambiente privado, à casa, à sua condição e lugar ocupado na família e na sociedade. “Pela força das circunstâncias, pelo menos para as mulheres de antigamente”, ressalta Michelle Perrot (1989, p. 15), “e pelo que resta de antigamente nas mulheres de hoje (o que não é pouco), é uma memória do privado, voltada para a família e o íntimo”, para onde “elas foram de alguma forma delegadas por convenção e posição”. Perrot defende que a memória, em sua relação com o tempo e o espaço, é profundamente sexuada. Nesse caso, as práticas da memória feminina, conforme exposto pela historiadora, implicariam uma ideia de “capitalização do tempo”:

Elas se inscrevem num século XIX que faz do privado um lugar da felicidade imóvel, cujo palco é a casa, os atores, os membros da família, e as mulheres, as testemunhas e as cronistas. Mas essa missão de memorialista deve respeitar limites implícitos. O pessoal e o muito íntimo são banidos como indecentes. Se a jovem se obstina até o ponto de se apropriar, timidamente, do diário íntimo, a mulher casada deve renunciar a ele. Não há lugar para tal forma de escrita no quarto conjugal. A memória feminina, assim como a escrita feminina, é uma memória familiar, semioficial (PERROT, 1989, p. 14).

Sendo assim, a memória e a imagem das mulheres no século XIX estavam intimamente ligadas à posição social que ocupavam. Atualmente, com os avanços na área da História das Mulheres, essa

“memória do privado”, “familiar” e “semioficial”, definida por Perrot cerca de 25 anos atrás, tem sido cada vez mais superada, mediante o resgate das vozes femininas na esfera pública e política, quer ocupando uma posição de destaque na sociedade, a exemplo de rainhas ou esposas de nobres, ou não. O *corpus* documental de hoje permite-nos afirmar que as mulheres desempenharam seu papel no espaço público. Os estudos de gênero tiveram uma importante função nesse resgate.

De acordo com Scott (1995, p. 7), “gênero” pode ser empregado para designar as relações sociais entre os sexos: “é uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres”. Nessas relações sociais, os lugares que deveriam ser ocupados por homens e mulheres eram cultural e socialmente construídos. Para Scott (1995, p. 13), o uso da categoria “gênero” rejeita as explicações do “determinismo biológico implícito, no uso dos termos sexo ou diferença sexual”, introduzindo assim a ideia de que a desigualdade dos lugares sociais e espaços que deveriam ser ocupados respectivamente por homens e mulheres são construídos pela sociedade. Nesse aspecto, a memória também teve o seu papel a desempenhar. Perrot, por exemplo, promove uma dicotomização entre memória do privado, que estaria ligada ao feminino, e memória dos lugares públicos, onde o sujeito seria o homem. Contudo, com o avançar das pesquisas na área de história das mulheres, observou-se que em muitos momentos da história elas também apareceram no espaço público, reivindicando direitos, principalmente a partir do século XIX, conforme veremos mais adiante.

Com efeito, a memória construída em torno do feminino em José de Alencar segue essa dicotomização, valorizava a mulher como dona de casa, apêndice do marido e da família, conforme se pode entender nos discursos de *Diva* e *A pata da Gazela*. É uma memória do privado, no sentido definido por Michelle Perrot. A exceção, nesse caso, seria com *Lucíola* e *Senhora*. Quando a mulher nos romances de José de Alencar aparece nos espaços públicos, é para brilhar em salões literários, bailes ou no teatro. São nesses espaços que ela pode ver e ser vista. Os salões aparecem como cenário de conflito, onde elas aparecem para desafiar o homem amado, como é o caso de Emília, em *Diva*. Na opinião de Ana Carolina Soares (2012, p. 86), esse é o romance alencariano mais representativo desse espaço de sociabilidade no Brasil do século XIX, uma vez que “sua trama desenrola-se por entre bailes e salões do segundo reinado, espaço exclusivo e privilegiado para as damas e cavalheiros da ‘boa sociedade’ carioca”. Para a autora, em *Diva*, a presença de Augusto naqueles espaços é o motivo que inspira em Emília “maior repúdio, pois seus sentimentos em relação ao rapaz encontram-se confusos”.

No romance alencariano, a condição de felicidade para as heroínas era aceitar o seu papel na sociedade, de esposa recatada e subserviente aos desejos do marido. Na prosa urbana de José de Alencar, por exemplo, “a lógica argumentativa dos romances inventou um argumento perfeito para o aprendizado dos comportamentos e costumes adequados” (SOARES, 2012, p. 25), conceituados por Ana Carolina Soares como “pedagogia do casamento”. De acordo com a autora:

A mulher civilizada da elite carioca deveria saber portar-se nesses espaços de sociabilidade dentro de determinados padrões cujo sucesso se assegurava pela repetição das regras de comportamento consagradas pelas elites europeias. E ao contrário dos manuais de comportamento que começavam a ganhar espaço no universo literário brasileiro, os romances de Alencar trabalharam para divulgar esses novos modelos exemplares partindo de um argumento que considero brilhante e bem articulado: a manutenção da felicidade pelo amor. Assim, criava-se um sentido para que se obedecessem às regras de civilidade. Sem elas, não seria possível que a mulher de elite pudesse alcançar a glória suprema do amor que era o casamento e assim constituir uma família e ser feliz (SOARES, 2012, p. 25).

Em sua dissertação de mestrado, Soares defende a ideia de que haveria um discurso pedagógico nos *perfis de mulher* de José de Alencar, que instruía a leitora que buscasse felicidade no matrimônio. Para tanto, ela deveria ser civilizada como Lúcia (*Lucíola*), educada como Emília (*Diva*) e esposa feliz, como Aurélia (*Senhora*). Caso se guiasse pela trilha ensinada pelas personagens, a mulher “não teria certamente dificuldade em ser bem-sucedida em seu intuito” (SOARES, 2012, p. 29).

Com efeito, a imagem feminina nos romances alencarianos, dentro das camadas mais elevadas da sociedade, está revestida de uma ideia de grandeza e de ascensão social. O comportamento das personagens só acentua o suposto padrão de superioridade dessas camadas, especialmente pela educação das protagonistas, geralmente acima dos níveis “ordinários” de instrução da maioria da população feminina brasileira, conforme podemos observar em *Senhora*:

- Em todo caso é mais bem-educada do que eu?
- Do que você, Aurélia? Há de ser difícil que se encontre em todo Rio de Janeiro outra moça que tenha sua educação. Lá mesmo, por Paris, de que tanto se fala, duvido que haja.
- Obrigada! É esta sua franqueza, D. Firmina?
- Sim, senhora; a minha franqueza está em dizer a verdade, e não em escondê-la. Demais, isto é o que todos vêm e repetem. Você toca piano como *Arnaud*, canta como uma prima-dona, e conversa na sala com os deputados e os diplomatas, que eles ficam todos enfeitiçados. E como não há de ser assim? Quando você quer, Aurélia, fala que parece uma novela (ALENCAR, 1997, p. 22).

A inteligência de Aurélia, exaltada por José de Alencar, distinguia-a de suas contemporâneas, quer no contexto da obra (caso tomemos por exemplo as outras personagens femininas, como as irmãs de Fernando Seixas, Nicota e Mariquinha), ou não. Para Luís Filipe Ribeiro (2008, p. 172), Alencar, ao destacar as características intelectuais da protagonista, estaria louvando também “uma qualidade essencialmente masculina e sua presença em Aurélia já a desloca para o campo masculino da sociedade”. Por outro lado, a descrição dos dotes mentais da personagem figura quase como mais um de seus muitos atributos, visto que o espaço público, onde eles seriam melhor aproveitados, era vetado para as ditas “mulheres de família”, dedicadas ao lar. A educação feminina tinha por função preparar as jovens para o futuro papel de esposa. Em *Diva*, por exemplo, a instrução de Emília é esboçada da seguinte forma:

Essa moça tinha desde os tenros anos o espírito mais cultivado do que faria supor o seu natural acanhamento. Lia muito, e já de longe penetrava o mundo com olhar perspicaz, embora através das ilusões douradas. Sua imaginação fora a tempo educada; ela desenhava bem, sabia música e a executava com maestria; excedia-se em todos os mimosos labores da agulha, que são prendas da mulher (ALENCAR, 1998, p. 19).

As mulheres alencarianas sabem desenhar, tocar e costurar, prendas consideradas peculiares ao sexo feminino. Segundo Maria Thereza Bernardes, “falar francês, além de tocar piano, é questão obrigatória em vista dos requintes da vida elegante” (BERNARDES, 1989, p. 67). O piano era um objeto de luxo e mercadoria-fetichismo no auge do Segundo Império e fazia parte do universo feminino. “Ao contrário dos outros instrumentos musicais até então correntes no país, suscetíveis de serem aqui copiados por hábeis artesãos, o piano dos meados do século passado”, explica Luiz Felipe de Alencastro (2011, p. 46-47), “já ganhara as características de produto industrial sofisticado”. Em *Senhora*, Aurélia é vista tocando e cantando ao piano:

Depois de saturar-se de tal sol como a alva papoula, que se cora aos beijos do seu real amante, a moça dirigiu-se ao piano e estouvadamente o abriu. Dos turbilhões da estrepitosa tempestade cromática, que revolvia o teclado, desprendeu-se afinal a sublime imprecisão da *Norma*, quando rugindo ciúme, fulmina a perfídia de Polião. Moderando os arrojados dessa instrumentação vertiginosa, para fazer o acompanhamento, a moça começou a cantar; mas às primeiras notas, sentindo-se tolhida pela posição, abandonou o piano, e em pé, no meio da sala, roçando a saia do roupão como se fosse a saia do pálio gaulês, ela reproduziu com a voz e o gesto aquela epopeia do coração traído, que tantas vezes tinha visto representada por Lagrange (ALENCAR, 1997, p. 24).

Tanto Aurélia como Emília em *Diva* são descritas como ótimas pianistas e costureiras. Esse é o ambiente das donzelas nas obras de José de Alencar, mais ligado à esfera privada que à pública. Quando a mulher alencariana aparece no cenário público, é para brilhar como deusa-musa-ídolo, conforme vimos anteriormente no primeiro capítulo de *Senhora*, quando o narrador apresenta ao leitor a personagem Aurélia Camargo. Dentro de casa, elas estão ligadas a espaços e objetos considerados pelo imaginário oitocentista como femininos. Vêmo-las costurando, tocando piano, experimentando um vestido novo em frente ao espelho, passeando pelo jardim, ou lendo algum romance para se distrair.

O mundo de algumas mulheres das classes mais altas da sociedade era, na maioria dos casos, o do ócio, dos bailes na corte, dos passeios, das compras nas lojas da rua do Ouvidor, das visitas a parentes e amigos e da vida doméstica. Muitos homens e mulheres eram preparados desde cedo para exercer seus respectivos papéis dentro da sociedade, embora nem sempre desempenhassem essas funções, conforme veremos mais adiante. Em tese, a mulher que pretendesse ocupar um espaço que, por convenção, não lhe pertencia, estaria assim exposta a vários comentários e suspeitas quanto à sua conduta. Seguindo essa linha de pensamento, quando perdeu a mãe, Aurélia Camargo estaria assim numa situação bastante perigosa. Nas palavras da personagem:

– O recato é o mais puro véu de uma senhora. Feliz aquela que vive à sombra do zelo materno, e só a deixa pelo doce abrigo do amor santificado. Sua virtude tem com esta flor a tez imaculada, e o perfume vivo. Essa ventura não me tocou; achei-me só no mundo sem amparo, sem guia, sem conselho, obrigada a abrir o caminho da vida, através de um mundo desconhecido. Desde muito cedo vi-me exposta às suspeitas, às insolências e às vis paixões; habituei-me para lutar com essa sociedade, que me aterra, a envolver-me na minha altivez, desde que não tinha para guardar-me o desvelo de uma mãe ou de um esposo (ALENCAR, 1997, p. 204).

A fala inicial de Aurélia dá-nos a entender que o ideal para uma moça casadoura da época seria deixar a casa de seus pais apenas para contrair matrimônio, o que não aconteceu com a personagem. Graças ao seu recato, aliado a uma inteligência descrita como superior à de outras moças da época, Aurélia conseguiu reestruturar sua vida. O mesmo não aconteceu, por exemplo, com Lúcia, que frequentava lugares públicos desacompanhada, recebia homens em sua casa e administrava seu próprio patrimônio. Em *Lucíola*, José de Alencar apresenta ao leitor o submundo da prostituição no Rio de Janeiro imperial e desnuda o preconceito da sociedade carioca para com a cortesã que almeja refazer a sua vida, conforme veremos no tópico a seguir.

A “mulher da vida”: Lúcia, a cortesã do império

Em 1855, a cidade do Rio de Janeiro parecia o lugar mais promissor para todo recém-formado em direito que ambicionasse uma carreira de sucesso na capital do império brasileiro. Naquele universo habitado por grandes damas, políticos, escravos, altos dignitários da Corte, entre outros tipos sociais, um jovem provinciano, ingênuo, poderia facilmente se entregar aos hábitos de vida elegante, aos grandes bailes e dilapidar suas poucas economias nos braços de alguma bela cortesã. Mas seria possível que dentro de uma sociedade bastante conservadora, o relacionamento de um homem com uma prostituta pudesse dar lugar a um consórcio de almas e finalmente ao matrimônio? Tal hipótese, que hoje pode parecer aos nossos olhos como uma coisa aceitável, não o era para nossos antepassados de 150 anos atrás. Quem nos esclarece é Alencar, num de seus romances de maior sucesso: *Lucíola* (1862).

No romance, Paulo, narrador-personagem, conta a uma senhora de idade, G. M., sua história de amor com uma das mulheres mais lindas da Corte carioca: Lúcia. Tamanha era a simplicidade da heroína quando foi avistada pelo pernambucano de 20 anos, durante uma festa da Glória, que ele sequer se deu conta da função que ela desempenhava. Segundo Valéria de Marco:

Esse encontro entre Paulo e Lúcia oferece-nos uma síntese privilegiada, não só da estrutura do texto, mas também da trajetória de Alencar. No pequeno trecho podemos observar o crítico severo, minucioso e irreverente temperar a temática da prostituta regenerada com a perspicácia do dramaturgo e a agilidade do cronista. Certamente, fora na experiência de escrever para o teatro que o autor descobria a eficácia do diálogo como explicitação do conflito e motor da ação. O palco também o ensinara a dedicar atenção a todos os elementos que, invadindo a retina do espectador, contribuem para a percepção global do espetáculo. Assim, não será despropositado dizer que, em *Lucíola*, o desenvolvimento da ação, a tensão dramática e a descrição dos ambientes e das personagens revelam um criterioso processo de reelaboração dos recursos que Alencar aprendera no teatro (DE MARCO, 1986, p. 157).

O que denuncia a cortesã perante os olhos do provinciano é o fato de que ela estava desacompanhada e que a falta de um pai, de um marido, ou de um irmão deveria tê-lo feito suspeitar da verdade.

No segundo capítulo da obra, José de Alencar usa como pano de fundo para sua narrativa a festa que ocorria anualmente em louvor a Nossa Senhora da Glória, uma santa, para então identificar o “demônio” no meio da procissão concentrada na saída da Igreja. Aos poucos, o autor desfila aos olhos do leitor uma série de padrões morais que ditavam o comportamento dos brasileiros de outrora. Para uma mulher, especialmente uma jovem de classe média/alta, andar pelas ruas, desacompanhada,

poderia levantar suspeitas perante os outros membros da sociedade. Apesar de sua beleza virginal, Lúcia é desqualificada moral e socialmente pelo amigo de Paulo, Sá. Ainda segundo Valéria de Marco:

No cenário da festa religiosa, Lúcia entra encoberta pela discricção do cinza. Do alto da Glória, Paulo tem um quadro vivo da cidade em ação. Mas a frase de Sá desfaz a ilusão e revela por um lado, o desejo de Lúcia de ocultar momentaneamente a cortesã e, por outro, a ignorância do provincianismo (DE MARCO, 1986, p. 157).

De acordo com Magali Engel, em sua obra *Meretrizes e Doutores: saber médico e prostituição do Rio de Janeiro (1840-1890)*, as prostitutas eram inicialmente vistas pelos moralistas como um mal necessário para aplacar os desejos carnavais dos homens, que não podiam ser saciados em casa. Era essa a função da personagem Lúcia: um objeto de luxo usado por homens ricos, dispostos a pagar por momentos de diversão. O amor lhe era, assim, um sentimento proibido. Nas palavras da própria personagem:

– Ah! Esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro de praça, que não pode recusar quem chega. [...] Esqueci que para ter o direito de vender meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprover! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre! [...]; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fazer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola e um pouco de atenção, oh! então o meu contato será como lepra para a sua dignidade e reputação. Todo homem honesto deve repelir-me (ALENCAR, 1998, p. 68).

Por vender o seu corpo, Lúcia perdera o direito de se entregar livremente a quem quisesse. Marginalizada pela sociedade da época, seu papel era o de dar prazer aos homens que pudessem pagar por ele. Contudo, a situação da personagem era um pouco mais confortável se comparada a outras prostitutas da época. Lúcia era uma cortesã de luxo, possuía sua própria casa e frequentava os mais requintados bailes da Corte carioca. Através da pena de Alencar desvendamos um pouco mais desse universo, habitado tanto por prostitutas francesas, que gozavam de certa fama de libertinagem entre os aristocratas, quanto por polonesas (as chamadas polacas). Quem não podia pagar por uma noite de prazer com alguma francesa, se contentava com as polacas.

Saindo vi sentada na porta do seu camarote uma das poucas *lorettes* (grifo do autor) de Paris, que por um belo dia de inverno, como verdadeiras aves de arribação, batem

as asas, atravessam o Atlântico, e vêm espanejar-se ao sol do Brasil nas margens risonhas da mais bela baía do mundo (ALENCAR, 1998, p. 85).

Diferentemente das cortesãs de luxo, as outras moravam em bordéis que, dependendo de quem os frequentava, atraíam dois tipos de clientela: os homens ricos e os da classe média. Havia ainda as prostitutas pobres, que não habitavam em bordéis, mas em *sobradinhos*, e também aquelas que faziam mercado de seu corpo pelas ruas da periferia do Rio de Janeiro.

O interessante na descrição da prostituição em *Lucíola* são os motivos que levavam as brasileiras a ingressarem por essa vida. No caso de Lúcia, que antes de se tornar cortesã, se chamava Maria da Glória, é dado ao leitor o conhecimento de que a venda de seu corpo foi o único meio que ela encontrou para conseguir dinheiro e comprar os remédios que seus pais e irmãos tanto necessitavam, por causa de um surto de febre amarela. Após descobrir o que a filha fizera, o pai a expulsa de casa e então Maria não tem alternativa a não ser seguir pelo caminho da prostituição. Seria essa situação apenas uma prerrogativa do século XIX? Seguindo a linha de pensamento explorada por José de Alencar, no Brasil oitocentista, uma vez prostituta sempre prostituta. Não havia regeneração para aquelas mulheres, exceto a espiritual. É o que se passa com Lúcia, que guarda no interior da bacante a virgem e pura Maria da Glória, esperando apenas o contato da pessoa certa para emergir novamente e afundar de vez a cortesã. A mulher pública em *Lucíola* pode ser encarada no sentido definido por Michelle Perrot (1998, p. 7), como “depravada, debochada, lúbrica, venal, a mulher – também se diz “rapariga” – pública é uma “criatura”, mulher comum que pertence a todos”.

A perspectiva de um casamento entre almas, tão comum ao ideal do amor romântico, poderia ser o ápice da felicidade para Lúcia, que, depois de uma vida de luxúria, resgatou de dentro de si a Maria da Glória e foi viver numa pequena casa, afastada do centro da cidade, junto com sua irmã mais nova. Apesar de regenerada pelo amor espiritual, Maria só encontrou a liberdade tão sonhada na morte, pois para a sociedade brasileira oitocentista, ela nunca se livraria da sombra da cortesã. Sua simples presença ameaçava as mulheres de “famílias puras”, fossem elas donas de casa ou trabalhadoras. A morte da personagem concretiza assim a ideia romântica de redenção pela morte. Fazendo Maria da Glória morrer, o autor atenderia à expectativa dos seus leitores. De acordo com Luis Filipe Ribeiro (2008, p. 97-98):

A morte é a necessária interrupção de um amor sem consequência. Afinal, o matrimônio visa estabelecer uma família produtiva. Se não há filhos e não pode havê-los, o casamento perde a sua função ética e social. Lúcia está grávida, mas se ela der à luz, a narrativa estaria nos oferecendo uma contradição insolúvel: um corpo impuro de mulher dá a vida ao fruto de um amor que só pode ser concebido como

puro. Vimos que o processo de purificação de Lúcia/Maria da Glória chega ao ponto de matar a cortesã, mas não pode apagar as marcas da maldade. Se Paulo ama Maria da Glória e mesmo aceita tê-la casta e assexuada, os limites sociais em que se insere são muito mais estreitos. Não há como pensar na legalização do amor que há entre eles. Os preconceitos são mais fortes e estão arraigados nas próprias personagens.

O modelo de mulher idealizado naquele período era o da rainha do lar, preocupada com a saúde do marido e a educação dos filhos, embora esse modelo nem sempre fosse adotado e, em alguns casos, fosse rejeitado, conforme vimos nos depoimentos das jornalistas no tópico anterior. No caso das prostitutas, existem outras histórias do período nas quais elas se sacrificavam no meretrício em nome do amado, tal como Lúcia fizera por Paulo. Um exemplo clássico seria *A dama das camélias* (1858), do francês Alexandre Dumas Filho, citado por José de Alencar numa passagem de *Lucíola*:

Chegando uma tarde vi Lúcia assustar-se a esconder sob as amplas dobras do vestido um objeto que me pareceu um livro.

– Estava lendo?

– Não: estava esperando-o.

– Quero ver que livro era.

[...] Era um livro muito conhecido – *A dama das camélias*. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de seu rosto [...] Lúcia teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração? [...]

– Esse livro é uma mentira!

– Uma poética exageração, mas uma mentira, não! Julgais impossível que uma mulher como Margarida ame?

– Talvez; porém nunca desta maneira! Disse indicando o livro. (ALENCAR, 1998, p. 81-82).

Para Lúcia, uma cortesã como a Margarida de *A dama das camélias* não poderia amar dando “o mesmo corpo que outros tantos tiveram”. Na opinião da personagem, nesse tipo de relacionamento o “amor” e o “vício” se misturam. “O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-me”, uma vez que “se alguma vez essa mulher se prostituiu mais do que nunca, e se mostrou cortesã depravada, sem brio e sem pudor, foi quando se animou a profanar o amor com as torpes carícias que tantos haviam comprado” (ALENCAR, 1998, p. 82). Lúcia poderia se entregar aos vícios do amor carnal, mas jamais permitiria que seu amor espiritual fosse maculado pela nódoa do meretrício, o que denota uma característica moralizante no romance alencariano.

Conclusão

Com efeito, há em José de Alencar um moralista convicto. Para ele era preferível matar o corpo de Lúcia, para que na morte a alma de Maria da Glória encontrasse enfim a sua liberdade. Se o desenlace do romance, como era então padrão no romantismo, é o casamento, em *Lucíola* este consórcio só poderia acontecer no céu e não na terra. Para que o casal de protagonistas encontrasse a felicidade, “Maria da Glória nunca deveria ter se transformado em Lúcia. Alencar, nesse passo e em muitos outros, mantém o rígido padrão moralista do século” (RIBEIRO, 2008, p. 92). Em nenhum momento passa pela cabeça dos atores desta trama a ideia do casamento, uma vez que “a mancha no corpo de Lúcia é indelével” (RIBEIRO, 2008, p. 93). Para a protagonista, ela jamais deveria amar, ou muitos menos gerar o filho de Paulo, embora confesse no final da trama, à beira da morte, que o amou desde o primeiro dia, uma vez que ele conseguiu enxergar nela a Maria da Glória em vez da cortesã (RIBEIRO, 2008, p. 93). Nesse aspecto, e também por sua trajetória narrativa, *Lucíola* difere dos modelos franceses que José de Alencar foi acusado de plagiar, como o já citado *A dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Dessa forma, Maria da Glória encontrava o amor no céu, onde ela seria igual a todos os pecadores diante da divindade cristã.

Porém, a narrativa do romance “ultrapassa os limites de estorinha de amor que não teve um final feliz”, de *A dama das Camélias* (DE MARCO, 1986, p. 190). Publicado em 1862, *Lucíola* caiu no gosto dos leitores. José de Alencar, anos mais tarde, em sua autobiografia literária *Como e porque sou romancista* (1873), se queixou do pouco entusiasmo com que a crítica especializada recebeu a obra. “Uma folha de caricaturas”, disse o romancista, “trouxe algumas linhas pondo ao romance tachas de francesia”. Mas “apesar do desdém da crítica de barrete, *Lucíola* conquistou seu público, e não somente fez caminho como ganhou popularidade” (ALENCAR, 2005, p. 66-67). Para Valéria de Marco:

Lucíola revela o romance como veículo de discussão da realidade e da literatura, como caminho para o conhecimento das características brasileiras. A obra convoca o leitor para reconhecer a literatura com trabalho de análise do real e de diálogo com outras obras de outros lugares e de outros tempos; como a aventura de interação com o outro que nos leva ao conhecimento e nos transforma, tal como a trajetória de Lúcia e de Paulo é em nada semelhante à de Armando e Margarida. [...]. *Lucíola* chama também a atenção do leitor para o fato de que o projeto de Alencar para a criação do romance não pode ser encontrado em apenas uma obra. Afinal, estamos em 1862 e ele continuaria retomando esses problemas, escrevendo outros romances, mais uma peça e vários discursos e panfletos políticos (DE MARCO, 1986, p. 191).

A narrativa convida o leitor a descortinar a sociedade do período e suas contradições, à luz do presente e da perspectiva de quem lê o romance. Ao final do mesmo, o que marca é o perfil da mulher lutando para libertar de si seu verdadeiro eu, em detrimento da identidade que fora obrigada a adotar. A força de Lúcia/Maria da Glória inspira, provocando no leitor uma autorreflexão, na busca de sua verdadeira identidade. Por outro lado, subjaz a questão da prostituição no Brasil como uma analogia de outro tipo de mercado de peças humanas, presente no Brasil Imperial: o escravismo. Ao contrário de Macedo ou Machado, Alencar não explora esse tema em profundidade, mas utiliza do modelo de relação escravista para criar o enredo de uma de suas obras mais famosas, que compõe o último dos três perfis de mulher criados pelo autor: *Senhora*. Mas, diferentemente de *Lucíola*, a peça humana comprada não é uma prostituta ou muito menos um escravo negro, e sim um marido, dentro de um sistema ainda recorrente no período e que foi bastante explorado por José de Alencar nos seus romances: os casamentos de conveniência.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Diva**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1998a.

_____. **Lucíola**. 22. ed. São Paulo: Ática, 1998b.

_____. **Senhora**. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, v. 2.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. **Mulheres de Ontem? Rio de Janeiro, século XIX**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

CUNHA, H. A. L. **Dissertação sobre a prostituição em particular na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Tip. Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1845.

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

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

MACEDO JR., F. F. de. **Da prostituição em geral, e em particular em relação à cidade do Rio de Janeiro: prophylaxia da syphilis**. Rio de Janeiro: Tip. Acadêmica, 1869.

MENEZES, Lená Medeiros de. **Os estrangeiros e o comércio de prazer nas ruas Rio (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. In: BRESCIANI, Maria Stella Martins (Org.). **A mulher e o espaço público**. São Paulo: Marco Zero, 1989. p. 9-18.

_____. **Mulheres públicas**. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. **Os excluídos da História**: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RIBEIRO, Luis Felipe. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. 2. edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

ROBERTS, Nickie. **As prostitutas na História**. Tradução de Magda Lopes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. **Moça educada, mulher civilizada, esposa feliz**: relações de gênero e História em José de Alencar. Bauru: Edusc, 2012.

SOARES, Luiz Carlos. **Rameiras, Ilhoas e Polcas**: a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX. São Paulo: Editora Ática, 1992.

VERONA, Elisa Maria. **Da feminilidade oitocentista**. São Paulo: Unesp, 2013.

THE “HOUSEWIFE” AND THE “PROSTITUTE”: THE CONSTRUCTION OF FEMININE IMAGES IN JOSÉ DE ALENCAR

Abstract: Among the Brazilian writers who worked on the construction of female images, sometimes as "queen of the home", now as "prostitute", is José de Alencar. In the novels that make up the so-called women profiles (Lucíola, Diva and Senhora), Alencar explored aspects of Brazilian society during the 1850s and 1870s, which gives these novels a quasi-documentary aspect, although primarily fiction. In the present work, it is tried to demonstrate how the author, especially the profile of the nineteenth century woman, constructed the feminine universe: the courtesan, identified with the personage Lúcia, in the novel *Lucíola* (1862); and the queen of the home, represented by the characters Emília in *Diva* (1864) and Aurelia Camargo in *Senhora* (1865). In order to do so, we will start with a brief discussion about the construction of female images and stereotypes in the 19th century, and then we will enter into the aforementioned work of José de Alencar, in search of such profiles that, in turn, find verisimilar parallels beyond the pages of the author's romantic novel. With

this, we aim to highlight how the work of Alencar constitutes a precious source to understand the Brazilian society of 150 years ago.

Keywords: José de Alencar. Romance. Prostitute. Woman.