

Prostituição, salvação e morte: a construção da mulher em *Lucíola*, de José de Alencar

Renato Gonçalves Peruzzo* 

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) – Brasil

*Correspondência: rgperuzzo@uesc.br

RESUMO

A obra *Lucíola*, de José de Alencar, apresenta a dualidade entre prostituição e redenção, refletindo as contradições sociais do século XIX. Este artigo propõe uma releitura crítica do romance, analisando a construção da protagonista Lúcia sob a perspectiva da representação feminina no cânone literário brasileiro. Narrada por Paulo, a trama expõe a tentativa de Lúcia de redimir-se de seu passado como cortesã ao apaixonar-se pelo jovem pernambucano, que vê nela a pureza de Maria da Glória — sua identidade anterior à prostituição. A narrativa evidencia, assim, a rigidez das normas sociais da época, que restringiam o papel feminino ao espaço doméstico e à dependência masculina. Embora o romance pareça valorizar o poder feminino, acaba por reforçar a supremacia masculina ao condenar Lúcia à morte como forma de purificação moral. Por fim, a análise destaca como a obra perpetua valores burgueses e estabelece uma visão idealizada da mulher dentro da moralidade patriarcal, consolidando sua posição no cânone literário nacional.

PALAVRAS-CHAVE:

Lucíola

José de Alencar

Representação feminina

Cânone literário brasileiro

Patriarcado

Moral burguesa

SUBMETIDO: 23 de dezembro de 2025 | **ACEITO:** 13 de maio de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026

© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

A donzela mais casta não é bastante casta
Se desnuda sua beleza à luz da lua.

Hamlet, William Shakespeare.

Abertura

A obra *Lucíola*, de José de Alencar, foi primeiramente publicada no ano de 1862. Faz parte de uma espécie de trilogia escrita pelo autor, composta posteriormente pelos romances *Diva* e *Senhora*. As três obras têm protagonistas femininas. *Lucíola* (Alencar, 1988), objeto de estudo deste artigo, conta a história de Lúcia, uma cortesã rica, bela e bastante conhecida do Rio de Janeiro, sob a ótica de Paulo, narrador-personagem, por quem ela se apaixona.

A narrativa é escrita em forma de missivas, enviadas por Paulo a uma senhora, que posteriormente teria publicado o título. No enredo da obra, Paulo conta do seu romance com Lúcia, uma prostituta que despreza seus amantes ricos, embora os satisfaça sexualmente. A paixão pelo pernambucano, recém-chegado à capital, faz com que a jovem se dedique completamente a esse amor, uma vez que o personagem a percebe intrinsecamente, conseguindo vivenciar a ingenuidade, que guarda em seu interior, de quando ainda era Maria da Glória.

Uma vez que o rapaz está disposto a “perdoar” seu passado mundano, em meio às lamentações acerca de sua profissão e às dificuldades impostas pelo código social vigente, Lúcia se empenha em sua transformação, buscando por redenção e uma tentativa de personificar a ingenuidade e a pureza dignas de Paulo, seu libertador.

A obra é construída tendo dualidades de diversas ordens como seu sustentáculo: salvação versus liberdade; castidade versus sexualidade; perdão versus pecado; romance versus desprezo, entre outros. Na ordem do sistema social vigente, temos a categorização de comportamentos adequados, sobretudo considerando as expectativas para homens e mulheres, como os sutis detalhes que não são percebidos, inicialmente, por Paulo.

Este artigo “É, na verdade, uma proposta de revisão, não apenas dos cânones de leitura, interpretação e crítica, mas de releitura do próprio texto alencariano, descolado dos ingerentes princípios estéticos do Romantismo brasileiro.” (Souza Junior, 2019, p.272). Diferentemente de Souza Junior (2019), no entanto, que considera a masculinidade seu operador de análise, aqui, proponho a análise social do cânone alencariano a partir da construção da personagem feminina, a protagonista Lúcia, como operador de revisão do cânone literário (Souza, 2002; Sullà, 1998), na obra *Lucíola*, de José de Alencar (1988).

Primeiro ato

Ao longo da História, as mulheres foram relegadas aos papéis sociais que envolvem a família e as tarefas domésticas (Beauvoir, 2016; Bourdieu, 2018; Butler, 2017), principalmente cumprindo funções de gerenciamento da família constituída, a execução de tarefas do lar e a garantia de bem estar

especialmente dos homens; de modo que, ao homem, coube a participação na *pólis*, o *status* de cidadão e a liberdade de trânsito. Assim, com o crescimento da sociedade brasileira e a eminente formação de uma burguesia carioca/brasileira, no século XIX, as mulheres foram “enjauladas” em suas casas, sendo permitido, a elas, a participação e presença nos espaços sociais apenas quando acompanhadas de seus maridos, pais ou irmãos mais velhos.

Sobre essa questão, por exemplo, inúmeras são as publicações revisionistas de contratos de professoras do século passado, que exigiam, entre outras coisas, que as praticantes do magistério fossem solteiras, mantendo seus *status* de senhoritas, não frequentando espaços públicos à noite, como sorveterias, proibindo-as de fumarem cigarros ou consumirem bebidas alcóolicas e que, quando necessitassem sair, fizessem todo o deslocamento acompanhadas de pai ou irmão de sua família, mantendo a boa imagem.

Em outras palavras, as mulheres de família só poderiam estar presentes no espaço público caso estivessem acompanhadas de uma figura masculina que resguardasse sua decência. Além disso, alguns locais públicos permitiam sua presença sem abalar a condição de mulher de família, como a igreja. “Além da igreja, área de circulação preponderantemente feminina, também os bailes e teatros passam a ser frequentados por mulheres. Ocorre, entretanto, que este acesso se dá através do homem que deverá sempre acompanhá-la.” (Fortes, 1992, p.61).

As mulheres desacompanhadas, por sua vez, são rebaixadas ao *status* de indecentes, de mulheres da vida. Essa condição é percebida muito inicialmente em *Lucíola*, quando o narrador-personagem, Paulo, relata seu encontro com a protagonista Lúcia na festa da igreja da Glória:

[...] descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante [...]. O vestido [...] era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição.

[...]

— 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 de 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, 1988, p.3–4, grifos meus).

Os grifos do excerto destacam duas situações importantes. A primeira delas é a “difícil ciência das banalidades sociais”, como a avaliação social que se faz de uma mulher desacompanhada em espaços urbanos. Após o comentário de Sá, Paulo reavalia a aparição de Lúcia, agora considerando que estava sozinha na festa da igreja, uma vez que, em momentos como esses, deveria estar acompanhada por um homem da família – inclusive, o narrador elenca os possíveis homens que deveriam acompanhá-la, não sendo permitido que fossem outros homens.

O comportamento assumido pelo personagem, além de reforçar a condição de dependência da mulher na sociedade, explicita uma espécie de categorização entre tipos de mulheres e suas *práxis*, divisíveis em duas categorias: as mulheres de bem ou de família e as mulheres de vida ou “viciosas” (“máscara hipócrita do vício”). As mulheres como Lúcia, como já dito, se distinguem daquelas moças de família, de acordo com o código social da corte, pela ausência de um homem que a acompanhe. Essa situação é suficiente para determinar que Lúcia, no caso, não seja uma moça respeitável; em outras palavras, que ela não se trataria de uma senhora honesta e de família.

Por outro lado, a segunda situação perceptível é a “ingenuidade provinciana” de Paulo, que acabava de chegar, há pouco, na cidade do Rio de Janeiro. Por não estar completamente adaptado aos comportamentos sociais aceitáveis da capital, ainda não reconhecia as nuances e sutilezas capazes de determinar a origem de Lúcia, sua condição ou mesmo seu estado civil.

De início, em seu relato, trata-a por “moça” e, quando fala com Sá, refere-se a ela por “senhora”. Sabe-se que, linguística e historicamente, os termos *moça* e *senhora* ou mesmo *senhorita* e *senhora* possuem diferentes conotações. Os primeiros elementos destacam uma origem familiar de respeito, pode se ater à faixa etária da pessoa, ainda na juventude principalmente, e de sua condição civil, relacionando-se à inexistência de relacionamento afetivo sério; ou seja, o termo *senhorita* caberia àquelas mulheres de respeito que permaneciam solteiras.

O segundo elemento (senhora), por outro lado, destacava que aquela mulher à qual referia já possuía uma condição civil distinta, estando em um relacionamento fixo, comumente já casada.

Paulo reconhece, em seu olhar, algo que faz pousar serenamente sua percepção sobre a jovem, que emana traços de “ingênua castidade” emoldurados em seu rosto límpido e suave. Obviamente, os termos escolhidos e sua contemplação são aplicados às mulheres respeitáveis da corte, condição que não é possível a uma mulher que prostitui seu corpo ao prazer dos homens. Assim, o comportamento de Paulo gera uma advertência por parte de seu interlocutor, Sá, uma vez que “Um homem integrado naquela sociedade saberia que uma mulher elegante e sozinha, em um espaço público, só se justifica quando ela é um objeto de consumo, acessível a todo o grupo masculino.” (Fortes, 1992, p.64).

É justamente naquele lugar religioso que, “[...] observando-lhe a beleza, a caridade e o aspecto contemplativo, imaginando-a casta, que Paulo descobrirá a vida de Lúcia, por intermédio de Sá [...]” (Osterne, 2004, p.83). Assim, apenas quando passada “[...] a apresentação no tom desdenhoso e altivo com que um moço distinto se dirige a essas sultanas do ouro [...]” (Alencar, 1988, p.4), a conversa mais ampla ocorrida entre Paulo, Sá e Lúcia tornou a profissão dela mais clara ao narrador, como destacado:

A expressão cândida do rosto e a graciosa modéstia do gesto, ainda mesmo quando os lábios dessa mulher revelavam a cortesã franca e impudente o contraste inexplicável da palavra e da fisionomia, junto à vaga reminiscência do meu espírito, me preocupavam sem querer. Atribuo a isto [...] haver cortejado respeitosamente a senhora, que apesar de tudo ainda me aparecia nesta mulher, mal a voz lhe expirava nos lábios, porque, então, o desdém que vertia de sua frase volúbil passava, e o semblante em repouso tomava uns ares de meiga distinção. (Alencar, 1988, p.5, grifos meus).

Ao passo em que o personagem-narrador falava sobre a condição de cortesã da personagem, lembrou-se do primeiro encontro entre ele e a jovem. Ocorreu no dia em que desembarcava na capital, após dias de viagem. O carro que transportava Lúcia passou por ele e seu companheiro de viagem. Na oportunidade, vendo o “[...] sorriso raiando apenas no lábio mimoso [...]” (Alencar, 1988, p.5), parou a admirá-la:

Recebi pois essa primeira impressão com verdadeiro entusiasmo, e a minha voz [...] excedeu-se:
— Que linda menina! exclamei para meu companheiro, que também

admirava. Como deve ser pura a alma que mora naquele rosto mimoso!

[...] A moça ouvia-me; voltou ligeiramente a cabeça para olhar-me, e sorriu. Qual é a mulher bonita que não sorri a um elogio espontâneo e a um grito ingênuo de admiração [...]. (Alencar, 1988, p.5–6).

Ao encontrá-la, de repente, após Lúcia ter deixado cair do carro o seu leque, Paulo percebeu nela um sorriso extremamente melancólico e reconheceu que “— Esta moça não é feliz!” (Alencar, 1988, p.6). Nesse momento, está posto um ponto crucial para a narrativa. Paulo acredita que Lúcia não é necessariamente feliz com a vida que leva. Apenas mais à frente o personagem consegue identificar o motivo para tal constatação. A protagonista “Lúcia ‘vive’ dilacerada entre um ‘papel social’ de mulher mundana e os sentimentos interiores de negação [...]” (Fortes, 1992, p.61). Está posta, portanto, a dualidade que embasa toda a narrativa: de um lado, Lúcia, a mulher mundana, prostituída, que satisfaz os desejos mais libidinosos dos homens da corte; de outro, Maria da Glória, uma reminiscência imaculada de sua pureza, parte de seu interior.

Embora seja cortesã e, por isso, esteja completamente excluída e impossibilitada de participar da vida comum familiar da corte, a protagonista deve almejar reassumir sua participação familiar da qual foi rechaçada. Em outras palavras, embora seja prostituta, portanto pecadora, assim como Maria Madalena (Bíblia, 1969) da alegoria bíblica, deve lutar contra seu pecado: mesmo sabendo que jamais será aceita novamente, principalmente pela sociedade, no seio familiar e sem possuir mais o “bem” da virgindade, deve mirar-se em Maria, a Virgem, buscando ser um exemplo familiar. E é isto que acontece em *Lucíola*.

Segundo ato

Como bem afirma Souza Junior (2019, p.273), a construção de uma personagem não é fruto “[...] de um artifício meramente representacional de ‘tipos’ [...]”. A personagem construída na literatura é, na verdade, portadora de um discurso subjacente à própria existência no enredo. Tendo isso em vista, em *Lucíola*, há uma dualidade básica, mas que vai além da prevista, entre Maria Madalena ou Lúcia versus a Virgem Maria ou Maria da Glória, também presente no personagem Paulo: de um lado, temos a luxúria e, de outro, a redenção pelo amor.

Ao declarar que não identifica felicidade em Lúcia, Paulo já decreta seu

desejo de libertar Maria da Glória que vive refém da prostituta exteriorizada pela protagonista. Uma vez que sua ingenuidade de menina “[...] se mantém viva, irradiando um olhar melancólico na ‘mulher’ Lúcia” (Osterne, 2004, p.83), o narrador-personagem se sente no dever de conquistá-la, já que se compadece de sua condição mundana e completamente entregue.

Considerando que a sociedade daquela época – e ainda a contemporânea, apesar de alguns “progressos” – tem a heterossexualidade como relacionamento padrão e aceitável, por isso “natural” ou “normal”, a relação entre homens e mulheres, sempre assimétrica, é utilizada como alicerce estrutural da família patriarcal:

[...] afirma-se que [...] as mulheres *precisam* dos homens como seus protetores sociais e econômicos, para a sexualidade adulta e para a complexão psicológica ou, então, que a família constituída heterossexualmente seria a unidade social básica, que as mulheres que não estão ligadas, em sua intensidade primária, aos homens devem ser, em termos funcionais, condenadas a uma devastadora marginalidade, muito maior que a de ser mulher. (Rich, 2012, p.41, grifos da autora).

Essa unidade social básica, da família heterossexual, estrutura-base da sociedade brasileira tradicional, é sustentada no enredo por sua personificação em Sá, que lembra constantemente Paulo dos valores estabelecidos no arranjo social vigente. A mulher que se desvia do caminho socialmente aceitável, da participação na família comum, e entrega seu corpo aos prazeres carnavais a fim de promover inspiração artística ou, pior ainda, a satisfação e “concupiscência de muitos” (Alencar, 1988, p.32) dos homens causa desordem no sistema social perpetuado. No entanto, é necessário estar atento e manter-se crítico, pois

[...] a cultura finissecular é obsessivamente marcada pela supremacia do masculino, o que faz com que o leitor caia na armadilha da superficialidade discursiva do romance romântico, em sua estratégia de (aparentemente) conceder à mulher um lugar e um papel que, definitivamente, apenas correspondem às exigências do modelo patriarcal (Souza Junior, 2019, p.293).

O caráter misterioso, confuso e contraditório atribuído à mulher fez com que o homem do século XIX ficasse surpreso ao descobrir que as mulheres poderiam ser mais do que apenas desejáveis, que elas poderiam ser também ameaçadoras e assustadores, donas de atitudes consideradas apenas válidas para homens. Na obra *Senhora*, de José de Alencar (2002), por exemplo, apesar de a protagonista Aurélia comprar seu marido, essa relação só se estabelece no jogo sociocultural

de homem e mulher: “[...] mais uma vez, fazem valer seus princípios morais como marca hegemônica do masculino, ainda que tenha sido Aurélia a protagonista do ato de compra” (Souza Junior, 2019, p.287).

Em *Senhora*, após o desenlace do enredo, o protagonista masculino tem, por fim, compaixão pela mulher que o comprou. Em *Lucíola*, “Paralelamente, Lúcia se transforma, de uma mulher que frequenta e afronta a sociedade, em uma mulher que se fecha no espaço da casa e cada vez mais, nega o lado de fora e tudo que não venha de Paulo” (Fortes, 1992, p.63). Na casinha afastada do centro urbano, Lúcia tem a impressão de estar mais conectada consigo mesma e de estar completamente afastada das influências, olhares e julgamentos da sociedade à qual estava inserida. A casa é uma espécie de porto seguro, de família comum, e representa, fisicamente, o romance idealizado. É a própria representação do amor vivido: um local de transformação e vivência.

O amor do casal só pode existir se estiver moldado na estrutura social vigente, de uma família tradicional, em que a mulher, sendo ingênua e frágil, submete-se aos comandos do marido, mantendo-se pronta e presente no ambiente familiar, sem desvios aos espaços públicos, sem autonomia para saídas sem supervisão. Assim, “Ela se torna vulnerável ao se apaixonar por Paulo e ao querer reintegrar-se no sistema social” (Fortes, 1992, p.64). Ela perturba a ordem social ao tentar retornar ao lar: “A sociedade tolera a prostituta, cuja profissão fere tabus fortemente enraizados, desde que ela não tente reintegrar-se à estrutura sacrossanta da família” (Fortes, 1992, p.65).

Mesmo assim, colocando em risco tantas questões em torno das convenções sociais, Paulo e Lúcia iniciam um relacionamento sério, baseado nos valores previstos pela sociedade, no entanto afastando-se de sua aceitação, uma vez que o rapaz de boa família optou por se relacionar com uma mulher de vida fácil. Esse mesmo relacionamento seria, a um só tempo, um obstáculo social e o caminho da redenção divina de Lúcia.

Para alcançar o sucesso nessa empreitada, Lúcia abre mão, a largos passos, de sua vida anterior, buscando adequar-se, dentro das possibilidades existentes, ao que sente ser o caminho para seu amor com Paulo. Desse modo, sendo ela uma prostituta de carreira, acredita que seu comportamento profissional tem a afastado da possibilidade desse amor angelical que pretende manter com o

narrador-personagem. Não deixa de ser pecadora nos primeiros passos dados, mas insiste em alcançar uma redenção de suas iniquidades ao abdicar do prazer carnal e adentrar um novo momento do relacionamento, agora platônico, uma vez que “O corpo é o elemento perturbador, o território do gozo, [...] – ela, progressivamente, interdita a libido [...]. Renuncia (carnalmente) ao amado, mas não ao amor que liberta.” (Osterne, 2004, p.84).

Terceiro ato

No início da década de 1850, quando a febre amarela assolava a sociedade fluminense, o pai, a mãe e os irmãos de Maria da Glória foram acometidos dessa terrível doença. Aos 14 anos, tendo sua família acamada pela febre, também sua tia, quem a ajudava, a jovem encontrou-se em uma situação sem igual. Fez tudo o quanto podia naquela idade.

À porta da casa, pedia ajuda financeira a quem passava. Com os familiares agonizando, já desistindo de tudo, passou seu vizinho Couto:

— [...] Falei-lhe; ele me consolou e disse-me que o acompanhasse à sua casa. A inocência e a dor me cegavam: acompanhei-o.

Lúcia fez um esforço para continuar:

[...]

— Ele tirou do bolso algumas moedas de ouro, sobre as quais me precipitei, pedindo-lhe de joelhos [...]; mas senti os seus lábios que me tocavam, e fugi. [...] três vezes corri espavorida até à casa, e diante daquela agonia sentia renascer a coragem, e voltava. Não sabia o que queria esse homem; ignorava então o que é a honra e a virtude da mulher o que se revoltava em mim era o pudor ofendido. Desde que os meus véus se despedaçaram, cuidei que morria [...]. O meu pensamento estava junto do leito de dor, onde gemia tudo o que eu amava neste mundo.

[...]

— Ainda vejo! As melhoras foram aparentes! [...] Felizmente já meu pai estava em convalescença [...]. Ele não tinha dinheiro, apresentei-lhe as últimas moedas de ouro que me restavam. ‘Quem te deu este dinheiro?... Roubaste?...’ Contei-lhe tudo; tudo que eu sabia na minha inocência. Ele compreendeu o resto. Expulsou-me! (Alencar, 1988, p.96–97).

Em troca de moedas de ouro que pudessem ajudar no tratamento da doença que acometia a família, a protagonista perdeu a inocência – sua infância como Maria da Glória – tendo sua iniciação sexual com o vizinho Couto. No enredo de *Lucíola*, mesmo tendo se tornado prostituta, é no ambiente da casinha afastada da cidade que Lúcia conseguia resgatar a Maria da Glória

inocente e sexualmente ilibada. É estando nesse espaço fechado, da casa de campo, que ela mantinha certo controle sobre seu comportamento, podendo ser a donzela que se sentia por dentro. Naquela casa, ela podia viver como quisesse, pois a lembrava de sua infância em meio à natureza:

Ela me contara vagamente, sem indicação de datas nem de localidades, as impressões de sua infância passada no campo entre as árvores e à borda do mar; seu espírito adejava com prazer sobre essas reminiscências embalsamadas com os agrestes perfumes da mata, e por vezes a poesia da natureza fluía no seu ingênuo entusiasmo (Alencar, 1988, p.75).

O amor estabelecido por ambos, nesses novos moldes, de profundo platonismo, quase não é declarado, nesse ponto da narrativa, já que qualquer acesso a esse sentimento poderia reavivar chamas de desejo e lasciva, que remetem ao corpo e à carne, portanto, à prostituta Lúcia, não à ingênua Maria da Glória.

Estando isso estabelecido, a dualidade entre Maria da Glória e Lúcia, ou entre castidade e libido, é sustentada hierarquicamente pela personagem por sua preferência em manter controlada sua exterioridade, passando a assumir, para si e para Paulo, a assunção de seu retorno à mulher respeitável, nos moldes sociais, até onde pudesse alcançar.

Nesse sentido, é importante perceber que:

Essa mentira [da heterossexualidade] coloca um sem-número de mulheres aprisionadas psicologicamente, tentando ajustar a mente, o espírito e a sexualidade dentro de um roteiro prescrito, uma vez que elas não podem olhar para além do parâmetro do que é aceitável (Rich, 2012, p.41).

A decisão de Lúcia de manter Maria da Glória como protagonista da vida que escolheu levar ao lado de seu amado é a representação de um sistema de imposição de comportamentos considerados adequados (ou não), desse “roteiro prescrito” – nas palavras de Adrienne Rich. Nesse sentido, a leitura da gravidez de Lúcia não deve se dar meramente como resultado biológico de sua relação com Paulo, mas como uma inscrição material, de seu corpo de mulher, da transgressão praticada e moralmente intolerável. Como afirmado por Beauvoir (2016), a mulher teve o seu corpo reduzido à reprodutibilidade, à perpetuação da espécie. Em *Lucíola*, essa redução se estende mais violentamente, pois a maternidade da personagem não se dá por meio da feminilidade, mas como condenação de sua impureza.

Para a moral burguesa oitocentista, uma gravidez seria a legitimação da família, como eixo do matrimônio, mas, no caso de Lúcia, seria a prova de uma prática sexual não legitimada, que não poderia ser aceita socialmente. Sua gestação desfaz completamente a separação entre Lúcia e Maria da Glória: essa operação é interrompida, impedindo o afastamento simbólico promovido pela renúncia ao desejo carnal. A capacidade de reprodução expõe o que deveria ter sido omitido, a convivência entre a mulher cortesã e a ingênua em um mesmo corpo.

Como descrito por Bourdieu (2018), a dominação masculina e a violência simbólica recaem sobre o corpo feminino, que carrega as marcas de normas sociais impostas sobre os valores de pureza, honra, classe, legitimidade e *status* social. A noção de "roteiro prescrito", de Rich (2012), é bem-vinda para a compreensão aqui proposta: a heterossexualidade imposta organiza socialmente não apenas o mero desejo sexual, mas, ainda, os modos que são considerados legítimos para conjugalidade e reconhecimento social de relações afetivo-sexuais.

Nesse sentido, Paulo, membro de uma sociedade burguesa e detentor de bom *status* social, mesmo mantendo sentimentos por Lúcia e buscando protegê-la, não tem permissão social para incorporá-la ao arranjo familiar e social burguês sem comprometer o seu próprio *status* social. Aos olhos morais da sociedade vigente oitocentista, mesmo que houvesse o matrimônio, Lúcia jamais seria aceita como esposa e mãe, pois a moral interdita integralmente essa possibilidade ao perceber o seu passado manchado e ilegítimo.

Caso ele ficasse com a mundana Lúcia, seria visto como "gigolô", um aproveitador, e certamente perderia a percepção social de homem de boa família. Caso ela não se afastasse desse caráter pecaminoso (e mesmo assim!), não poderia viver seu romance com Paulo, já que não estava estruturado em um parâmetro aceitável para os valores burgueses vigentes.

O grande ponto crucial dessa narrativa literária, entretanto, é a gravidez de Lúcia. Esse fato rompe com o equilíbrio que estava sendo construído, desfazendo completa e totalmente a separação entre Lúcia e Maria da Glória, uma vez que não estavam em um relacionamento convencional, marcado pela autorização social e pelas bênçãos religiosas, como necessário à época. A protagonista acreditava, portanto, que aquela criança não viveria, tampouco ela mesma por consequência do ato que gerou a gravidez.

Estando em um momento de interiorização de seu comportamento, marcado pela presença, na casa de campo, do resgate da ingenuidade de outrora, agora, diferentemente, encontrava-se na situação de estar concebendo um fruto do comportamento que tentava insistentemente expurgar. Manifestava-se, nela, a formação de uma vida que marcaria para sempre a prática do adultério, pois "Um filho é a interiorização na 'donzela' das marcas da cortesã" (Fortes, 1992, p.67).

Por isso mesmo, o nascimento de uma criança fruto de um adultério ameaçaria a própria burguesia e sua ordem social. A passagem de Lúcia ao campo das "famílias de bem" macularia a imagem dessa mesma família, uma vez que a sua existência se dá como "mulher da vida". Igualmente, o *status* masculino de Paulo, como membro prestigiado da sociedade, não permaneceria intacto. A gestação de Lúcia não poderia integrá-la ao modelo social familiar sem romper os limites impostos que o romance alencariano busca reafirmar.

Aquele feto não havia sido concebido em um ato de amor sacramentado pelo casamento. Por esse motivo mesmo, a sua existência transportaria a relação de Paulo e Lúcia para o campo público, aquele permeado por valores de honra, legitimidade e validação. O desfecho da obra se dá como restauração e reafirmação da ordem vigente, impossibilitando a ameaça que a presença de uma cortesã poderia causar ao ser assumida como mãe e esposa.

Despedida

José de Alencar se estabeleceu, na historiografia literária brasileira, como um dos maiores pilares do nosso cânone literário, sobretudo na escola literária de sua inserção, uma vez que contribuiu significativamente com a consolidação de uma identidade nacional brasileira, por meio da produção nacional de obras literárias com potencial canônico. Suas obras compõem grande parte do imaginário social-literário estabelecido na sociedade brasileira e foram (e continuam sendo) perpetuadas ao longo dos anos.

Assim, o romance de José de Alencar também pode ser objeto de uma leitura que tenta, não apenas reverter um quadro fixado pela tradição, mas expor esse quadro a um outro olhar que, no mínimo, relativize posições antes tidas como seguras, tranquilas e hegemonicamente consolidadas (Souza Junior, 2019, p.285).

Obras literárias canônicas, como é o caso de *Lucíola*, têm sido estudadas

desde suas produções e (a)firmado determinados posicionamentos como hegemônicos. Assim como outros textos literários não necessariamente canônicos, a exemplo dos contos de fadas (Peruzzo, 2022; Pompeu Brasil, 2007), a literatura estabelecida como canônica tem consolidado comportamentos e valores ditos socialmente aceitáveis, sobretudo aqueles burgueses – casamento, família, condição financeira, comportamento social, hierarquização de gêneros etc.

Assim como em *Senhora*, de Alencar (2002), na obra *Lucíola*, fica evidente que, “[...] na contramão do discurso cultural, a ficção constrói um outro discurso que aparentemente valoriza o ‘poder do feminino’, mas, ao fim e ao cabo, reforça o papel de supremacia masculina [...]” (Souza Junior, 2019, p.290).

No romance, enfim, acontece a morte de Lúcia, levando consigo o feto gerado:

Quando o espírito perdeu qualquer espaço ao qual possa abrigar-se e o corpo está repleto de tudo aquilo que o espírito quer negar, só resta uma saída para a personagem que é a eliminação do corpo para libertar o espírito. Esta liberação é a morte. E Lúcia diz isto a Paulo. Ela não pode continuar viva e levar adiante a gravidez. A única saída que lhe resta é a morte (Fortes, 1992, p.68).

A morte, no caso, não é a única saída para a personagem, mas para a obra *per se*. Uma vez que abordar a existência e a complexidade de uma prostituta como protagonista não seria a façanha mais aceitável em uma sociedade burguesa emergente, em um momento de formação de valores e ideais nacionalistas, a morte da personagem educaria a sociedade que teria acesso à obra e, por conta disso, abriria as portas das salas de estar das mulheres burguesas e demais cidadãos de bem da sociedade. A morte de Lúcia, como um sacrifício, encerraria sua agonia pessoal (na narrativa) e iniciaria o caminho à canonização da obra literária alencariana.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1988.
- ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ediouro, 2002.
- ALENCAR, José de. *Diva*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 3. ed. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamentos*. Tradução: João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 6. ed. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 15. ed. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- FORTES, Rita Félix. Do bordel ao lar: uma volta impossível em *Lucíola* de José de Alencar. *Travessia*, v.25, p.61–69, 1992. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/17004/15553>. Acesso em: 17 ago. 2019.
- OSTERNE, Ana Maria Remígio. O universo simbólico em *Lucíola* - do paganismo ao cristianismo. *Rev. de Letras*, v.1, n.26, p.82–87, 2004. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2272>. Acesso em: 17 ago. 2019.
- PERUZZO, Renato Gonçalves. Contos de fadas LGBTQIAP+ e suas (re)existências coloridas: dismantando a representação das fadas na sociedade monocromática. In: MOURA, Iago; MONTEIRO, Nai; PERUZZO, Renato Gonçalves; AFONSO-ROCHA, Rick (Orgs.). *Cutucando o cu do cânone: insubmissões teóricas e desobediências epistêmicas*. Salvador: Devires, 2022. p.355–370.
- POMPEU BRASIL, Francisca Patrícia. Romances de Alencar, contos de fadas e a educação da mulher para o casamento. *Caderno Espaço Feminino*, v.18, n.2, p.277–309, 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/830>. Acesso em: 17 ago. 2019.
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas - estudos gays: gêneros e sexualidades*, v.4, n.5, p.17–44, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>. Acesso em: 9 jun. 2019.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- SOUZA, Eneida Maria de. Nostalgias do cânone. In: SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p.85–90.
- SOUZA JUNIOR, José Luiz Foureaux. Reescrevendo os manuais: o partido do homoerotismo. In: *Herdeiros de Sísifo - teoria da literatura e homoerotismo*.

Uberlândia, MG: O Sexo da Palavra, 2019. p.251–319.

SULLÀ, Enric. El debate sobre el cânone literario. *In: El canon literario*. Madrid: Arco-Libros, 1998. p.11–34.

Prostitution, Salvation and Death: The Construction of Femininity in *Lucíola*, by José de Alencar

ABSTRACT

José de Alencar's *Lucíola* presents the duality between prostitution and redemption, reflecting the social contradictions of nineteenth-century Brazil. This paper offers a critical rereading of the novel, examining the construction of the protagonist Lúcia through the lens of female representation in the Brazilian literary canon. Narrated by Paulo, the plot exposes Lúcia's attempt to redeem herself from her past as a courtesan after falling in love with the young man from Pernambuco, who sees in her the purity of Maria da Glória — her identity before prostitution. The narrative thereby highlights the rigidity of the social norms of the time, which confined women to the domestic sphere and to male dependence. Although the novel appears to celebrate female agency, it ultimately reinforces male supremacy by condemning Lúcia to death as a form of moral purification. Finally, the analysis underscores how the work perpetuates bourgeois values and establishes an idealized vision of women within patriarchal morality, securing its place in the Brazilian literary canon.

KEY WORDS:

Lucíola
José de Alencar
Female representation
Brazilian literary canon
Patriarchy
Bourgeois morality

SUBMETIDO: 23 de dezembro de 2025 | **ACEITO:** 13 de maio de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
