

**DOIS MOMENTOS DA REPRESENTAÇÃO
LITERÁRIA DA MULHER**

**A sexualidade e o papel do feminino em *Lucíola* de José de Alencar
e *Gabriela, Cravo e Canela* de Jorge Amado**

Autora: Simone Machado da Silva

**Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro
Mestrado em Cognição e Linguagem**

**Campos dos Goytacazes
Março de 2012**

AUTORA: SIMONE MACHADO DA SILVA

**DOIS MOMENTOS DA REPRESENTAÇÃO
LITERÁRIA DA MULHER**

**A sexualidade e o papel do feminino em *Lucíola* de José de Alencar
e *Gabriela, Cravo e Canela* de Jorge Amado**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Cognição e Linguagem do Centro de Ciências do Homem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro - UENF, como parte das exigências para obtenção de título de Mestre em Cognição e Linguagem, na área de concentração em Pesquisas Interdisciplinares em Ciências Humanas, Artes e Filosofia.

Profº. Orientador: Dr. Pedro Wladimir do Vale Lyra

**Campos dos Goytacazes
Março de 2012**

DOIS MOMENTOS DA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA MULHER

**A sexualidade e o papel do feminino em *Lucíola* de José de Alencar
e *Gabriela, Cravo e Canela* de Jorge Amado**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Cognição e Linguagem do Centro de Ciências do Homem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro - UENF, como parte das exigências para obtenção de título de Mestre em Cognição e Linguagem, na área de concentração em Pesquisas Interdisciplinares em Ciências Humanas, Artes e Filosofia.

Dissertação aprovada em 08 de março de 2012.

BANCA EXAMINADORA:

Analice de Oliveira Martins (Doutora, Literatura) – UENF

Haron Jacob Gamal (Doutor, Literatura) – FAFIMA

Paula Mousinho Martins (Doutora, Filosofia) – UENF

Pedro Wladimir do Vale Lyra (Doutor, Literatura) – UENF

Orientador

**Campos dos Goytacazes
Março de 2012**

FICHA CATALOGRÁFICA

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Deus, à minha família e aos meus amigos, sem os quais minha existência não seria possível.

AGRADECIMENTO

Primeiramente agradeço a Deus, pois é o ser supremo que nos conduz ao conhecimento e nos capacita a cada dia a sermos um ser humano melhor. A Ele toda honra e glória.

À minha querida família que compreendeu os momentos difíceis, os momentos de ausência e dedicação aos estudos, principalmente ao meu pai, Milton Cabral da Silva, ombro amigo e dedicado que sempre me apoio em minhas escolhas. À minha querida mãe Aida Machado da Silva (*in memoriam*), mulher de fibra e batalhadora, fonte de inspiração da qual sinto eternas saudades. Minhas irmãs, mulheres fantásticas, Elisângela, Ivone, Marilsa, Marinês (*in memoriam*) por sempre estarem ao meu lado e dividirem comigo as angústias e alegrias. Aos meus cunhados, André e Marcelo, pelo apoio. Aos meus sobrinhos, Gilmara, Lorena, Lucas, Helena e Heloisa, por entenderem o quanto a tia estava ocupada; a minha sobrinha Mayara em especial por compartilhar do sonho e da alegria da realização deste sonho.

Ao amigo, poeta, mestre, professor e orientador Pedro Lyra minha eterna gratidão pelo companheirismo, ombro amigo, orientação e, sobretudo, pela atenção a mim dispensada durante todo o mestrado. Pedro, você será sempre o meu amigo, mestre e poeta que iluminará minha trajetória.

Ao amigo, professor e pastor Sebastião Carlos de Menezes por me despertar para a busca pelo conhecimento e apoiar-me durante toda a minha formação. Ao amigo e professor Milward de Sousa Barreto por me apresentar os livros e despertar em mim a paixão pela literatura. Vocês me ensinaram a dar os primeiros passos na busca pelo conhecimento e sou profundamente grata por isso.

As amigas Fátima, Bianca, Branca, Elaine por estarem ao meu lado e vibrarem comigo a cada vitória e, principalmente, por estarem comigo nos momentos de angústia e alegria. Vocês são a minha inspiração para esse trabalho, pois são mulheres incríveis.

Aos amigos do trabalho, Mary, Augusto, Leonardo pelo incentivo e apoio durante esse percurso.

À Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro por proporcionar este avanço na carreira acadêmica. Aos professores e funcionários pelo atendimento atencioso e decisivo na minha formação.

Aos professores do mestrado em Cognição e Linguagem da UENF, Dr. Pedro Lyra, Dra. Analice Martins, Dr. Mário Galvão pelos ensinamentos, competência, amizade e respeito a mim dispensados, pessoas que, ao longo do curso, tive o privilégio de conhecer como grandes companheiros de todas as disciplinas.

Aos amigos do mestrado pelo carinho e pelas lutas conjuntas, por cada alegria e angústia divididas. Em especial ao amigo Hugo Oliveira, pela amizade despertada e mantida, é muito bom ter você como meu amigo.

Aos membros da banca meu agradecimento, pois representam uma oportunidade ímpar de crescimento acadêmico.

A todos que, de uma maneira direta ou indireta, se envolveram, acompanharam meu crescimento pessoal e profissional, alegraram-se com minhas conquistas e compartilharam da minha alegria.

À Literatura, à Poesia, à Arte que são fundamentais para a minha existência e que trazem alegria a minha vida.

Amo todos vocês!

Muito obrigada.

“Ninguém nasce mulher, torna-se mulher.”

Simone de Beauvoir

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo identificar e analisar a questão da sexualidade feminina em duas obras literárias brasileiras e contrapor essas duas representações sob a ótica da formação da representatividade do papel da mulher na sociedade circunscrita aos romances. O enfoque central será nas personagens Lucíola, do romance *Lucíola* de José de Alencar, e Gabriela, do romance *Gabriela Cravo e Canela* de Jorge Amado. Num primeiro momento serão abordadas as questões do gênero feminino e sua história, uma visão da mulher e de sua luta na busca por seu ser e estar no mundo. No segundo e no terceiro capítulos serão analisados o contexto histórico de cada romance, o período literário e a vida e obra de cada autor. No quarto capítulo analisa-se o romance *Lucíola*, procurando fazer uma análise histórica, social e literária da obra. O quinto capítulo traz à luz o romance *Gabriela Cravo e Canela*, objetivando também uma análise histórica, social e literária da obra. No capítulo sexto são abordadas as dissonâncias entre as duas personagens, enfocando a questão da sexualidade feminina. Finalizando o estudo, no capítulo sétimo, encontraremos as consonâncias entre as personagens na manutenção do confronto/diálogo sob o foco da sexualidade feminina, numa tentativa de traçar uma visão sobre a representação da mulher na literatura nos séculos XIX e XX.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher, literatura, sexualidade e sociedade.

ABSTRAT

The present work aims to identify and analyze the issue of female sexuality in two Brazilian literary works and contrast these two representations from the viewpoint of formation of the representation of women's role in society limited to novels. The central focus is on characters Luciola, *Luciola* the novel by José de Alencar, and Gabriela, the novel *Gabriela Clove and Cinnamon* by Jorge Amado. At first we will discuss the issues of women and their history, a view of women and their struggle in search for her being in the world. In the second and third chapters will be analyzed the historical context of each novel, the literary period and the life and work of each author. In the fourth chapter analyzes the novel *Luciola*, trying to analyze historical, social and literary work. The fifth chapter brings to light the novel *Gabriela Clove and Cinnamon*, aiming also analyze historical, social and literary work. In the sixth chapter deals with the dissonance between the two characters, focusing on the issue of female sexuality. Concluding the study, the seventh chapter, we find the consonance between the characters in the maintenance of the confrontation / dialogue from the perspective of female sexuality in an attempt to outline a vision of women's representation in the literature in the nineteenth and twentieth centuries.

KEY WORDS: Women, literature, sexuality and society.

SUMÁRIO

RESUMO	09
ABSTRAT	10
INTRODUÇÃO	13
1 O GÊNERO FEMININO E SUA HISTÓRIA	18
2 CONTEXTO DO ROMANCE <i>LUCÍOLA</i>	21
2.1 O Romantismo no Brasil	22
2.2 José de Alencar - por uma literatura nacional	23
3 O CONTEXTO DO ROMANCE <i>GABRIELA, CRAVO E CANELA</i>	31
3.1 O Modernismo e a Geração de 30	32
3.2 Jorge Amado – por um romance brasileiro	34
4 <i>LUCÍOLA</i> – A MULHER ENTRE O CÉU E O INFERNO	38
4.1 <i>Lucíola</i> – o desafio da obra de José de Alencar	38
4.2 <i>Lucíola</i> entre o céu e o inferno	44
5 <i>GABRIELA</i> – O CHEIRO DO CRAVO E O SABOR DA CANELA	48
5.1 <i>Gabriela, Cravo e Canela</i> – a nova fase da obra de Jorge Amado	48
5.2 <i>Gabriela</i> , o perfume do cravo e o sabor da canela	49
6 DISSONÂNCIAS ENTRE <i>LUCÍOLA</i> E <i>GABRIELA</i>	54
6.1 Composição das personagens	54
6.2 Visão do casamento	56
6.3 Visão do amor	58

6.4 Visão do sexo	61
6.5 Marcas da iniciação sexual:	63
6.6 Origem de cada personagem	65
6.7 O fim de cada personagem	67
7 CONSONÂNCIAS ENTRE LUCÍOLA E GABRIELA	69
7.1 Negação do prazer sexual às mulheres da “boa sociedade”.....	69
7.2 A desigualdade entre os sexos	70
7.3 A iniciação sexual	72
7.4 O corpo como representação do espaço público e do privado	73
7.5 Eliminação da personalidade da mulher	75
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

Não é nova a discussão em torno do sexo feminino, o segundo sexo, como também não é nova a análise comparativa das mulheres de “carne e osso” com as “mulheres de papel”.

A condição humana tem várias dimensões: a sexual, a psicológica, a física, a social e a política. Muitas obras literárias produzidas até aqui vêm retratando a mulher e sua condição feminina em vários aspectos. O universo literário é rico na representação da mulher nos seus múltiplos papéis, tais como: mãe, filha, amante, esposa, profissional.

Neste trabalho pretende-se estabelecer um diálogo ao abordar a questão da sexualidade e o papel social da mulher nas obras literárias, por considerar que ambas coexistem e se inter-relacionam de forma a construir uma representação da mulher. Essa construção dá-se mediante a linguagem, expressão máxima do ser humano, instrumento aqui da literatura, fonte para esta proposta de pesquisa.

Trata-se de reflexão teórica, ou antes, de um diálogo entre os romancistas José de Alencar e Jorge Amado, tendo como *corpus*, respectivamente, *Lucíola* e *Gabriela, Cravo e Canela*. O objetivo é traçar um paralelo entre as duas personagens-título – Lucíola e Gabriela – e desvendar suas consonâncias e dissonâncias tendo como ponto de partida sua sexualidade e como ponto de chegada o seu papel na sociedade.

A escolha desse *corpus* justifica-se por considerar que essas duas personagens compõem uma visão abrangente dos imaginários básicos na construção do panorama cultural e social das mulheres do século XIX e do século XX. Esses romances foram, sem dúvida, importantes para a literatura e na época em que foram lançados criaram uma agitação na sociedade. *Lucíola* foi considerado uma literatura inapropriada para moças de “boa família”¹. Já *Gabriela, Cravo e Canela* venceu fundo seu espaço,

¹ No prefácio de *Lucíola*, José de Alencar declara a respeito do romance: “Deixem que raivem os moralistas.” (ALENCAR, 1994, p. 11) e no primeiro capítulo enfatiza que a história de *Lucíola* não poderia ser contada na frente de uma jovem de 16 anos: “(...) a minha história seria uma profanação na atmosfera que ela purifica com os perfumes da sua inocência.” (Idem, p. 13). Como se pode verificar, o romance não é recomendado para as moças da sociedade dado o seu conteúdo. Já no romance *Diva*, o autor, na nota de abertura, propõe: “Envio-lhe outro perfil

pois além de ter grande sucesso como obra literária, foi adaptado para a televisão e para o cinema.

Os dois romancistas vivem momentos não sucessivos na literatura brasileira que permitem uma análise histórico-comparativa, pois enquanto José de Alencar se propunha a uma construção da identidade nacional na literatura, Jorge Amado encontrava-se diante das mudanças do Modernismo, um momento de renovação, formulando em novos termos o conceito de literatura e escritor. Há entre os dois autores uma tentativa de construção e reconstrução da representatividade do ser social na literatura, portanto, em *Lucíola* e *Gabriela* encontramos tipos femininos estruturados que representam as mulheres de seu tempo.

O conceito de feminino tem gerado inúmeras discussões, debates e estudos ao longo dos anos a respeito do ser mulher e de seu papel na sociedade. Apesar de biologicamente a diferença entre masculino e feminino ser bem clara, definida e de fácil identificação, muito se tem pensado sobre o ser feminino, o ser mulher. Aristóteles já trazia à luz esse debate ao apresentar uma definição para a fêmea: “A fêmea é uma fêmea em virtude de certa *carência* de qualidades.” (apud BEAUVOIR, 1980. p. 10, v.1) ². O dicionário Aurélio apresenta a seguinte definição:

Mulher *sf.* (...) 5. Mulher (1) dotada das chamadas qualidades e sentimentos femininos (carinho, compreensão, dedicação ao lar e à família, intuição): 6. A mulher (1) considerada como parceira sexual do homem. 7. Cônjuge do sexo feminino; a mulher (1) em relação ao marido; esposa. 8. Amante, companheira, concubina. (FERREIRA, 1999. Dicionário Aurélio – Versão eletrônica).

A anatomia feminina não é o fator único quando se define a mulher. Características como carinho, compreensão, dedicação ao lar e à família estão diretamente relacionadas

de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro. Deste, a senhora pode sem escrúpulo permitir a leitura à sua neta.” (ALENCAR, 1997. v. 7: p. 102) O primeiro aqui citado por Alencar é *Lucíola*. Quem assina a nota é o mesmo narrador de *Lucíola*, um P. que se refere a Paulo. Nota-se que através dos textos introdutórios aos romances, há uma clara indicação de público leitor. Para *Lucíola*, somente um público já maduro; para *Diva*, uma leitura permitida as mais inocentes criaturas.

² Simone de Beauvoir, sem explicitar a fonte, atribui esta tese a Aristóteles.

à figura feminina. Como se pode verificar, as atribuições sociais da mulher é que compõem a sua definição. Portanto, seu papel social será um fator determinante para a sua formação enquanto ser humano. O padrão utilizado para a análise deste “ser feminino” é culturalmente pré-estabelecido por uma sociedade patriarcal. O que se pode perceber é que a identidade sexual da mulher advém de fatores não só biológicos, mas psicológicos e sociológicos. Por isso Simone de Beauvoir, no livro *O Segundo Sexo*, afirma: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher.” (BEAUVOIR, 1980. p. 9. v.2)

Diversas são as representações da mulher na literatura nacional e estrangeira. Não se pode passar pela literatura sem se deparar com “Damas das Camélias”, “Penélopes”, “Beatrizes”, “Madames Bovarys”, “Dulcinéias” e com “Capitus”, mulheres marcantes da ficção e, sobretudo, inesquecíveis.

Vários são os questionamentos em torno da literatura e do papel da mulher, podemos nos questionar, por exemplo, se o mundo ficcional nasceria do mundo real; se a mulher seria o segundo sexo como assevera Simone de Beauvoir; se à mulher caberia apenas a função de mãe e esposa, a mantenedora do lar e da família; se o trabalho e a política não caberiam ao gênero feminino. Nessa perspectiva, há nessa pesquisa uma tentativa de buscar identificar o papel da mulher hoje, anos depois da revolução sexual e, finalmente, observar se as mulheres da literatura apresentam estas questões na criação de seus modelos.

Diante destes questionamentos, escolhemos para esta análise essas duas representações femininas da literatura nacional, tomando como ponto de partida a questão da sexualidade, já que esta é uma das questões centrais da condição humana e da cultura, como afirma o poeta e crítico literário Pedro Lyra:

Importa é que esses dois temas (sexo e violência) remetem a duas balizas, dialeticamente opostas e complementares, da condição humana: *a fonte da vida*, que queremos manter, e *a ameaça de morte*, que precisamos evitar. São as duas mais profundas emoções de nossa condição, uma por mais aprazível e a outra por mais dolorosa (...) Portanto, são temas de interesse permanente e universal, as substâncias do *lirismo* e do *drama* – justamente *as duas situações existenciais em que ingressamos quando escapamos da rotina*. (LYRA, 2009, p. 01)

Para o crítico literário Eduardo Portella “A experiência estética é experiência humana.” (PORTELLA, 1973, p. 22). Ao analisar essas mulheres construídas a partir de uma experiência estética, formuladas através da linguagem, do texto escrito, configura-se uma tentativa também de entender historicamente as mulheres de nosso tempo, as reais e as ficcionais. É a análise da condição humana através do que o homem tem como fator que o caracteriza: a linguagem.

Ao se sugerir uma análise a partir de obras de arte, mais especificamente de duas personagens da literatura brasileira, leva-se em consideração que a arte é também reflexo da realidade, é fruto da experiência humana, fruto do seu estar no mundo e ser do mundo. Eduardo Portella afirma: “O artista não está cerceado pelas imposições de correspondência à realidade – ele parte da realidade para criar a realidade. Porque o resultado artístico não é nem o tema, nem a forma, mas a tensão constitutiva de um novo fenômeno, que é o fenômeno da arte.” (PORTELLA, 1973, p. 24)

Tomando como base a literatura, que é a obra de arte realizada através da linguagem verbal, pretende-se trabalhar com uma fonte material que é cultural, resultado de uma visão social circunscrita a uma sociedade específica, como afirma Portella:

Sabemos que a criação artística precisa do suporte material, que ela desrealiza para realizar a obra. Isto significa ainda que o trabalho criador depende das possibilidades da matéria de que as diversas formas se servem. Assim como a matéria do pintor é a tinta, a tela, a do escultor é o mármore, o granito ou o ferro, a matéria que se serve o poeta é a língua. Há aqui uma diferença substancial. Nas demais artes a matéria é *natural*; na literatura é *cultural*, é já um produto do espírito objetivado. (...) Por isso a arte é uma verdade manifestada. (PORTELLA, 1973, p. 25)

Ao escolhermos a literatura dentre as artes para se refletir sobre a questão da mulher, consideramos que esta é a arte que tem maior abrangência do universo, conforme afirma Pedro Lyra, no ensaio *A Literatura entre as formas de conhecimento*:

Dentre as artes, a que se apresenta com maior capacidade de abrangência do universo é a literatura. Porque, apesar da limitação nacionalista imposta aos e pelos idiomas, a palavra constitui a única linguagem capaz de abordar, com a mesma eficácia, qualquer problema. Nenhuma outra linguagem artística apresenta o alcance da palavra. Imagine-se um escultor que pretendesse transmitir o monólogo de Hamlet. Ele só conseguiria sugerir-lo. (LYRA, 1993, p.45)

O crítico literário Antonio Candido, em seu ensaio *Literatura de Dois Gumes*, afirma que a ligação da literatura e a sociedade é tão forte que se torna a substância do ato criador: “(...) a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador.” (CANDIDO, 1987, p. 163). É possível considerar que na literatura encontraremos muito de nossas vivências, de nossa realidade. Ela é também a reconstrução dessa realidade, portanto, nos romances aqui propostos para pesquisa, encontraremos muito das mulheres do nosso passado, retrato do nosso presente e prenúncio de nosso futuro.

Em seu livro *Mulheres de Papel*, Luiz Felipe Ribeiro propõe “um estudo da construção da imagem da mulher ao longo do desenvolvimento de nosso romance no século XIX.” (RIBEIRO, 2008, p. 14) O autor traça um paralelo entre as personagens alencarianas e machadianas na busca da construção do papel social das mulheres da época, como ele próprio afirma:

Trazer à luz essas formas de ser e viver, iluminar todos os recantos desses mundos imaginários, perceber as trajetórias das paixões – ainda que inconfessáveis – dessa gente de discurso, entender como a sociedade era sentida na pele de cada um, estes foram os meus objetivos permanentes. (RIBEIRO, 2008, p. 17)

Neste trabalho propõe-se também uma análise comparativa na busca da construção das representações femininas de duas personagens de séculos distintos. O que se diferencia da proposta de Luiz Felipe Ribeiro é o fato de ter como *corpus* personagens de dois autores de diferentes séculos, representantes de sociedades também muito díspares.

A “representação feminina de papel” que aqui será construída tem muito da representatividade do “papel feminino real” vivido pelas mulheres de nossa história, demonstrando que realidade e literatura andam juntas, por ser esta também uma tentativa de representação ficcional daquela.

1 O GÊNERO FEMININO E SUA HISTÓRIA

O século XX foi um marco na história da mulher, pois foi o palco da revolução sexual nos anos sessenta, com o surgimento da pílula anticoncepcional, dando condições à mulher de controlar a concepção, permitindo-lhe a prática sexual com o objetivo único de busca pelo prazer. Também neste século se estabeleceu, no Brasil, os direitos políticos da mulher, pois esta conquistou o direito ao voto: votar e ser votada. Mesmo tendo essa radical transformação social no que tange ao papel da mulher, muito ainda tem-se discutido a respeito do feminino, não só em relação ao sexo, mas também em relação ao casamento, ao amor, a maternidade e ao trabalho.

Toda esta luta vem deste a antiguidade, sendo o século XX o século da conquista. Muitas mulheres se destacaram na reivindicação do lugar da mulher na sociedade. Na antiguidade clássica podemos citar Safo, poetiza grega que já em seus poemas expressava essa reivindicação. Já no século XVIII temos as escritoras George Sand e Christina Trivulzio Belgioioso que também lutavam pelos direitos da mulher, não só nas suas vidas, como também em seus romances. No início do século XX podemos destacar Florbela Espanca, poetiza portuguesa que, como afirma Pedro Lyra, pode ser considerada um protótipo europeu da mulher pós-moderna:

Esse desejo de um amor invulgar tem sido universalmente manifestado pelo lirismo e foi insistentemente expresso e plenamente definido mas, sobretudo, tentado por um dos protótipos europeus da mulher pós-moderna – Florbela Espanca, equivalente/sucessora portuguesa da italiana Christina Belgioioso e da francesa George Sand. No Portugal provinciano, puritano e repressivo de princípios do século XX, já fumava em público, não usava sutiã, tomava seu vinho desacompanhada em qualquer botequim, voltava sozinha das festas com o sol nascendo, deu a virgindade a um namorado/colega de faculdade, envolveu-se platonicamente com o irmão mais velho (alguns biógrafos acreditam no incesto, por iniciativa dela), casou três vezes, teve transas fora dos casamentos e suicidou-se aos 36 anos (1894-1930). Ela, que não era uma beleza e que sonhava “Ser a moça mais linda do povoado” (p.116), que se definia como “Princesa Encantada da Quimera” (p.75) mas julgava que sua alma era “a Princesa Desalento” (p.103), que se indagava “onde está o Céu?” (p.126) e deduzia que “Nunca se encontra Aquele que se espera” (p.88), esta mulher/poeta, na chave-de-ouro de um de seus mais belos e típicos sonetos, intitulado “Ambiciosa”, revelou, com toda sinceridade e todo desprezo (p.139): “*Um homem? – Quando eu sonho o amor de um Deus!...*” (LYRA, 2009, p. 40)

No Brasil, vale destacar as primeiras vozes femininas na literatura que iniciaram o discurso de reivindicação, que são as poetizas Gilka Machado e Adalgiza Néri. Segundo Pedro Lyra, nos versos de Gilka encontramos o seu radical protesto contra a situação feminina:

Ser mulher, e oh! atroz, tantálica tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!
(LYRA, 1980, p. 4)

A sexualidade feminina é ainda tema recorrente, pois muito se tem discutido a partir da revolução sexual, e hoje o debate é também em torno do resultado dessa revolução e o grau de satisfação do sexo feminino com suas conquistas sociais. Podemos até pensar, diante do panorama atual, que estamos vivendo uma nova revolução sexual, ela está em processo. O resultado, só o tempo dirá.

Desde o nascimento da mulher, a questão se levanta sob o aspecto social, como afirma a escritora e sexóloga Christiane Klapisch-Zuber:

Nascer homem ou mulher em qualquer sociedade é mais que um simples fato biológico. É um fato biológico com implicações sociais. As mulheres constituem um grupo social distinto, e o caráter desse grupo, por muito tempo negligenciado pelos historiadores, nada tem a ver com a “natureza” feminina. (apud KOSS, 2004, p. 9).

As discussões em torno do ser mulher são realizadas com uma linguagem que se caracteriza como masculina e por uma sociedade regida pelo sexo masculino, uma sociedade patriarcal. Tal fato torna o debate mais complexo, pois ao olharmos para a mulher não nos despimos de nossas convicções, razões, de nossas idiossincrasias marcadas pelos traços de nossa sociedade, portanto, nosso próprio olhar já é contaminado, dirigido. Esse olhar contaminado é que é utilizado para se construir a imagem do ser feminino, do ser mulher, pois partimos do homem para construirmos a definição da mulher. Os estudos realizados a partir dessa realidade são, definitivamente, regidos pelo patriarcado, por mais que se busque isentar-se.

A identidade sexual tanto da mulher quanto do homem é determinada pela sociedade em que estes estão inseridos, por isso é fator relevante que se observe a sociedade para tentar entender tanto o ser feminino quanto o ser masculino. A sexóloga e escritora MoniKa Von Koss afirma:

Nossa percepção básica do mundo polarizado entre feminino e masculino descreve valores psicológicos mais que biológicos ou sociológicos. Se nossa configuração genética determina se temos um corpo fêmeo ou másculo, nossa propensão psicológica, isto é, nossa identidade sexual é fortemente determinada pelo processo de socialização a que somos submetidos desde o início da vida. (KOSS, 2004, p. 176)

Partindo do princípio de que a natureza determina fatores físicos, tanto para o homem quanto para a mulher, e a sociedade condiciona, Koss afirma que o nosso físico é determinado, mas nossa identidade sexual é condicionada. Também a sexóloga apresenta a idéia de que a nossa propensão psicológica é a nossa identidade de gênero, cabendo aqui ressaltarmos que é uma visão um tanto reducionista, já que nossa propensão psicológica é mais abrangente, incluindo, por exemplo, a questão do talento.

Historicamente para a mulher foi destinado o papel secundário na sociedade, tanto que suas características sociais mais destacadas são: a fragilidade, a docilidade, a submissão, a passividade; características do plano privado, portanto era e é um ser do lar. Já ao homem sempre se atribuiu a bravura, a força, a agressividade, a dominação, a lógica; características do plano público. Tal procedimento foi discriminatório em relação ao sexo feminino, como destaca Koss:

Dividir as funções e esferas de ação de acordo com o sexo tem como efeito discriminar e desqualificar as mulheres, pelo fato de, historicamente, a função assistencial destinada a elas ser considerada de valor menor, enquanto as funções atribuídas aos homens lhes proporcionam o lugar de destaque na sociedade humana. (KOSS, 2004, p. 178).

É sob essa esfera discriminatória, desigual, sob a ótica da sociedade patriarcal que encontraremos duas personagens femininas, Lucíola e Gabriela, que são capazes de trazer à luz todo esse debate em torno da mulher e de sua sexualidade, nos permitindo traçar um perfil da mulher da literatura que muito tem das mulheres de nosso mundo real.

2 CONTEXTO DO ROMANCE *LUCÍOLA*

O romance, segundo Luiz Felipe Ribeiro, em seu livro *Mulheres de Papel*, funciona “como um instrumento das instâncias ideológicas da sociedade” (RIBEIRO, 2008, p. 37). Portanto, é admissível que possamos encontrar um retrato da sociedade na qual está circunscrita a obra literária. É claro que não podemos deixar de pensar nas especificidades do romance: “O romance, como qualquer discurso, encontra sua realidade na cadeia social que o une ao seu leitor, ainda que atravessando as barreiras do tempo e do espaço.” (RIBEIRO, 2008, p. 38).

A força do romance na relação indivíduo e sociedade é interpretada por Habermas de forma contundente em suas reflexões sobre as relações entre a esfera pública e a privada na sociedade burguesa:

Num primeiro momento, a esfera do público nasce nos estratos mais vastos da burguesia como ampliação e, ao mesmo tempo, complemento da esfera da intimidade familiar. Sala de visitas e *salon* se encontram sob o mesmo teto; e, assim como a privacidade de um se funda na dimensão pública do outro, e a subjetividade do indivíduo privado se refere desde o início à esfera pública, do mesmo modo os dois momentos se fundem na literatura tornada *fiction*. Por um lado, o leitor participante repete as relações privadas descritas pela literatura; completa a intimidade fingida com dados extraídos da experiência da intimidade real e se relaciona com a primeira olhando para a segunda. Por outro lado, a intimidade que é desde o início mediatizada pela literatura – a subjetividade suscetível de literatura – torna-se efetivamente a literatura de um vasto público de leitores: privados que se reúnem em “público” discutem também publicamente sobre o que leram e o recuperam no processo de esclarecimento buscado comunitariamente.

Dois anos depois do aparecimento de *Pamela* no cenário das letras, foi fundada a primeira biblioteca pública: clubes do livro, círculos de leitura, bibliotecas para subscritores voluntários aparecem como cogumelos. E na Inglaterra, depois de 1750, num período que assiste à duplicação da venda de cotianos e semanários no espaço de cinco e cinco anos, a leitura de romances transforma-se em algo habitual para a classe burguesa. É essa que dá corpo a um público que agora superou amplamente os limites das primeiras instituições, como os cafés, os *salons*, as sociedades de discussão, e que é mantido juntamente com a mediação da imprensa e da sua crítica profissional. Os burgueses constituem a dimensão pública de um debate literário no qual a subjetividade, que tem origem na intimidade da família, chega a alcançar a compreensão de si mesma. (HABERMAS, 1981, pp. 233 e 234)

A leitura dos romances passou a fazer parte do cotidiano da vida burguesa, tomou seu espaço entre os saraus, o teatro e o seio familiar. O romance traz a intimidade – a esfera do privado – para o a esfera do público.

Considerando que o ato da produção literária está “marcado pela irreduzível historicidade das relações sociais dentro das quais o romance é concebido e produzido” (RIBEIRO, 2008, p. 38), é importante refletir sobre a época dos romances aqui analisados.

2.1 O Romantismo no Brasil

O Romantismo foi um movimento literário internacional, um estilo artístico. Teve seu início no século XVIII e propôs um rompimento com a tradição neoclássica. Apresentou um espírito inconformista em relação ao intelectualismo, ao convencionalismo clássico que era dominante na época. Segundo o crítico literário Afrânio Coutinho: “O fenômeno, em história literária e artística, hoje conhecido como Romantismo, consistiu numa transformação estética e poética desenvolvida em oposição à tradição neoclássica setecentista, e inspirada nos modelos medievais.” (COUTINHO, 2004, p. 5)

Afrânio Coutinho conceitua o Romantismo como: “O movimento estético, traduzido num estilo de vida e arte, que dominou a civilização ocidental, durante o período compreendido entre a metade de século XVIII e a metade do século XIX.” (COUTINHO, 2004, p. 5).

A origem do nome Romantismo é francesa: “Da palavra francesa *roman* (*romanz* ou *romant*), as línguas modernas derivaram o sentido corrente do século XVIII, e que penetrou no Romantismo, designando a literatura produzida à imagem dos ‘romances’ medievais, fantasiosos pelos tipos e atmosfera.” (COUTINHO, 2004, p. 4)

A inspiração vinda dos romances medievais colabora para a formação do “espírito romântico” que troca a valorização da razão pela imaginação e o sentimento, pela emoção e a sensibilidade:

Enquanto o temperamento clássico se caracteriza pelo primado da razão, do decoro, da contenção, o romântico é exaltado, entusiasta, colorido, emocional e apaixonado. Ao contrário do clássico, que é absolutista, o romântico é relativista, buscando pela imaginação, escapar do mundo real para um passado remoto ou para lugares distantes e fantasiosos. Seu impulso básico é a fé, sua norma a liberdade, suas fontes de inspiração a alma, o inconsciente, a emoção, a paixão. O romântico é temperamental, exaltado, melancólico. Procura idealizar a realidade e não reproduzi-la. (COUTINHO, 2004, p. 7)

A fé, a liberdade, a paixão, a fuga da realidade, a emoção romântica marcaram profundamente o Romantismo no Brasil. Foi nesse período que o país viveu o momento de uma literatura mais autêntica, com características e linguagem mais nacionais. Foi um movimento que retratou a natureza brasileira, o seu povo, e através do indianismo, que tem como figura marcante José de Alencar, construiu um passado poético histórico.

No Brasil, o Romantismo tem a sua tonalidade própria, pois aproximou-se da alma do povo. Coutinho afirma que “a partir do Romantismo que começa a existir no Brasil uma literatura própria, no conteúdo e na forma.” (COUTINHO, 2004, p. 30).

O Romantismo no Brasil venceu fundo a nossa literatura, pois era um movimento de reação à tradição clássica, o que em nosso país tornou-se um movimento anticolonialista e antilusitano. Tal fato gerou nossa principal característica desse período que é o *nacionalismo*. É esse sentimento que conduzirá a produção literária de José de Alencar, é nesse espírito que sua obra será construída.

2.2 José de Alencar – por uma literatura nacional

O romance, como eu agora o admirava, poema da vida real, me parecia na altura dessas criações sublime, que a Providência só concede aos semideuses do pensamento; e que os simples mortais não podem ousar, pois arriscam-se a derreter-lhes o sol, como a Ícaro, as penas de cisne grudadas com cera. (José de Alencar, 1990, p.63)

Vários foram os autores que se destacaram no Romantismo no Brasil, mas a figura de José de Alencar é sem dúvida, marcante, pois é considerado o autor que deu o primeiro passo da literatura brasileira, desvinculando “nossas letras” das “letras de Portugal” e criando uma literatura de matizes nacionais com uma língua com características também nacionais. Para Afrânio Coutinho, Alencar é o patriarca da literatura brasileira:

Sobressai nesse instante a figura de José de Alencar, o patriarca da literatura brasileira, símbolo da revolução literária então realizada, a cuja obra está ligada a fixação desse processo revolucionário que enquadrou a literatura brasileira nos seus moldes definitivos. Incitando o movimento de renovação; acentuando a necessidade de adaptação dos moldes estrangeiros ao ambiente brasileiro, em lugar de simples imitação servil; defendendo os motivos e temas brasileiros, sobretudo indígenas, para a literatura, que deveria ser a expressão da nacionalidade; reivindicando os direitos de uma linguagem brasileira; colocando a natureza e a paisagem física e social brasileiras em posição obrigatória no descritivismo romântico; exigindo o enquadramento da região e do regionalismo; apontando a necessidade de ruptura com os gêneros neoclássicos, em nome de uma renovação que teve como consequência imediata, praticamente, a criação da ficção brasileira, relegando para o limbo das formas cediças a epopéia que Gonçalves de Magalhães tentara reabilitar ainda em plena metade do século – Alencar deu um enérgico impulso à marcha da literatura brasileira para a alforria. (COUTINHO, 2004, p. 15)

A busca pela independência literária foi um marco na obra de Alencar, pois ele percebeu que não haveria independência cultural se os escritores brasileiros continuassem a seguir os moldes da literatura portuguesa. Para ele a escrita, seu processo criador, era “uma alta missão social”:

Todo homem, orador, escritor ou poeta, todo homem que usa a palavra, não como um meio de comunicar suas idéias, mas como um instrumento de trabalho; todo aquele que fala ou escreve, não por uma necessidade da vida, mas sim para cumprir uma alta missão social; todo aquele que faz da linguagem não um prazer, mas uma bela e nobre profissão, deve estudar e conhecer a função e os recursos desse elemento de sua atividade. (apud COUTINHO, 2004, p. 265)

Para Antonio Candido, o texto alencariano é mais que um projeto individual:

Neste sentido, Alencar define (com terminologia imprópria) o universo do escritor brasileiro, classificando três modalidades de temas que correspondam a três momentos da nossa evolução social: a vida do primitivo; a formação histórica da Colônia, marcada pelo contacto entre português e índio; a sociedade contemporânea, que compreende dois aspectos: vida tradicional das zonas rurais e vida das grandes cidades, assinaladas pelo contacto

vitalizador com os povos líderes da civilização, libertando-nos das estreitezas da herança lusitana. (CANDIDO, 1981, p. 368)

“O patriarca da literatura brasileira” nasceu em Mecejana, no Ceará, em 1829, fruto de uma união ilícita do pai José Martinho de Alencar, que era senador e padre, com a prima Ana Josefina de Alencar. Herdou do pai, além do nome, o gosto pela política e os anseios liberais. Já era destaque no Colégio de Instrução Elementar que frequentava em 1840, como o próprio afirma na sua autobiografia literária *Como e porque sou romancista*: “Pertencia eu à sexta classe, e havia conquistado a frente da mesma, não por superioridade intelectual, sim por mais assídua aplicação e maior desejo de aprender.” (ALENCAR, 1983, p. 16).

O gosto pela literatura e as primeiras impressões do romantismo chegaram cedo a sua vida, pois era ele, menino ainda, o leitor dos romances e novelas nas tardes e noites de chá da mãe, da tia e das amigas. O próprio romancista se perguntou se essa prática o teria influenciado, já que sua predileção foi pela ficção romântica:

Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a minha predileção? Não me animo a resolver essa questão psicológica, mas creio que ninguém contestará a influência das primeiras impressões. (ALENCAR, 1983, p. 69)

Já rapazola, escreveu poemas, iniciou novelas e romances. Quando partiu para São Paulo, em 1843, para fazer os preparatórios para o curso jurídico, em sua bagagem levava o seu “tesouro literário”: “Com a minha bagagem, lá no fundo da canastra, iam uns cadernos escritos em letra miúda e aconchegada. Era o meu tesouro literário.” (ALENCAR, 1983, p. 21)

Aos 18 anos escreveu seu primeiro romance, *Os Contrabandistas*, que segundo Alencar, foi devidamente transformado em cinzas pelos hóspedes de sua casa que usavam o manuscrito para acender os charutos. (ALENCAR, 1983, p. 26). Seu primeiro romance oficial, *Cinco minutos*, saiu no Diário do Rio de Janeiro, em 1856. O romance foi publicado em folhetins, que depois foram juntados em um único volume e dado de brinde aos assinantes do jornal. Em seguida vieram em 1857, *A Viuvinha* e *O Guarani*;

em 1862, *Lucíola*; em 1864, *Diva*; em 1865, *Iracema* e *As minas de Prata*; em 1870, temos *O Gaúcho* e *A Pata da Gazela*; e muitos outros romances, peças de teatro, crônicas, críticas literárias que transformaram José de Alencar num dos maiores romancistas do Brasil.

O conjunto de sua obra apresenta um retrato do Brasil do século XIX, tanto da capital quanto do interior. É uma tentativa de retratar a sociedade, as paisagens, o povo brasileiro, como afirma o crítico Agripino Grieco: “Foi um autor que pretendeu ver um país em conjunto, de extremo a extremo, e se tornou o grande poeta, o grande historiador, o grande pintor desse país.” (apud COUTINHO, 2004, p. 264)

O romance *O Guarani*, segundo Heron de Alencar, teve uma excelente aceitação, tanto que o jornal era disputado pelo público que o lia com interesse, impaciente, ali mesmo na rua onde era comprado. (Heron de Alencar, in COUTINHO, 2004, p. 254) Também segundo este crítico, foi um marco na literatura alencariana, pois apresentou uma qualidade artística até então não demonstrada por Alencar:

O *Guarani* é romance bem feito, de sólida estrutura e mesmo ousada arquitetura, a permitir a afirmativa de que Alencar, ao publicar os primeiros livros, não era um principiante a hesitar na solução desse ou daquele problema narrativo; mostrava-se, ao contrário, um romancista senhor do seu ofício, dono de uma temática que não fora revelada e, mesmo depois, só seria ultrapassada por Machado de Assis. (Heron de Alencar, in COUTINHO, 2004, p. 254)

Iracema, romance da famosa “virgem dos lábios de mel”, foi outro destaque de Alencar. Segundo Luiz Felipe Ribeiro, este livro sintetiza o projeto alencariano:

Este livro, misto de poema e narrativa, como que sintetiza o projeto alencariano: ele aborda a questão da sociedade brasileira, trabalhando-a numa dimensão histórica e mitificando-a com a roupagem épica do indianismo. E, por ser, sem sombra de dúvida, sua obra mais popular, tudo indica que feriu a nota certa. Agradou aos cultores da estética pelo lavor impecável de sua construção e caiu no gosto do povo leitor, construindo um modelo de identificação heróico e poético, para uma nacionalidade que ainda engatinhava. (RIBEIRO, 2008, p. 222)

Seu rigor técnico e sua arte legaram a Alencar um lugar na posteridade, pois *O Guarani*, *Iracema*, *Senhora*, *Lucíola* não só foram romances bem recebidos pelo público, com

várias edições, mas também perpetuados na modernidade, pois foram adaptados para o cinema, em filmes como *Iracema* (1976) e *O Guarani* (1995). Também foram adaptados para a televisão em novelas como *Senhora* (1975) e *Essas mulheres* (2005), que apresentavam como personagem principal Aurélia, a personagem central do romance *Senhora*, e também as outras personagens femininas que compunham os três perfis urbanos de mulher criados por Alencar: Diva e Lucíola.

José de Alencar teve uma vida de destaque na sociedade, pois foi jurista, professor, político, crítico, teatrólogo, poeta e romancista. Faleceu em 1877, deixando uma vasta obra literária e iniciado o caminho da literatura brasileira.

O romance de José de Alencar é um retrato do Brasil da segunda metade do século XIX. Ribeiro afirma: “Alencar tinha em mente um projeto muito claro de, com sua ficção, desenhar a largos traços o esboço de nossa identidade nacional ou de uma pátria brasileira.” (RIBEIRO, 2008, p. 72)

Nele encontramos a tentativa de construção da literatura nacional. Sua obra de ficcionista obedece a um plano, como podemos verificar no prefácio a *Sonhos d’Ouro*, a teoria do romance em que se ampara na construção de sua obra:

A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização?

O período orgânico desta literatura conta já três fases.

A primitiva, que se pode chamar aborígine, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistas; são tradições que embalam a infância do povo, ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou.

Iracema pertence a essa literatura primitiva, cheia de santidade e enlevo, para aqueles que venceram na terra da pátria a mãe fecunda – a alma *mater*, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam.

O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido.

.....
É a geração lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência.

A ele pertencem *O Guarani* e *As minas de Prata*. Há aí muita e boa messe a colher para o nosso romance histórico; mas não exótico e raquítico como se propôs a ensiná-lo, a nós beócios, um escritor português.

A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço.

Nesse período, a poesia brasileira, embora balbuciante ainda, ressoa não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floreta, senão também nas simples cantigas do povo e nos íntimos serões da família.

Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda na sua pureza original, sem mescla, esse viver brasileiro. Há, não somente no país, como nas grandes cidades, até mesmo na corte, desses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado.

O Tronco do Ipê, o Til e o Gaúcho, vieram dali (...)

.....
A importação contínua de idéias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização.

.....
Dessa luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira, são reflexos *Lucíola*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, e tu, livrinho, que aí vais correr mundo com o rótulo de *Sonhos d'Ouro*. (ALENCAR, 1997, v. 6: p. 165)

De acordo com essa citação, o conjunto da obra de Alencar é organizado e sequenciado em três fases distintas, relativamente às temáticas abordadas: a primitiva, a histórica e a da infância da literatura.

Na infância da literatura estão incluídos os romances de temática urbana de Alencar. *Lucíola*, *Diva* e *Senhora* compõem os três perfis de mulher alencarianas encontrados nestas obras. Eram as mulheres da cidade, retratos da sociedade de seu tempo. O que se denota em tais obras é que a visão romântica prevalece, sempre mantendo o herói ou a heroína em estado de glória, como afirma o crítico literário Alfredo Bosi:

Alencar crê nas “razões do coração” e, se as sombras do seu moralismo romântico se alongam sobre as mazelas de um mundo antinatural (o casamento por dinheiro em *Senhora*; a sina da prostituição, em *Lucíola*), sempre se salva, no foro íntimo, a dignidade última dos protagonistas, e se redimem as transações vis repondo de pé herói e heroína. (BOSI, p. 139, 1994)

Em *Lucíola* tal fato ocorre de forma transcendental: a heroína se redime de sua vida de cortesã ao morrer, morre a prostituta permitindo a vida após a morte à pura e casta Maria da Glória – seu nome de batismo – e seu casamento com Paulo é um enlace divino, nos céus. Assim fica de pé a heroína, salvaguardando a sociedade em que esta se inseria, pois para esta sociedade o casamento, ato sagrado, não era destinado às

prostitutas, mulheres que faziam parte da sociedade, mas que eram descartadas por esta mesma sociedade.

Nem mesmo o amor, nem mesmo o sacrifício que ela fez de tornar-se uma cortesã para salvar sua família, nem mesmo o fato de ela abandonar sua vida de cortesã por amor a Paulo, trariam para ela a redenção. Sua redenção só viria com a morte, a morte do corpo, a morte da cortesã. Sua alma é santa, pura e casta, digna do céu, mas seu corpo é de uma pecadora, perdida e destinada ao inferno.

Os romances de José de Alencar fizeram, no decorrer dos anos, várias jovens casadoiras suspirar e sonhar com seus príncipes encantados, com o amor e com o casamento. Suas personagens femininas, além de lindas mulheres, eram moças sonhadoras, refinadas e educadas segundo o padrão da sociedade da época.

Quem não admiraria a Aurélia, moça firme e de brios, mas que no final do romance rende-se completamente ao seu amado, pois o amor é mais forte do que o ressentimento e instaura o perdão de Fernando. Estabelece-se assim o “happy end” tão esperado para os romances da época.

Quem não se renderia a Cecília, nossa Ceci? Sua pureza, beleza, lealdade, encantamento atravessam gerações. Foi amada por Peri, um amor puro e casto e salva por ele no final da narrativa, seu legítimo cavalheiro.

Quem não se encantaria com Emília, nossa Diva? Com sua altivez de rainha, dona de uns olhos negros aveludados, uma Vênus moderna, uma diva dos salões.

Dentre essas “mulheres de papel” alencarianas, a Lúcia, aqui já citada, nos chama a atenção, pois foge ao padrão de moça recatada e de família tão cuidadosamente construído em seus romances. Ela é Lúcia e Maria da Glória, uma mulher que tem seu *eu* partido: uma face santa e outra face pecadora. Todas as características das outras heroínas de José de Alencar a Lucíola apresenta, pois é bela, encantadora, imponente, educada, requintada, firme e de brios. Mas sua vida é de uma cortesã, não por escolha,

mas porque o destino traçou-lhe esse caminho, descrito por Alencar como amargo e triste.

O patriarca da literatura brasileira nos legou uma obra artística planejada e, sobretudo, rica e significativa, que traçou os primeiros passos da nossa literatura, primeiros passos que deram o tom, o ritmo e a qualidade artística da literatura que tivemos no passado, que temos hoje e que nascerá no amanhã.

3 O CONTEXTO DO ROMANCE *GABRIELA, CRAVO E CANELA*

Pensar o romance brasileiro representante do século XX significa, antes de tudo, pensar a sociedade em que foi produzido, circulou e foi lido. Várias questões causaram tormenta nessa sociedade, entre elas destacam-se: a crise do café provocando a falência da elite cafeeira (1929), a “Revolução de 30”, a era “Vargas” que vai até 1945. Em 1936 o Brasil se prepara para as eleições de 1938, o governo sente-se ameaçado pela oposição e planeja um golpe continuísta que explodiria mais tarde e provocaria a prisão de militantes da esquerda, em especial do PCB: Luís Carlos Prestes e do escritor Graciliano Ramos. Em 1937 Getúlio decreta "Estado de Guerra" no país por 90 dias. Em 1939 inicia a Segunda Guerra Mundial. Em 1945 temos o final da Segunda Guerra com a bomba atômica, a época da Guerra Fria, da criação da ONU e de muitas outras questões que influenciaram escritores e leitores da literatura produzida nessa época.

Como podemos verificar, foi um período de turbulência em todos os setores da sociedade, tanto a economia, a política, a agricultura, as relações sociais, passaram por mudanças, o mundo passa por uma transformação e esta reflete sobre a produção literária deste século, pois esta é, segundo Wilson Martins, uma das funções do romance literário, ser instrumento de integração na realidade: “A dialética do romance – que é, em larga medida, a dialética da literatura – exige que ele seja, ao mesmo tempo, um instrumento de integração na realidade e um instrumento de evasão. (MARTINS, 1972, p. 167)

É nesse período de turbulência que nasce a obra de Jorge Amado. O seu primeiro livro, *O País do Carnaval*, é escrito em 1930 e editado em 1931. Ele escreve sob a influência de seu tempo, num período de grande transformação e até mesmo de uma politização no campo literário, resultando em grandes mudanças na literatura que foi o Modernismo. Das ressonâncias desse momento, mais a maturidade do escritor, com 16 obras publicadas, nasce o romance *Gabriela, Cravo e Canela*, publicado em 1958.

3.1 O Modernismo e a Geração de 30

O Movimento Modernista no Brasil tem como marco simbólico a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo, no ano de 1922, considerada um divisor de águas na história da cultura brasileira. Pode-se considerar o período de 1922 a 1930, como a fase em que se destaca uma preocupação primeira dos artistas com a renovação estética, favorecida pelo contato com as vanguardas européias (cubismo, futurismo, surrealismo, entre outros). A partir da década de 1930, há um forte interesse pelas questões nacionais e esse se articula ao esforço de redefinição da linguagem artística proposto em 1922 que vão se difundir e normalizar.

O movimento modernista foi ao mesmo tempo um movimento de ruptura com a tradição literária presente no Brasil e também um momento de reconfiguração da literatura nacional. Segundo Alfredo Bosi, o modernismo “suscitou no Brasil uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, venceu fundo a nossa literatura lançando-a a um estado adulto e moderno perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescentes”. (BOSI, 1994, p. 383)

Para Antônio Cândido (CANDIDO, 1972, p. 109) pode-se dizer que os romancistas da Geração de 30, de certo modo, inauguraram o romance brasileiro. Segundo o autor, vivíamos uma dualidade enquanto nação, uma dualidade cultural: a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior. A solução para esta dicotomia seria a integração das grandes massas da nossa população à vida moderna.

Eduardo Portella, no ensaio *A Fábula em Cinco Tempos*, concorda com Cândido ao afirmar que só na Geração de 30 teremos um romance autônomo: “Do romance brasileiro contemporâneo, construído em termos de entidade autônoma que se apresentava como para refletir autenticamente uma realidade nova, desse romance, podemos dizer que somente nasceu com os regionalistas de 30.” (PORTELLA, 1972, p.71)

A literatura até o modernismo pautava-se, sobretudo, na representação da burguesia, escrita por ela, em sua maioria, e para satisfazê-la. É na geração de 30 que se inicia um movimento de valorização das massas populares, os escritores tentam se desaburguesar, numa tentativa de viver menos voltados para a Europa: “(...) vão aceitar o brado de autonomia linguística; vão procurar sentir o povo, realizando e dando sentido humano ao programa estético dos rapazes de vinte e dois.” (CANDIDO, 1972, p. 111)

É na massa popular que se irá buscar a inspiração, o escritor valorizará o povo e sobre ele escreverá. Para Cândido, “o romance procedeu a uma espécie de preparo do terreno à integração das massas na vida do país.” (CANDIDO, 1972, p. 111) É nessa configuração que escreveram os autores da Geração de 30, foi através dos livros que o sentido de povo se destacou, foi uma tomada de consciência. Cândido continua: “Através dos livros, toda essa massa anônima criou, de certo modo, transfundindo o seu vigor e a sua poesia na literatura europeizada da burguesia. (...) Foi, portanto, o despertar de um sentido novo do Brasil. (...) O prelúdio dessa participação, pode se dizer que foram os romances de Trinta, reveladores do povo como fonte, não apenas motivo de arte.” (CANDIDO, 1972, p. 112)

Roger Bastide, no ensaio *Sobre o Romancista Jorge Amado*, corrobora com Cândido ao verificar a influência da Europa na literatura brasileira e identificar o Modernismo como um movimento de ruptura dessa influência:

Somente a partir de 1922 é que, com o Movimento Modernista, o país terá consciência de sua originalidade estética e a arte se proporá como finalidade essencial a busca introspectiva da alma brasileira, naquilo que ela pode ter de único no mundo, sob uma dupla influência: sexual, dos Trópicos, e cultural das misturas das raças e das civilizações indiana, africana, portuguesa, formando um todo saboroso. (BASTIDE, 1972, p. 39)

É nesse “todo saboroso” que encontraremos Jorge Amado, mais especificamente, *Gabriela, Cravo e Canela*, o título já revela ser um “todo e tudo saboroso”.

3.2 Jorge Amado – por um romance brasileiro

Escrever pra mim é uma coisa que faz parte, que está dentro de mim, é a única coisa que eu sei fazer. É uma coisa que vem das minhas entranhas, é uma necessidade. Eu sinto que tenho que fazer aquilo. Mas também é um prazer e eu me divirto ao escrever. (Jorge Amado, in GOMES, 1981, p. 24)

Nascido em Ferradas, distrito de Itabuna, numa fazenda de cacau, filho de um pioneiro do cacau, entre lutas pela posse da terra, viu o pai levar um tiro em emboscada. Os tios viviam nessas lutas. Amado viu de perto a situação dos trabalhadores do cacau e sentiu suas dores e medos, foi atingido pelo social desde sua tenra idade: “Foi o contato com aquela gente que me tocou primeiro... foi a amizade com os trabalhadores do cacau que me despertou a consciência do social.” (Jorge Amado, in GOMES, 1981, p. 6)

Jorge Amado viveu uma vida intensa e de muitas experiências que enriqueceram sua existência, que permitiram conhecer desde cedo o Brasil e o mundo. Aos 11 anos, no colégio dos padres jesuítas, Antônio Vieira, teve sua carreira já prenunciada. Ao fazer uma redação sobre o mar para o professor de português, o padre Cabral, este declarou: “Tem uma prova aqui que eu quero ler porque esse vai ser escritor”. (Jorge Amado in GOMES, 1981, p. 7). E o padre Cabral acertou, não só porque Amado se tornou escritor, mas porque foi o escritor brasileiro que teve suas obras traduzidas para 42 idiomas diferentes, do espanhol ao coreano, passando pelo russo, inglês e francês, e segundo Álvaro Cardoso Gomes, foi e é um escritor consagrado, lido por mais de 20 milhões de pessoas no Brasil e no exterior. (GOMES, 1981, p. 5)

O conjunto da obra de Jorge Amado tem uma representatividade marcante na literatura nacional. O autor, segundo Bosi, “é um fecundo contador de histórias regionais, que definiu-se certa vez como ‘apenas um baiano romântico e sensual’.” (BOSI, 1994, p. 405). Esse perfil romântico e sensual surge nos seus romances, mas muito mais vazado pelo sensualismo que pelo romantismo. Aqui se configura a centralidade de sua obra: questões românticas, sensuais e políticas. Em *Gabriela, Cravo e Canela* encontramos todas essas vertentes com uma forte presença de regionalismo, ao descrever a sociedade ilheense. Para Bosi:

A prosa de ficção encaminhada para o “realismo bruto” de Jorge Amado (...), beneficiou-se amplamente da “descida” à linguagem oral, aos brasileirismos e até mesmo em direções que parecem espiritualmente afastadas de 22 (...), sente-se o desrecalque psicológico “freudiano-surrealista” ou “freudiano-expressionista” que também chegou até nós com as águas do Modernismo. (BOSI, 1994, p. 385)

Tem-se uma proposta de retratar a linguagem do cotidiano brasileiro mediante o registro também da sociedade, seus traços e características.

Os autores Candido e Castello, no livro *Presença da Literatura Brasileira*, afirmam a respeito de Jorge Amado:

Um dos traços característicos da sua maturidade foi a mistura de realismo e romantismo, de poesia e documento, voltando-se para os pobres, para a humanidade da gente da cor de sua terra, que representava com simpatia calorosa, um vivo senso do pitoresco, e, sempre, um imperativo de justiça social sobrepairando a narrativa. (CANDIDO & CASTELLO, 1964, p. 277).

A escola modernista, segundo Roger Bastide, se dividia em duas correntes: uma corrente de literatura neo-realista, sociológica, e outra política que não se contentava em apresentar o real, pois estava decidida a mudá-lo e a fazer isso em nome de uma ideologia socialista, que transforma o romance numa mensagem revolucionária. (BASTIDE, 1972, p. 45). É a esta vertente que pertencerá Jorge Amado.

Sua obra apresentará um cunho de luta revolucionária tão forte que, em seu segundo romance, melhor dizendo em seu grito de revolta – *Cacau* –, ele declara no prólogo: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia.” (AMADO, 1982, p. 8). Sua ânsia pela revolução era tão grande que era até mesmo capaz de sacrificar sua literatura, o que de fato não ocorreu totalmente. Apenas teremos uma literatura engajada e de luta social, retrato de um indivíduo que viveu intensamente a sua época e que realmente lutava pelo que acreditava e era, sobretudo, movido por um sonho que não morreu no auge dos seus 69 anos:

Eu acho que é preciso viver a vida ardentemente, com amor. E quando digo isso, quero dizer amor por esta terra que é nossa, por esse chão tão sofrido e tão belo e por esse povo tão extraordinário, esse povo mestiço. (...) Todos esses horrores, toda miséria, toda essa infinita pobreza, a opressão... tudo isso

terá fim. Nós temos construído e continuaremos a construir tanto uma civilização quanto uma cultura original. (Jorge Amado, in GOMES, 1981, p. 34)

Eduardo Portella, no ensaio, aqui já referenciado *A fábula em cinco tempos* (PORTELLA, 1972, p.72), sugere que a obra de Amado pode ser dividida em cinco tempos, criados a partir de dois planos de execução que se inscrevem cada um deles no território do mágico e real, do símbolo e da evidência, do temporal e do anacrônico. O primeiro tempo é a *elaboração motivadora*, são as obras da trilogia inicial: *País do Carnaval*, *Cacau e Suor*. São obras de fundamental importância para a compreensão da novelística amadiana, pois, segundo o autor, compõem a trilogia que motivará, inspirará todo o restante da obra. No segundo tempo, da *motivação baiana*, a marca central é a temática da cidade e a força da denúncia, são os romances: *Jubiabá*; *Mar Morto*; *Capitães da Areia*. O terceiro, da *motivação telúrica*, apresenta os romances do “ciclo do cacau”, é a temática da terra em todas as suas implicações político-sociais: *Terras do Sem Fim*; *São Jorge dos Ilhéus*; *Seara Vermelha*. No quarto, encontramos a *motivação política*, onde ele retorna com a força da denúncia e há uma profunda e intensa participação marxista: *Os Subterrâneos da Liberdade*; *A B C de Castro Alves*; *O Cavaleiro da Esperança e Mundo da Paz*. No quinto, o tempo da *motivação pluridimensional*, encontramos uma elaboração mais solidamente planejada e construída: *Gabriela, Cravo e Canela e Os Velhos Marinheiros*. Esse artigo foi escrito quando ainda Jorge Amado produzia e outros romances foram escritos depois dele, como *Os pastores da Noite*, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, *Tenda dos Milagres*, *Teresa Batista Cansada de Guerra*, ficando de fora dessa classificação, o que não desvaloriza o valor desta análise.

Para Antônio Candido, a obra de Jorge Amado se desdobra segundo uma dialética da poesia e do documento, tendo o povo como fonte e não apenas como motivo de arte. Para este crítico, Amado é o maior romancista do amor na literatura moderna. (CANDIDO, 1972, p. 112)

Portella afirma que Amado é, como José de Alencar, um dos dois exemplos mais consumados de escritores líricos de que dispõe a nossa história literária (PORTELLA,

1972, p. 76), história essa iniciada em Alencar, quando pensamos em prosa brasileira e continuada em Jorge Amado, o romance brasileiro em “carne e osso”.

4 LUCÍOLA – A MULHER ENTRE O CÉU E O INFERNO

4.1 *Lucíola* – O desafio da obra de José de Alencar

O romance *Lucíola* foi publicado em 1862 e trazia um retrato da sociedade da segunda metade do século XIX que normalmente não era abordado pela literatura brasileira, pois o romance relata a história de vida de uma cortesã. A recepção do romance não poderia ser positiva, pois a sociedade era extremamente conservadora, mas não foi bem isto o que aconteceu. Ao ser lançado, teve sua primeira edição, de mil exemplares, vendida em um ano, mesmo não apresentando José de Alencar como o verdadeiro autor, pois era uma obra anônima que apresentava apenas a sigla G.M..

Alencar já era escritor consagrado quando lança *Lucíola*, seu quarto romance. Ele já era conhecido como o autor de *Cinco Minutos*, *O Guarani* e *a Viúvinha*. Romancista respeitado e apreciado pelo público. É interessante notar que, ao lançar *Lucíola* sem a devida autoria, o romance não tem o suporte de sua já conhecida fama, mas mesmo assim alcança um público considerável para a época e se destaca na literatura. A força do romance em si, sem o auxílio da autoria é um fato a se destacar, pois seu enredo e sua forma eram de tamanha qualidade que, por si só já alcançou o interesse do público leitor da época. É por conta própria que *Lucíola* se torna um grande romance, como afirma Luiz Felipe Ribeiro:

É que *Lucíola*, obra anônima, ganha o favor e o carinho do público leitor, por conta própria e sem apoiar-se em um nome já amplamente consagrado. O fato da primeira edição, de mil exemplares, ter sido vendida em um ano, como ele mesmo nos informa, é um sintoma de enorme popularidade. (RIBEIRO, 2008, p. 79)

Essa fuga de Alencar da autoria pode ser considerada como um estratagema, pois ele não saberia como seria a recepção do romance, já que a temática era tão inadequada para a época. Ele mostraria Lúcia/Lúcifer nas ruas do Rio de Janeiro, com todas as suas nuances. Eram os aspetos demoníacos do progresso, a sociedade precisava da prostituta, era ela quem satisfazia o homem da corte, já que as esposas deveriam ser recatadas mães de família.

O autor que aparece nas primeiras edições é Paulo que envia cartas para G.M. A G.M. fica a incumbência de escrever o livro, a partir do relato das cartas de Paulo. G. M. é uma senhora já de idade, e isto serve de justificativa para assumir a autoria de um enredo que tem como tema central a vida de uma cortesã, tanto que há a preocupação de Alencar em descrever G.M. logo no início do romance:

Desculpe, se alguma vez a fiz corar sob os seus cabelos brancos, pura e santa coroa de uma virtude que eu respeito. O rubor vexa em face de um homem; mas em face do papel, muda e impassível testemunha, ele deve ser para aquelas que já imolaram à velhice os últimos desejos, uma como essência de gozos extintos, ou extremo perfume que deixam nos espinhos as desfolhadas rosas. (ALENCAR, 1994, p. 13)

Alencar sabia do teor explosivo que era a história de *Lucíola* para a sociedade da época, tanto que quem assume a autoria é uma senhora que já era avó. O público a que era destinado o romance também era pré-determinado, já que a avó G.M. não poderia conversar com Paulo sobre a história do romance na frente de sua neta de 16 anos.

No prefácio de *Lucíola*, José de Alencar declara a respeito do romance: “Deixem que raivem os moralistas.” (ALENCAR, 1994, p. 11) e no primeiro capítulo enfatiza que a história de Lúcia não poderia ser contada na frente de uma jovem de 16 anos: “(...) a minha história seria uma profanação na atmosfera que ela purifica com os perfumes da sua inocência.” (Idem, p. 13). Como se pode verificar, o romance não é recomendado para as moças da sociedade dado o seu conteúdo. Já no romance *Diva*, o autor, na nota de abertura, propõe: “Envio-lhe outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro. Deste, a senhora pode sem escrúpulo permitir a leitura à sua neta.” (ALENCAR, 1997. v. 7: p. 102) O primeiro aqui citado por Alencar é *Lucíola*. Quem assina a nota é o mesmo narrador de *Lucíola*, um P. que se refere a Paulo. Nota-se que através dos textos introdutórios aos romances, há uma clara indicação de público leitor. Para *Lucíola*, somente um público já maduro; para *Diva*, uma leitura permitida às mais inocentes criaturas.

Além dessas questões autorais, devemos considerar também como fato marcante na origem do romance *Lucíola* o escândalo, as críticas e as réplicas provocadas pelo lançamento, em 1858, da peça *As asas de um anjo*. A história de amor, prostituição,

tentativa de incesto e redenção da mulher prostituída estoura com a estréia dessa peça. Por conta do exagerado realismo criado por Alencar nessa obra, pois trazia a possibilidade de incesto e de reintegração da prostituta arrependida ao seio familiar, a polícia impediu que a peça continuasse em cartaz e o assunto ocupou os jornais da época. Depois desse episódio tão polêmico nasce o romance *Lucíola*.

Como podemos verificar, o romance nasce sob a incógnita da autoria, como uma história que de tão forte não pode ser assumida por um autor já apreciado pelo público leitor e com um passado já criticado pela sociedade com o escândalo da peça *As asas de um anjo*. O que tem *Lucíola* para que Alencar tomasse todo este cuidado? O que essa “mulher de papel” tem de tão forte que o relato de sua vida deve nascer sob a égide do desconhecido?

A história de *Lucíola* é um relato da vida de uma cortesã, uma história de amor proibido entre uma prostituta e um rapaz provinciano. Tudo gira em torno da situação social familiar da mulher em face do casamento e do amor, característica esta dos romances urbanos de Alencar. Este romance se aproxima na temática com *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho, mas segundo Heron de Alencar essa dívida se refere apenas na escolha inicial dos assuntos:

Não é difícil, na verdade, perceber o quanto *Lucíola* deve a *La Dame aus Camélias* e *Diva* a *Le roman d'un jeune homme pauvre*. Mas, a dívida, nesses como em outros exemplos seria mais na escolha inicial dos assuntos do que no desenvolvimento deles, pois ainda aqui, e apesar das aproximações, se confirma o poderoso e original romancista da vida brasileira nos meados do século XIX, cujo conjunto de obra, sem dúvida, representa a sólida base em que se havia de fundamentar toda a nossa novelística. (Heron de Alencar, in COUTINHO, 2004, p. 261)

Podemos verificar que há no romance um diálogo com *A Dama das Camélias* de Dumas Filho. É interessante notar que Alencar ao trabalhar a temática da cortesã, ele se integra à literatura estrangeira produzida e valorizada socialmente até então, pois a mesma temática foi trabalhada por autores de romances famosos, como *Moll Flanders* de Daniel Defoe (1722), *Manon Lescaut* de Abade Prévost (1730), e no já citado *A Dama das Camélias* de Dumas Filho (1848).

O perfil da cortesã de Alencar dialoga com o perfil das cortesãs de Defoe, Prévost e Dumas Filho. São prostitutas que precisam se redimir e através de um grande amor esse processo se inicia. A morte é, sem dúvida, o fim e a consagração da redenção dessas prostitutas, somente Defoe não utiliza no final do romance a pedagogia do castigo, da punição máxima: morte do corpo, morte da prostituição, morte do pecado e consagração da alma descarnalizada como encontrada em Lúcia, Margarida e Lescaut.

A temática da prostituição, da cortesã, como já visto, já era valorizada na literatura estrangeira. Alencar se insere nesse contexto de produção literária colocando a literatura brasileira no mesmo patamar da inglesa e francesa e marcando o espaço da nossa literatura, estabelecendo também um distanciamento da literatura lusa, demarcando uma das características básicas do Romantismo brasileiro que era a lusofobia. Fica claro então a importância do romance *Lucíola* para o projeto de literatura planejado e colocado em prática por nosso nobre Alencar. Ele, o romance, representa a inserção da literatura brasileira na literatura mundial.

Lucíola, nosso nobre representante da literatura nacional, inicia com a narrativa de Paulo da primeira vez que ele viu Lúcia na Festa da Glória, sua primeira impressão é de que ela é uma senhora distinta e bela, mas logo Sá, seu amigo, esclarece quem é Lúcia: “– Não é senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?” (ALENCAR, 1994, p. 15) A primeira impressão de Paulo é que Lúcia é uma mulher digna, sua aparência lhe demonstra isso, tanto que ele se lembra que, na verdade, já a tinha visto na rua:

Lembrei-me então perfeitamente quando e como a vi a primeira vez.

.....
No momento em que passava o carro diante de nós, vendo o perfil suave e delicado que iluminava a aurora de um sorriso raiando apenas no lábio mimoso, e a fronte límpida que à sombra dos cabelos negros brilhava de viço e juventude, não me pude conter de admiração. (ALENCAR, 1994, p. 16)

Para Paulo era a visão de uma pura e casta menina, como ele mesmo afirma: “– Que linda menina! exclamei para o meu companheiro que também admirava. Como deve ser pura a alma que mora naquele rosto mimoso!” (ALENCAR, 1994, p. 17)

Essa primeira impressão marca-o profundamente, mas a verdade da vida de Lúcia como cortesã o decepciona, mas mesmo assim ele se apaixona por ela e vivem um grande amor. O amor de Lúcia é tão forte por Paulo que ela é capaz de abandonar sua vida como prostituta rica da corte para se refugiar numa casa simples em Santa Tereza, afastando-se não só da vida da corte, mas principalmente de sua vida de cortesã e do luxo.

Ela não era prostituta porque escolheu ser, mas os infortúnios da vida a levaram a esta sina. Tudo começou quando sua família adoeceu e Lúcia se vê, aos 14 anos, tendo que cuidar do pai, da mãe, da tia e da irmã que estavam com febre amarela. A se ver totalmente sem recursos e os familiares morrendo, Maria da Glória, que era seu nome de batismo, não encontra outra solução para arrumar dinheiro para salvar a família e cede à proposta do Sr. Couto, e em troca de um punhado de moedas de ouro entrega-se ao sacrifício, como ela mesma narra:

O dinheiro ganho com a minha vergonha salvou a vida de meu pai e trouxe-nos um raio de esperança. Quase que não me lembrava do que se tinha passado entre mim e aquele homem; a consciência de me ter sacrificado por aqueles que eu adorava, fazia-me forte. Demais, um esquecimento profundo, é explicado pela alheação completa do espírito, ocultava-me a triste verdade. Devia compreendê-la, e de que modo, ó meu Deus! (ALENCAR, 1994, p. 109)

Seu sacrifício não foi compreendido pelo pai que a expulsou de casa. Sozinha, aos 14 anos, desvirtuada, o único destino que lhe restava era a vida de cortesã. Cinco anos depois de toda essa tragédia, ela, Lúcia, era a prostituta mais desejada da corte. Apesar de ter os homens da corte aos seus pés, ela apaixona-se loucamente por Paulo e por este amor abandona a vida de cortesã. Mas este abandono não apaga o passado, não destrói as marcas que uma mulher prostituída traz. Seu passado é vivo e a persegue, tanto que ela mesma não se perdoa e considera-se indigna de viver um grande e puro amor ao lado de seu amado. Seu corpo trazia as marcas da vida de cortesã, apesar da pureza de sua alma. Uma vida digna ao lado de Paulo não lhe era permitido, tanto que ela faz seu último sacrifício, entrega-se a morte, grávida de Paulo, permitindo que ele retome a sua vida. O corpo morre e a sua alma se casa no céu com seu amado, é a redenção da alma de Maria da Glória finalizando o romance:

A voz desfaleceu completamente, de extenuada que ela ficou por esse enérgico esforço. Eu chorava de bruços sobre o travesseiro, e as suas palavras suspiravam docemente em minha alma, com as dulcias dos anjos devem ressoar aos espíritos celestes.

.....

– Tu me purificas ungiendo-me com os teus lábios. Tu me santificas com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro.

.....

– Recebe-me... Paulo!... (ALENCAR, 1994, p. 126)

José de Alencar estabelece uma reabilitação da personagem *post-mortem* em conformidade com os ideais românticos e sociais da época.

Para Antônio Candido, o romance *Lucíola* foi um dos livros mais excelentes de Alencar: “De 1857 (o ano mais fecundo de sua vida) a 1860, ocupa-se com o teatro, voltando ao romance apenas em 62, com *Lucíola*, onde se nota a marca da experiência teatral na firmeza do diálogo, o senso das situações reais e o gosto pelo conflito psicológico, que fazem deste um dos três ou quatro livros realmente excelentes que escreveu.” (CANDIDO, 1981, p. 221)

Também para este crítico literário, *Lucíola* é um romance dos adultos:

Todavia, há pelo menos um terceiro Alencar, menos patente que esses dois, mais constituindo não raro a força de um e outro. É o Alencar que se poderia chamar dos adultos, formado por uma séria de elementos pouco heróicos e pouco elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns dos seus perfis de homem e mulher. Este Alencar, difuso pelos outros livros, se contém mais visivelmente em *Senhora* e, sobretudo, *Lucíola*, únicos livros em que a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas. (CANDIDO, 1981, p. 225)

Como se pode verificar, em *Lucíola*, temos personagens mais densos, mais bem acabados e amadurecidos com mais senso artístico e humano. A densidade dos personagens, o tema da redenção da prostituta, o retrato da sociedade da época e a veia artística de Alencar fizeram de *Lucíola* um dos grandes romances do Romantismo Brasileiro.

4.2 Lucíola entre o céu e o inferno

José de Alencar inicia o romance já preparando o leitor para o teor explosivo que se descortinará em sua frente, pois já no prefácio, como aqui já analisamos, ele declara: “Deixem que raivem os moralistas.” (ALENCAR, 1994, p. 11). Também dá pistas sobre o caráter da personagem ao apresentar seu nome e o significado deste: “Lucíola é o lampido noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a alma pura?” (ALENCAR, 1994, p. 11). Esta é a primeira imagem que temos da personagem central, um ser “que no abismo da perdição conserva a alma pura”. Toda a narrativa é a busca por essa mulher casta soterrada na prostituição.

Desde o prefácio Lucíola é apresentada como ser partido, biforme: uma alma pura e casta presa no corpo de uma pecadora cortesã. É essa a imagem que perdura por todo o romance. É a contradição entre: virtude e vício, alma e corpo, ingenuidade e devassidão, amor e prazer, família e prostituição, sagrado e profano. A ideia de dualidade, de separação corpo e espírito, corpo e alma, será a chave para a adequação do conteúdo da obra aos padrões da sociedade da época. Tal fato culminará com a purificação através da morte, morte do corpo, morte da cortesã.

Alencar apresenta Lúcia como uma alma pura, apesar de ser uma cortesã. Na primeira aparição dela no romance, ela surge como Maria da Glória, seu nome de batismo, seu lado de moça pura e respeitável. A primeira vista para o leitor é a da jovem casta e ingênua descrita por Paulo ao avistar pela primeira vez aquela que seria sua amada:

A lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras; descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça (...). Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. (...) 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. (ALENCAR, 1994, p. 14)

Essa imagem será dissipada quando Sá, amigo de Paulo, declara que ela, Lúcia, não é uma senhora, mas sim uma bela mulher: “– Não é senhora, Paulo! É uma mulher bonita.

Queres conhecê-la?” (ALENCAR, 1994, p. 15). Logo no primeiro capítulo do romance temos as duas possíveis faces de uma mesma pessoa: a pura e casta moça e a cortesã.

Essa dicotomia é observada também no fato de ela ter no romance dois nomes: Lúcia e Maria da Glória. A primeira é a cortesã que se apresenta num relance esquizofrênico, porém amalgamada com a segunda. É importante observar o significado dos nomes, pois Lúcia/Lucíola – a cortesã – remete a Lúcifer – anjo caído; já Maria da Glória tem sua referência na Virgem Maria. Temos as imagens de pureza e pecado retratadas nos nomes da personagem que descrevem bem seu ser biforme: alma espiritualizada em corpo pecaminoso, céu e inferno. Tal dicotomia é muito bem retratada no encontro entre Paulo e Lúcia quando ela se entrega a ele totalmente transfigurada:

Lúcia não disse mais palavra; parou no meio do aposento, defronte de mim. (...) O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente; tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho o iluminava. (...) Era uma transfiguração completa. (ALENCAR, 1994, p. 25)

A dualidade de Lúcia é também representada pelo primeiro presente que Paulo dá a ela, duas jóias, metáforas de seu corpo e de sua alma: a pulseira de brilhantes para a cortesã, a riqueza e a luxúria devidamente representadas. A segunda jóia, um adereço de azeviche com detalhes em ouro, muito simples, a cândida jóia para a mulher amada. Singeleza, simplicidade, pureza representados no azeviche.

No brilhante está o objeto do prazer, a Lúcia profana e prostituída. No azeviche está a confissão de amor à alma pura de Lúcia, da mulher que quer viver um grande amor. Tal fato é verificado na recepção de Lúcia às duas jóias:

Tirei as jóias e dei-lhe; o sorriso faceiro que despontava no lábio murchou de repente. Atribuí a excesso de curiosidade e atenção, porém ela abrindo lentamente a caixa, lançou-lhe apenas um olhar distraído, e deitou-a sobre a cadeira com uma frieza glacial e um desgosto, que transparecia entre a expressão de forçada amabilidade com que me agradeceu:

- Obrigada; não valho tanto!

Esse *tanto* foi dito com uma surda vibração, e profunda, como se a voz que o articula houvesse ferido interiormente todas as cordas de sua alma. (...)

Abria ela a outra caixa com a mesma lentidão e indiferença; quando súbito expandiu-se num desses enlevos que descem, como ondas de fluidos luminosos, da fonte apaixonada e inteligente da mulher que ama. Soltou um

só olhar, mas olhar como ela unicamente tinha; olhar fundo e longo, que parecia surgir de um abismo e dilatar-se ao infinito.

Posso eu descrever-lhe a ingênua alegria e as visagens graciosas e infantis que ela fez diante dessa jóia sem valor? Era a gárrula travessura da criança a quem se deu o primeiro brinquedo bonito; a mimosa garridice da menina que festeja seu primeiro enfeite de moça; as carícias felinas do gato brincando com a tímida presa que vai devorar.

- Que bonito, meu Deus! exclama a cada instante. Quero ver como me fica! Quero trazê-lo sempre! (ALENCAR, 1994, p. 50)

Essa divisão corpo e alma, santa e pecadora é vivenciada por Lúcia em todos os aspectos de sua vida, pois devido à sua face de pecadora ela não se dá o direito de viver um grande amor ao lado de Paulo, pois ela não poderia dar-lhe uma vida socialmente aceitável, não poderia se casar com ele. Para Lúcia, o casamento é um sonho irrealizável, pois é apenas para as mulheres puras e castas e ela traz a mancha do pecado na vida e no seu corpo:

(...) Tu vives num mundo, Paulo, onde há condições que serás obrigado a aceitar, cedo ou tarde; um dia sentirás a necessidade de criar uma família, e gozar as afeições domésticas.

.....
(...) Há sentimentos e gozos que ainda não sentiste, e só uma esposa casta e pura te pode dar. Por mim te havias de privar de tão santas afeições, como são o amor conjugal e o amor paterno? (ALENCAR, 1994, p. 122).

O verdadeiro amor para Lúcia é o “amor de alma”, amor descarnalizado:

– Pelo que vejo Lúcia, nunca amarás em tua vida!

– Eu?... Que idéia! Para que amar? (...) O amor para uma mulher com eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe! Mas o verdadeiro amor d’alma; e não a paixão sensual de Margarida, que nem sequer teve o mérito da fidelidade. 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 tanto haviam comprado. (ALENCAR, 1994, p. 82)

Como se pode verificar, a essência do amor de Lúcia é o amor de d’alma, pois o do corpo é falso, ou seja, não é amor. O amor da alma pressupõe outros valores que o do corpo.

Há em Lucíola um processo de redenção, de expiação planejada pela própria cortesã. Esse processo inicia-se quando conhece Paulo e se apaixona por ele. Na sequência do processo vem o momento que decide ter uma vida simples e recatada. Há o

desprendimento da questão financeira, do dinheiro, que era a mola mestra da vida das cortesãs. Opta por morar numa casinha simples, em Santa Tereza, por uma vida longe da corte, da sociedade. Ela abandona o espaço público, a corte, e se refugia no espaço privado: a casa familiar de Santa Tereza. Nessa mudança de vida encontramos uma redução e modificação do espaço ocupado pela protagonista.

Além de se afastar da corte e de optar por uma vida simples, ela decide não mais viver o prazer carnal, o sexo. Lúcia aos poucos não vai mais se entregando a Paulo, movida por uma força que é maior do que ela mesma, como afirma na última tentativa de Paulo de levá-la para a cama: “- Não posso, é mais forte do que eu!” (ALENCAR, 1994, p. 100). A privação do amor carnal, do sexo, é também uma tentativa de matar a cortesã e de valorizar e vivenciar o amor descarnalizado.

Lúcia era uma mulher impedida de amar e encontrava-se totalmente apaixonada por Paulo, mesmo grávida se considerava impedida de gerar uma criança no seu corpo impuro, só restou para ela a morte. A morte da cortesã, da mulher impura para dar vida à Maria da Glória. A morte é o ápice do processo de redenção de *Lucíola*, pois morre a pecadora Lúcia redimindo a casta Maria da Glória. A morte que representa a redenção de Lúcia permite que a mesma realize seus sonhos no céu, como observamos na sequência da última fala da personagem:

– Tu me **purificas** unguendo-me com os teus lábios. Tu me **santificas** com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o **consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador**. Fui tua **esposa no céu!** E contudo essa palavra divina do **amor**, minha boca não devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro.

.....
– **Recebe-me... Paulo!**... (ALENCAR, 1994, p. 126, grifos nossos)

Primeiramente ela é **purificada**, depois **santificada**, depois **se casa** nos céus com seu amado, tornando-se **esposa** de Paulo e finaliza permitindo-se **amar** a Paulo, pronunciando como seu último suspiro a sua entrega a ele. Somente no céu ela realizará seus sonhos, pois na vida na terra, no seu inferno particular, nada lhe era permitido.

5 GABRIELA – O PERFUME DO CRAVO E O SABOR DA CANELA

5.1 *Gabriela, Cravo e Canela* – a nova fase da obra de Jorge Amado

Gabriela, Cravo e Canela é fruto da maturidade do escritor Jorge Amado, fruto de um retorno para a estética da obra literária e de um desvinculamento, senão total, podemos dizer parcial de uma literatura engajada, uma realização para a fruição do texto e da obra de arte. Wilson Martins, no ensaio *A Comédia Amadiana*, declara:

Os leitores de *Gabriela, Cravo e Canela* reencontraram no último romance do Sr. Jorge Amado a mesma temática, o mesmo tratamento literário da matéria e o mesmo estilo, confirmando-se, assim, mais uma vez, que o livro de 1958 inaugurou nova fase em sua carreira ao mesmo tempo em que revelava o romancista na admirável maturidade técnica que atingiu. (MARTINS, 1972, p. 165)

O que ocorreu neste romance foi o fato de Jorge Amado escrevê-lo sem o objetivo primeiro da denúncia, da luta política, o que estava em primeiro lugar era a arte, o que não deixava de refletir sua filosofia de vida sempre marxista. Wilson Martins destaca que o texto dessa fase tem um estilo arejado e célere, irônico e agudo, que nada tem de comum com a escrita de Amado da primeira fase, pesada e fosca. (MARTINS, 1972, p. 166)

Para Alceu Amoroso Lima, como registra no ensaio *Gabriela ou o Crepúsculo dos Coronéis*, Amado pode criar a história de Gabriela como um poeta e não como um homem do partido (LIMA, 1972, p. 160). Quando escreveu o livro em 1957 já havia deixado a militância, mas isso não significou deixar a sua forma de ver e agir no mundo: “Hoje eu sou político somente como escritor. Não abandonei a trincheira, faço política escrevendo, opinando cada vez que isso me parece necessário e útil.” (Jorge Amado in GOMES, 1981, p. 29)

5.2 Gabriela, o perfume do cravo e o sabor da canela

O que tem esse romance que fascina o público leitor até os dias de hoje? O que tem essa fêmea-personagem de tão atrativo que literalmente mora nos sonhos dos brasileiros e, com certeza, é o objeto de desejo de muitos? Diva, Afrodite, deusa, mulher, personificação da beleza e da sensualidade. A rainha da liberdade, liberdade sonhada por muitas mulheres e demandada nos movimentos feministas e que, de certa forma até hoje não alcançada plenamente. Exemplo de mulher livre, que tem no sexo e na sua liberdade a razão de sua existência. Assim como a água é vital para a rosa, o sexo e a liberdade são vitais para que Gabriela, com seu perfume de cravo e seu gosto de canela, não murche, não perca as pétalas, não perca seu perfume e seu frescor. O que tem essa mulher de papel? O que tem essa Afrodite de Ilhéus? O que tem esse romance que vendeu 20 mil exemplares em apenas 15 dias e, em três anos, chegou à 20ª edição?³

O romance tem a sua vertente política, mas esta está em segundo plano, pois o primeiro é a história de Gabriela. Ela é o centro de todo o livro, tanto que se sobressai frente aos outros personagens, tudo acontece em torno e para ela. Desde o título, que destaca-se, foi o primeiro de Jorge Amado com um nome feminino e de uma personagem, a impressão que temos é que a intenção é de destacar e fixar a personagem, pois o título só dela trata.

O livro traz a história de Ilhéus num momento de grande mudança, pois é o período do declínio dos grandes coronéis do cacau e a entrada dos engenheiros e capitalistas, daqueles que são estrangeiros na terra. Há uma mudança na sociedade, tanto politicamente quanto nos costumes, como exemplo a mudança de comportamento dos maridos traídos que inicia com Nacib. Ao se ver traído por Gabriela, ele simplesmente não tem coragem de matar e opta pelo seu abandono. Depois de encontrá-la com o

³ *Capitão de mares e terras sem fim*. Reportagem do JB Online de 07/08/2001: <http://jbonline.terra.com.br/destaques/amado/capitao.html>. Acesso em 06/06/10.

amante, depois de surrá-la, ele diz: “– Volto de noite, não quero lhe encontrar.” (AMADO, 2001, p. 314). Apesar da surra já ser brutal, o “normal” em Ilhéus era Gabriela ter sido morta e Nacib lavado a sua honra no sangue de sua esposa, mas o árabe era um homem civilizado. Encontramos Nacib num momento de grande reflexão sobre a sua condição e sobre a mudança nos moradores de Ilhéus:

Nunca pensara. Ele rompera com a lei. Em vez de matá-la, tinha-a deixado ir-se em paz. Em vez de atirar em Tónico, contentou-se com uma bofetada. Imaginou sua vida daí em diante como um inferno. Assim não haviam feito com o Dr. Felismino? Não lhe haviam negado o cumprimento? Não o apelidaram de *Boi Manso*? Não o obrigaram a ir-se de Ilhéus? Porque o médico não matara a mulher e o amante, a lei não cumprira. É verdade que ele, Nacib, anulara seu casamento, borrara o presente e o passado. Mas nunca esperou que compreendessem e aceitassem. Tivera a visão do bar deserto, sem fregueses, das mãos recusadas dos amigos, dos risos de mofa, das pancadinhas nas costas de Tónico a felicitá-lo, a debochar de Nacib. Nada disso acontecera. Bem ao contrário. Ninguém lhe falava no assunto e quando, casualmente, a ele se referiam, era para louvar a sua malícia, sua esperteza, a maneira como saíra daquele embrulho. Riam e debochavam não de Nacib, e, sim, de Tónico, ridicularizavam o tabelião, com elogios a sabedoria do árabe. (AMADO, 2001, p. 323)

Em outro momento encontramos a proeza de Nacib sendo motivo de orgulho: Mundinho Falcão, que não é de Ilhéus, um capitalista, elogia Nacib ao conversar com ele sobre o ocorrido: “– Falaram-me. Formidável o que você fez. Agiu como um europeu. Um homem de Londres, de Paris – olhava-o com simpatia.” (AMADO, 2001, p. 325). Para completar a atitude de solidariedade, confia ao árabe que passou por uma situação semelhante a que ele passava e que com o tempo a ferida iria se cicatrizar. É o momento que um novo paradigma se estabelece na sociedade de Ilhéus, paradigma este que tem como ponto central a figura de Gabriela.

Gabriela é a mulher que, em todo o romance, nada pede, nada espera e nada deseja além do que ela já tem. Está satisfeita em ser cozinheira e amante de Nacib. Essa condição é tão forte que ela não vê razão na proposta de casamento do árabe, em se tornar uma senhora respeitável para a sociedade:

(...) Quando lhe dera a notícia, quando pedira a sua mão, ela ficara a pensar:
– Por que seu Nacib? Precisa não...
– Não aceitas?
– Aceitar, eu aceito. Mas, precisava não. Gosto sem isso. (AMADO, 2001, p. 234).

Esse estado de satisfação com a simplicidade da vida, esse gosto de viver ao natural, segundo Juarez da Gama Batista, no ensaio *Gabriela e Dona Flor*, torna a personagem em uma espécie de criatura de Rousseau, – o bom selvagem –, aqui a boa selvagem. (BATISTA, 1972, p. 95)

Encontramos no romance uma riqueza de simbologias, Gabriela é o gato, o pássaro e a cobra. O gato e o pássaro são representações da sua extrema liberdade. “Foi pro quintal, abriu a gaiola em frente à goiabeira. O gato dormia. Voou o sofrê, num galho pousou, para ela cantou. Que trinado mais claro e mais alegre! Gabriela sorriu. O gato acordou.” (AMADO, 2001, p. 204) O gato ao acordar, segundo Juarez, (BATISTA, 1972, p. 99) sinaliza o despertar de Gabriela, o fato dela sair de sua terra, tornar-se retirante e ganhar o mundo, aqui representado por Ilhéus, a cidade das grandes oportunidades. O pássaro a voar transfigura-se na necessidade de total liberdade dessa mulher na cidade que se descortina a sua frente, tanto que Juarez afirma: “Gabriela (despertada, libertada, voando) sorriu” (BATISTA, 1972, p. 99). Essa frase fecha a cena do gato e do pássaro no romance já citado. O seu sorriso é a confirmação de sua felicidade, esta nutrida pela sua total liberdade.

A figura de Gabriela é tão forte, sua sedução é tão avassaladora que Amado a compara a serpente, a cobra. Há no romance, segundo Batista, o episódio do encontro da “cobra de vidro” na mata, a simbologia maior de Gabriela:

Dois homens vêm na mata. Gabriela está na tristeza silente de um deles. O outro compreende. A conversa, de raras palavras, recai na ausência quase irrelatada da mulher. Surge a “cobra de vidro” na picada, e imediatamente se percebe que representa a figura viva de Gabriela: “Na sombra difusa, seu longo corpo brilhava, era bela de ver-se, parecia um milagre na noite da roça” tal como tinha aparecido, bela e milagrosa em sua beleza, a morena Gabriela diante de Clemente, em plena caatinga, no meio de retirantes, com o seu corpo que o adjetivo “longo” poderá querer significar, agora, “comprido no tempo”, na persistência da memória, substituição de intensidade emocional pela medida de linear representante do tempo de duração na repentina técnica que Freud assinalou na linguagem dos sonhos e de mais apresentações do inconsciente.

Mas a simbologia deste capítulo continua num crescendo irreprimível:

“Avançou Clemente, baixou a enxada, em três pedaços partiu-se a Cobra de vidro. Com outra pancada esmagou-lhe a cabeça.
– Por que tu fez isso? Não é venenosa... Não faz mal a ninguém.

– É bonita demais, só com isso faz mal.”

E o romancista arremata, enfrentando o tema agora sem subterfúgios:

“Andaram em silêncio um pedaço da estrada. O negro Fagundes disse:

– Mulher a gente não deve matar. Mesmo que a desgraçada desgrace a vida da gente.” (BATISTA, 1972, p. 100)

A cobra, a figura bíblica responsável pelo pecado de Eva e Adão, o ser que provocou a desgraça da humanidade, aquela que nos expulsou do paraíso, que nos legou a realidade do Hades (dos infernos), aquela que faz o homem trabalhar para obter o seu sustento: “No suor do teu rosto comerás o pão” (Bíblia Sagrada - Gêneses: 3: 19) e a mulher a parir com dor: “Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez; em meio de dores darás à luz a filhos.” (Bíblia Sagrada - Gêneses: 3: 16). Essas foram as maldições bíblicas causadas pela serpente. É a mesma que representa a tentação, que se move de forma flexível, gingada, assim como Gabriela, que representa a sedução que pode levar à morte.

Essa é a simbologia proposta por Amado, mas vale lembrar: era apenas uma cobra de vidro, não tinha veneno algum, apenas Gabriela, sem qualquer vestígio de ser traiçoeira ou maliciosa, aquela que considerava a vida boa, a que nada esperava ou exigia.

E é por isso que quando se fala em *Gabriela*, vem à mente a mulher exuberante, nacionalíssima: morena, de ancas largas, que anda gingando... “Afrodite amadiana” que invadiu nossas bibliotecas, nossos televisores, nossos lares e nossa música: “Eu nasci assim, vou ser sempre assim, Gabriela.” e pode até mesmo ser considerada na língua como um adágio, quando se fala que nada mudará, algumas pessoas logo cantam: “Eu nasci assim, vou ser sempre assim, Gabriela.” Que é o refrão da música *Modinha para Gabriela*, composta por Dorival Caymmi e interpretada pela cantora Gal Costa:

Modinha para Gabriela
Dorival Caymmi

Quando eu vim pra esse mundo
Eu nao atinava em nada
Hoje eu sou Gabriela
Gabriela he! meus camaradas
Eu nasci assim, eu cresci assim
Eu sou mesmo assim

Vou ser sempre assim
Gabriela, sempre Gabriela
Quem me batizou, quem me iluminou
Pouco me importou, e assim que eu sou
Gabriela, sempre Gabriela
Eu sou sempre igual, não desejo mal
Amo o natural, etecetera e tal
Gabriela, sempre Gabriela.
(RaizesMPB.folha.com.br/D_Caymmi)

Para Jorge Amado *Gabriela, Cravo e Canela* é uma história de amor: “Eu sempre tive a vontade de escrever uma história de amor e Gabriela, antes de qualquer outra coisa, é isso.” (Jorge Amado in GOMES, 1981, p. 29). É isso, *Gabriela, Cravo e Canela* é, com o perfume do cravo e gosto da canela, uma grande história de amor.

6 DISSONÂNCIAS ENTRE LUCÍOLA E GABRIELA

Desde o início dos romances analisados, com a apresentação das personagens centrais, até o desfecho de cada obra, percebemos dissonâncias nestas duas representantes da figura feminina na ficção nacional. O que não é nada surpreendente, já que são personagens de momentos distintos da literatura nacional inseridos em sociedades também muito díspares.

Ao iniciar a leitura de cada romance, encontramos a apresentação de Lúcia e Gabriela de forma bem diferenciadas. Tais diferenças são de várias ordens, tais como: social, comportamental, físicas, estrutura familiar, visão da vida, visão do amor, visão do casamento, entre outras.

As dissonâncias são marcantes e profundas, pois são relacionadas à condição humana de cada personagem, às suas vidas como um todo e determinantes de seus destinos.

6.1 Composição das personagens

Alencar apresenta Lúcia como uma alma pura, apesar de ser uma cortesã. Ela surge como Maria da Glória, seu lado de senhora respeitável. Toda a narrativa é a busca por essa mulher casta soterrada na prostituição. A primeira vista para o leitor é a da jovem casta, ingênua descrita por Paulo ao avistar pela primeira vez aquela que seria sua amada:

A lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras; descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça (...). Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. (...) 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. (ALENCAR, 1994, p. 14)

Em Jorge Amado encontramos o inverso, Gabriela é apresentada como uma mulher com sua sexualidade a florada e resolvida, ela é apenas Gabriela, uma retirante que dorme

com um homem apenas pela fruição do sexo, sem culpa e sem expectativas futuras, sem pretensão de casamento:

(...) A noite ia alta, a fogueira morria em brasas, quando ela deitou-se junto dele como se nada fora. Noite tão escura, quase não se via. (...) Desde aquela noite milagrosa, Clemente vivia o terror de perdê-la. Pensara a princípio que, tendo acontecido, ela não o largaria (...). Mas logo se desiludiu. Durante a caminhada ela se comportava como se nada houvesse entre eles, tratava-o da mesma maneira que os demais. (...) Mas quando chegava à noite (...) se entregava toda, abandonada nas mãos dele, morrendo em suspiros, gemendo e rindo. (AMADO, 2001, p. 79)

Isto nos remete à primeira dissonância que está na composição das personagens. Lúcia é um ser biforme: alma pura e corpo de cortesã. Essa dicotomia é observada também no fato de ela ter no romance dois nomes: Lúcia e Maria da Glória. A primeira é a cortesã que se apresenta num relance esquizofrênico, porém amalgamada com a segunda. É importante observar o significado dos nomes, pois Lúcia/Lucíola – a cortesã – remete a Lúcifer – anjo caído; já Maria da Glória tem sua referência na Virgem Maria. Temos as imagens de pureza e pecado retratadas nos nomes da personagem que descrevem bem seu ser bifronte: alma espiritualizada em corpo pecaminoso. Tal dicotomia é muito bem retratada no encontro entre Paulo e Lúcia, quando ela se entrega a ele totalmente transfigurada:

Lúcia não disse mais palavra; parou no meio do aposento, defronte de mim. (...) O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente; tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho o iluminava. (...) Era uma transfiguração completa. (ALENCAR, 1994, p. 25)

Essa dicotomia que observamos em Lúcia é, segundo Marilena Chauí, um traço da sociedade ocidental, que preconiza essa divisão entre corpo e alma, matéria e espírito:

Tanto pela religião quanto pela filosofia e pela ciência, fomos habituados pelo chamado pensamento ocidental a estabelecer clara diferença entre corpo e alma, matéria e espírito, coisa e consciência, e a relacioná-los de modo hierárquico, um dos termos sendo superior ao outro e, nessa qualidade, dotado do direito de mando. (CHAUÍ, 1991, p. 167)

Já em *Gabriela, Cravo e Canela* encontramos apenas a Gabriela. Uma mulher simples, bem resolvida e que em nenhum momento pretende ser nada além dela mesma: uma

retirante, uma cozinheira durante o dia e uma amante durante a noite. O nome do romance apenas descreve o seu perfume corporal: Cravo e Canela.

Diante das ofertas dos coronéis de Ilhéus tanto de dinheiro como de colocar casa para Gabriela, ela responde que está satisfeita com a vida que tem, que não precisa de mais nada, está feliz:

- Quero nada não...

Estava contente com o que possuía, os vestidos de chita, as chinelas, os brincos, o broche, uma pulseira, dos sapatos não gostava, apertavam-lhe os pés. Contenta com o quintal, a cozinha e seu fogão, o quartinho onde dormia, a alegria cotidiana do bar com aqueles moços bonitos – o professor Josué, seu Tônico, seu Ari – e aqueles homens delicados – seu Felipe, o Doutor, o Capitão – contenta com o negrinho Tuísca seu amigo, com seu gato conquistado ao morro. (AMADO, 2001, p.183)

Gabriela estava contente com a vida simples que conquistara e não queria mais nada, não tinha nenhuma ambição. Seu ser estava completo e em paz consigo mesma. O que temos é uma mulher sem preocupações, culpas, angústias, que tem harmonia entre seu corpo e sua alma, tanto que essa dicotomia em momento algum do romance surge, ela sempre é Gabriela, uma mulher total, uma mulher completa.

Lúcia vivia essa dicotomia entre corpo e alma, matéria e espírito de forma extremamente forte numa luta interior constante e infeliz; já Gabriela é um ser uno, em paz consigo mesmo e com a vida.

6.2 Visão do casamento

O casamento, segundo o dicionário Aurélio é a “união solene entre duas pessoas de sexos diferentes, com legitimação religiosa e/ou civil.” (FERREIRA, 1999. Dicionário Aurélio – Versão eletrônica). Essa “união solene”, como conhecemos hoje, tem seu modelo completo apenas no século XIII, quando a igreja católica completa a noção do casamento como união entre um homem e uma mulher, como sacramento indissolúvel, conforme afirma Marilena Chauí: “Enquanto a aristocracia e camponeses prosseguiram em suas práticas, a Igreja ia lentamente elaborando sua teoria do casamento, um modelo

que seria imposto de forma completa apenas no século XIII, sua implantação parcial fazendo-se ao longo dos séculos.” (CHAUÍ, 1991, p. 94)

Para Simone de Beauvoir, o casamento era o destino tradicionalmente imposta à mulher: “O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não ser. (BEAUVOIR, 1980, p. 165)

As personagens tema desta pesquisa não receberam um destino diferente, pois o casamento está intimamente ligado às suas histórias de vida. Cada uma terá uma visão diferente deste sacramento e este terá um significado diferente para cada “mulher de papel” aqui estudada.

A visão que cada uma tem do casamento é a nossa segunda dissonância a ser destacada.

Para Lúcia é um sonho irrealizável, pois o casamento é apenas para as mulheres puras e castas e ela traz a mancha do pecado na vida e no seu corpo:

(...) Tu vives num mundo, Paulo, onde há condições que serás obrigado a aceitar, cedo ou tarde; um dia sentirás a necessidade de criar uma família, e gozar as afeições domésticas.

.....
(...) Há sentimentos e gozos que ainda não sentiste, e só uma esposa casta e pura te pode dar. (ALENCAR, 1994, p. 122).

Para Gabriela o casamento não tinha a menor significação. Ela não via motivos que a levassem ao casamento. Quando Clemente propõe ficar em Ilhéus junto dela, ela afirma: “(...) tu vai pro teu lado, eu pro meu. (...) Dizia tudo aquilo tranquilamente, como se as noites que dormiram juntos não contassem, com se apenas se conhecessem.” (AMADO, 2001, p. 81). Com Nacib ela reluta muito antes de aceitar a proposta de casamento. Sempre afirma que não há necessidade de casar:

(...) Quando lhe dera a notícia, quando pedira a sua mão, ela ficara a pensar:
– Por que seu Nacib? Precisa não...
– Não aceitas?
– Aceitar, eu aceito. Mas, precisava não. Gosto sem isso. (AMADO, 2001, p. 234).

Percebe-se ideais bem dicotômicos em relação a uma convenção social fortíssima que é o casamento, tanto para a sociedade do século XIX quanto para a do século XX, é claro que neste não tão forte quanto naquele. Regina Navarro Lins, em seu livro *A cama na Varanda*, no capítulo intitulado *O Casamento é necessário?*, afirma: “ (...) o desamparo que o ser humano vive desde o nascimento, aliado à única possibilidade que lhe é oferecida socialmente – o casamento –, faz com que a maioria dos indivíduos continue desejando uma relação amorosa com uma única pessoa.” (LINS, 2007, p. 227). Mesmo na nossa contemporaneidade ainda o casamento é sonhado por muitas mulheres.

Como podemos verificar, encontramos nas duas personagens uma visão bem diferenciada do casamento, enquanto para Lucíola ele é sonhado e impossível, devido a sua condição de prostituta, para Gabriela é algo sem o menor sentido e que ela não deseja.

6.3 Visão do amor

Zygmunt Bauman, em seu livro *Amor Líquido*, afirma que o amor faz parte da condição humana: “Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo numa amálgama irreversível.” (BAUMAN, 2004, p. 21).

O amor, como a sociedade conhece hoje, surgiu, segundo Navarro Lins, no século XVII. O amor cortês, que é uma manifestação do amor como uma relação pessoal, nasce com os trovadores pertencentes à nobreza da Provença e mais tarde se estende a outras regiões da Europa. Até então, o que havia era o desejo sexual e a busca de sua satisfação, muito diferente da experiência de apaixonar-se dos jovens trovadores. O amor os fazia elevar-se espiritualmente, naquela espécie de arrebatamento que deriva do encontro de olhares. (LINS, 2007, p. 73)

O amor cortês, também chamado e mais conhecido atualmente como amor romântico, excluía a ideia de casamento, pois este era um contrato de interesse de ambas as partes e buscava a proteção do patrimônio. Navarro Lins afirma:

Do amor fazem parte a aventura e a liberdade, e não as obrigações e as dívidas, e por ser um dom livremente dado, não cabia ao casamento, que era um contrato comercial sem espaço para considerações pessoais. A virtude era o atributo que isentava esse amor de toda a carnalidade. Os trovadores nunca cantavam o amor consumado. A maioria rejeitava claramente todo desejo de possuir suas damas. (LINS, 2007, p. 74)

Como podemos verificar, o sexo e o prazer carnal eram excluídos da ideia do amor cortês, separando claramente corpo e alma, sexo e amor. Ao corpo ficam as satisfações carnis, a prática sexual e ao espírito, à alma, o sentimento do amor descarnalizado, com toda a sua pureza.

A visão que cada personagem tem do amor corroboram com essa visão histórica e é a terceira dissonância a ser destacada.

Em *Lucíola*, encontramos o amor cortês com toda a sua força e vigor, pois o verdadeiro amor para Lúcia é o “amor de alma”, amor descarnalizado:

- Pelo que vejo Lúcia, nunca amarás em tua vida!

- Eu?... Que idéia! Para que amar?

(...) O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe! Mas o verdadeiro amor d’alma; e não a paixão sensual de Margarida, que nem sequer teve o mérito da fidelidade. 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 tanto haviam comprado. (ALENCAR, 1994, p. 82)

Como se pode verificar, a essência do amor de Lúcia é o amor de d’alma, pois o do corpo é falso, ou seja, não é amor. O amor da alma pressupõe outros valores que o do corpo. Bem diferente da visão de Gabriela que não vê essa dicotomia e nem mesmo considera a questão do amor. Para Gabriela não existe diferença entre o amor da carne e da alma, são simplesmente amor na sua vertente de prazer, fruição sexual:

Estava contente com o que possuía (...). Contente com seu Nacib. Era bom dormir com ele, a cabeça descansando em seu peito cabeludo, sentindo nas ancas o peso da perna do homem gordo e grande, um moço bonito. Com os bigodes fazia-lhe cócegas no cangote. Gabriela sentiu um arrepio, era tão bom dormir com homem. (...). Com homem moço, dormir por dormir, homem forte e bonito como seu Nacib. (AMADO, 2001, p. 183).

Rose Marie Muraro, em seu livro *A mulher no terceiro milênio*, afirma que uma nova maneira de ser, novas relações políticas, sociais e científicas, culturais e artísticas têm início a partir do século XVI. E tais são fortemente encontradas na mulher, enquanto ser social, pois novas normas de comportamento foram fabricadas para elas (MURARO, 1992, p. 119). Além disso, afirma Muraro, que no século XVII fabricou-se uma nova imagem para as mulheres de classes superiores:

Essa nova ideologia que formou a nova mulher da era industrial começou com a fabricação de várias características que a partir daí seriam as principais da nova feminilidade: o culto da domesticidade, a fabricação da infância, a criação do amor materno, o pedestal feminino e, finalmente, a inauguração do amor romântico (MURARO, 1992, p. 121).

Lucíola é a encarnação desse novo papel da mulher como doméstica, mãe e possuída pela idealização do amor romântico, um amor de alma que exclui o sexo, o prazer carnal. Ela é a expressão dessa nova mulher que surge com força a partir do século XVII: a mulher anorgástica. Em seu processo de redenção da alma e concretização máxima do amor romântico, ela passou a não ter mais relações sexuais com Paulo, tal fato se devia à busca por ser a mulher perfeita: doméstica, mãe, romântica. Podemos encontrar sua recusa pelo sexo no trecho, narrado por Paulo, quando ele tenta ter relações com ela:

Ela cortou-me a palavra com um beijo de fogo; escaldou-me na lava que corria-lhe do corpo; mas de repente repeliu-me bruscamente escondendo o rosto nas mãos:

- Não posso! É mais forte do que eu!

Soluçava como uma criança, riu depois como uma louca.

.....
(...) Acreditei enfim na sinceridade da repugnância de Lúcia, renunciei de uma vez ao meu desejo. Sentia profunda compaixão por essa mulher. O seu pranto me enterneceu; chorei com ela. (ALENCAR, p. 100, 1994)

Já Gabriela é bem diferente, pois é o modelo da mulher orgástica: regida pelo prazer. Ela busca o prazer e não é possuída pelo ideário do amor romântico, pois se quer se incomoda se seu parceiro tem outras mulheres e não romantiza sua relação nem muito menos idealiza. Sem contar que também se dá o direito de ter outros parceiros distanciando qualquer ideia de exclusividade preconizada pelo amor romântico, como podemos verificar no episódio que ela pensa sobre o fato de Nacib querer que ela seja mulher somente dele:

Coisa mais tola, sem explicação: por que os homens tanto sofriam quando uma mulher com quem deitavam, deitava com outro? Ela não compreendia. Se seu Nacib tivesse vontade, bem que podia ir com outra deitar, nos seus braços dormir. Ela sabia que Tónico dormia com outras, dona Arminda contava que ele tinha um horror de mulheres. Mas, se era bom de deitar-se com ele, brincar com ele na cama, por que exigir que fosse só dela? Entendia não. (AMADO, 2001, p. 320)

Para Gabriela o amor é fruição, é prazer, é sexo livre de convenções sociais; já para Lúcia é um sentimento puro e casto, que é da alma e não do corpo.

6.4 Visão do sexo

Segundo Marilena Chauí, o sexo traz em seu contexto social uma imagem dúbia de prazer e morte, de perigo e paixão:

(...) como inúmeras expressões sugerem, o sexo é encarado por diferentes sociedades (e particularmente pela nossa) como uma torrente impetuosa e cheia de perigos – estar “perdido de amor”, “cair de amores”, ser “fulminado pela paixão”, beber o “filtro de amor”, receber as “flechas do amor”, “morrer de amor”. (CHAUÍ, 1991, p. 09)

Essa imagem dúbia, controvertida será encontrada nas “mulheres de papel” aqui estudadas, pois a visão do sexo como ato de pecado e de prazer são recorrentes nos dois romances analisados.

A visão que cada personagem aqui estudada tem do sexo, já de certa forma foi demonstrada nos tópicos anteriores sobre a visão do amor e do casamento, já que o sexo está intimamente ligado a estas duas questões, porém ainda podemos observar mais alguns detalhes que são importantes para marcar a visão dissonante que cada uma tem do sexo.

Segundo Navarro Lins, o sexo está na história da humanidade, tratado como culto da fertilidade ou como pecado dependendo do período histórico: “o sexo sempre teve destaque na história da humanidade. Dependendo da época e do lugar, foi glorificado como símbolo de fertilidade e riqueza, ou condenado como pecado.” (LINS, 2007, p.243)

É interessante notar que essa dupla visão histórica do sexo, no sentido de pólo positivo e pólo negativo, é encontrada nas duas personagens objetos de nossa análise, pois para Lúcia o sexo é pecado, portanto, negativo; já para Gabriela é positivo, pois é a manifestação do prazer.

O sexo é tão negativo para Lúcia que ela afirma ter uma virgindade de coração: “Elas não sabem, como tu, que eu tenho outra virgindade, a virgindade de coração!” (ALENCAR, 1994, p. 117) Há uma necessidade de purificação e essa só acontece quando o sexo é banido de sua existência. Tal fato se dá no momento em que ela passa a morar em Santa Tereza numa vida simples e casta como aqui já foi relatado. É a purificação do corpo pela negação do sexo, negação do prazer sexual. Tal purificação é bem retratada por Alencar com a metáfora da água cristalina do tanque natural do jardim da casa de Santa Tereza:

Sentamo-nos sobre a relva coberta de flores e à borda de um pequeno tanque natural, cujas águas límpidas espelhavam a doce serenidade do céu azul. (...) Deixei cair algumas pedras no tanque. Não sei que impressão triste faz sobre o espírito a plácida imobilidade da onda, que desafia o homem a quebrar a quietude da natureza. (...) Ia atirar uma nova pedra, quando Lúcia que eu supunha ocupada com seu trabalho, reclinou-se para mim, de mãos juntas, e disse-me com uma voz angustiada:
- Não! Coitadinha! Tenha pena dela!
Encarei com Lúcia: seu rosto traía uma aflição profunda. De surpresa, deixei cair a pedra.
- Oh! Como deve sofrer! balbuciou ela mostrando-me com a mão trêmula a água que se toldava e enegrecia.
- Que é isto? Em que estás pensando, Lúcia? disse apertando-lhe as mãos com força.
(...)
- Naquele dia... não soube explicar-lhe... É isto! Veja! A lama desse tanque é o meu corpo: enquanto a deixam no fundo e em repouso, a água está pura e límpida! (ALENCAR, 1994, p. 104)

A lama é o corpo profanado pelo pecado, pelo sexo que ela praticava com seus clientes, pois esse é o seu pecado. Podemos até afirmar que, para Lúcia, o sexo como um todo é pecaminoso e vil, pois nem mesmo com o homem que ela amava, Paulo, ela manteve relações sexuais depois que resolveu mudar de vida. Nem mesmo o amor puro e verdadeiro poderia limpar, santificar o ato sexual por ela praticado. Na sua nova vida como Maria da Glória, o sexo não tinha seu lugar, era excluído, rechaçado, recusado.

Visão totalmente antagônica encontramos em Gabriela, pois o sexo para ela faz parte da vida e é determinante de alegria e satisfação pessoal. O sexo é positivo e desejado em toda a sua vida. Na viagem como retirante, ela tinha relações sexuais com Clemente, relações tais como pura manifestação de prazer, sem nenhuma perspectiva. Durante a noite dormia com ele, tinha uma noite de sexo ardente, mas durante o dia era como se nada tivesse acontecido, como se o fato de ter relações sexuais com Clemente não mudasse nada, era natural, fazia parte da vida: “No outro dia, quando ele, preso a Gabriela como se ela fosse sua própria vida, queria concretizar planos de futuro, ela apenas ria, quase a mofar-se dele, e ia embora, ajudar o tio cada vez mais fatigado e magro.” (AMADO, 2001, p. 79).

Gabriela tinha relações com homens só porque gostava de sexo, como ela mesma afirma ao conversar com dona Arminda, sua vizinha: “(...) Gabriela servia para cozinhar, a casa arrumar, a roupa lavar, com homem deitar. Não velho e feio, e não por dinheiro. **Por gostar de deitar.**” (AMADO, 2001, p. 183, grifo nosso).

Ao analisarmos a visão do sexo de cada personagem, os pólos, negativo e positivo, que fazem parte da visão histórica do sexo na sociedade, se repetem e se concretizam, tendo em Lúcia toda a visão negativa ao ponto dela escolher uma vida sem sexo; já em Gabriela exatamente o oposto, pois o sexo é bom, positivo e ela não viveria sem ele.

6.5 Marcas da iniciação sexual

A iniciação sexual costuma marcar a vida de uma mulher. A perda da virgindade, o primeiro ato de amor, a primeira relação sexual ou qualquer outro nome dado ao primeiro ato sexual pode ser vivido como uma experiência sem importância ou como um drama. A virgindade foi importante para sociedade, e podemos afirmar que ainda o é, como declara Regina Navarro Lins: “(...) Independente da razão de sua existência, o fato é que toda a sociedade encara o rompimento do hímen como uma questão importante, variando apenas o grau.” (LINS, 2007, p. 311)

As atitudes em relação à virgindade variam bastante em cada cultura, mas independente das práticas adotadas, segundo Leonel Tiger: “A virgindade feminina é mais digna de nota e mais importante que a masculina. Desse modo, o prazer sexual feminino é mais rigorosamente policiado e mais facilmente controlado.” (TIGER, 1993, p. 106)

A iniciação sexual das personagens Lúcia e Gabriela se deu de forma bem parecida, pois ambas foram defloradas por um homem mais velho, mas a forma como cada uma enfrentou tal violação é que marca profundamente a diferença entre essas duas “mulheres de papel”.

A violação de Lúcia é fato importantíssimo no romance, pois devido a esta ela foi expulsa de casa pelo pai e tornou-se prostituta. Sua iniciação sexual é repleta de um extremo sentimento de culpa, pois deixava de ser a moça que poderia ter uma vida digna e pertencer/ter uma família digna. Ela é deflorada pelo Couto, um vizinho já velho, em troca de algumas moedas de ouro. Essas moedas foram a salvação da família de Lúcia que morria de febre amarela, como podemos verificar na narração do episódio:

- Lembra-se da febre amarela de 1850?
- Eu não estava aqui.
- É verdade! Foi um ano terrível. Meu pai, minha mãe, meus manos, todos caíram doentes: só havia em pé minha tia e eu. (...) Estávamos na penúria. (...) Para cúmulo do desespero, minha tia uma manhã não se pôde erguer da cama. Estava também com a febre. Fiquei só! Uma menina de 14 anos para tratar de seis doentes graves, e achar recursos onde não havia. Não sei como não enlouqueci.
(...) Uma tarde perdi a coragem; meu irmão estava na agonia, minha mãe despedira-se de mim, e Ana, minha irmãzinha, que eu tinha criado e amava como minha filha, já não dava acordo de si. Passou um vizinho. Falei-lhe; ele me consolou e disse-me que o acompanhasse à sua casa. (...)
Ele tirou do bolso algumas moedas de ouro, sobre as quais eu me precipitei, pedindo-lhe de joelhos que mas desse para salvar minha mãe; mas senti seus lábios que me tocavam, e fugi! (...) Não sabia o que queria aquele homem; ignorava até então o que é a honra e a virtude de uma mulher, o que se revoltava em mim era o pudor ofendido. Desde que meus véus se despedaçaram, cuidei que morria; não senti nada mais, nada, senão o contato frio das moedas de ouro que eu cerrava na minha mão crispada. O meu pensamento estava no leito de dor, onde gemia tudo que eu amava neste momento. (ALENCAR, 1994, p. 108)

Como podemos verificar, sua iniciação sexual foi traumática e o que ainda foi pior, é que mesmo tendo um motivo justo, pois era para salvar sua família, o seu pai não a perdoou, como também ela não se perdoou e carregou para o resto da vida essa

vergonha, tanto que eu seu leito de morte ela afirma ter sido purificada e santificada pelo primeiro olhar de Paulo: “– Tu me purificaste unguendo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! (ALENCAR, 1994, p. 126) Como ela própria afirma, era um ser impuro e profano.

Na personagem de Jorge Amado e em sua narrativa, encontramos uma mulher que apenas conta como foi deflorada, sem uma história de doenças familiares, sem a redenção através da salvação da família, sem a possibilidade de expiação de uma culpa, isto porque ela não carregava nenhuma culpa e seu defloramento é contado como mais um dos episódios em que ela tinha “dormido” com homens. Gabriela relembra os homens com quem já teve relação sexual:

(...) Gabriela servia para cozinhar, a casa arrumar, a roupa lavar, com homens deitar. Não velho e feio, não por dinheiro. Por gostar de deitar. Clemente na estrada, Nhôzinho na roça, Zé do Carmo na ponta dos pés, com medo da mãe. Primeiro de todos, ela era menina, foi mesmo seu tio. Ela era menina, de noite seu tio, velho e doente. (AMADO, 2001, p. 183).

Em todo o romance não encontramos mais trechos que abordem a questão da defloração, é como se esta questão estivesse resolvida para Gabriela, tanto que não é lembrada, chorada, ressentida e sofrida como o é a de Lúcia.

Conforme demonstrado, cada uma das personagens analisadas encarou o fato de sua iniciação sexual de forma bem diferente e tal atitude foi fundamental para o modo como cada uma viveu sua vida.

6.6 Origem de cada personagem

As duas personagens se diferenciam também em suas origens, pois Lúcia era uma moça da cidade, urbana, que vivia em uma casa com sua família, composta por pai, mãe e irmãos:

- Deixamos São Domingos para vir morar na corte; tinham dado ao meu pai um emprego nas obras públicas. Vivemos dois anos ainda bem felizes. À noite toda a família se reunia na sala: eu dava a minha lição de francês a meu

mano mais velho, ou a lição de piano com minha tia. Depois passávamos o serão ouvindo meu pai ler ou contar alguma história. Às nove horas ele fechava o livro, e a minha mãe dizia: “Maria da Glória, teu pai quer cear”. Levantava-me então para deitar a toalha. (ALENCAR, 1994, p. 108)

Há aqui, nesse trecho das memórias de Lúcia, não só a apresentação de sua família, mais também o relato de sua felicidade na família. Havia uma harmonia entre os entes queridos que compartilhavam da companhia um do outro, um lar em sua essência.

Outra questão a se destacar deste relato de Lúcia, é que ela era uma moça educada, pois estudava francês e piano. Ela era educada como uma moça da corte.

Tal origem se diferencia profundamente da de Gabriela, pois esta era retirante nordestina, pobre, sem nenhuma educação e praticamente sem família. Ela, em conversa com Clemente, afirma que não queria mais viver no mato: “– Já te disse minha tenção. Vou ficar na cidade, não quero mais viver no mato. Vou me contratar de cozinheira, de lavadeira ou para arrumar casa dos outros...” (AMADO, 2001, p. 78).

Sua origem é descrita, através da observação de Clemente, no seguinte trecho:

Quando, no início da viagem, os grupos se encontravam, logo reparou na moça. Ela vinha com um tio, acabado e doente, sacudido o tempo todo pela tosse. Nos primeiros dias ele a observava de longe, sem coragem sequer para aproximar-se. Ela ia de um lado para o outro, conversando, ajudando, consolando. (AMADO, 2001, p. 79).

Como observamos, não temos um relato detalhado de como ela ficou vivendo com seu tio, nem do que aconteceu com sua família, nem de como era a relação dela com a família. Durante o desenrolar do romance, Gabriela não tem memórias relatadas de sua convivência com a família e muito menos de sua educação. Ela tem uma origem pobre, carente inclusive de educação; origem bem diferente de Lúcia, que era uma moça da corte do Rio de Janeiro.

6.7 O fim de cada personagem

As dissonâncias têm seu ápice no final de cada romance: Lúcia é condenada à morte e Gabriela é o contrário, é perdoada, apesar de ser adúltera.

Há em Lucíola um processo de morte da cortesã, ela vai se descaracterizando desde o momento que decide ter uma vida simples e recatada. Opta por morar numa casinha simples, em Santa Tereza, por uma vida longe da corte, da sociedade e sem sexo. Lúcia aos poucos não vai mais se entregando a Paulo, movida por uma força que é maior do que ela mesma, como afirma na última tentativa de Paulo de levá-la para a cama: “- Não posso, é mais forte do que eu!” (ALENCAR, 1994, p. 100). Lúcia era uma mulher impedida de amar e encontrava-se totalmente apaixonada por Paulo, mesmo grávida se considerava impedida de gerar uma criança no seu corpo impuro, só restou para ela à morte. A morte da cortesã, da mulher impura para dar vida a Maria da Glória. A morte é o fim escolhido pelo narrador permitindo assim um casamento espiritual, de almas, no céu:

A voz desfaleceu completamente, de extenuada que ela ficou por esse enérgico esforço. Eu chorava de bruços sobre o travesseiro, e as suas palavras suspiravam docemente em minha alma, com as dulcias dos anjos devem ressoar aos espíritos celestes.

(...)

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

(...) - Recebe-me... Paulo!... (ALENCAR, 1994, p. 126)

O narrador estabelece uma reabilitação da personagem *post-mortem* em conformidade com os ideais românticos e sociais da época.

Em Gabriela, o narrador estabelece um novo comportamento social em Ilhéus ao instituir o perdão como a solução para o adultério. Gabriela é perdoada por Nacib e volta a sua vida inicial de cozinheira e amante, vida que ela tanto queria e gostava. É retomada a imagem da cabrocha que tanto o casamento com Nacib tentou apagar, surge

o “descasamento” como solução para adequar-se as questões sociais. Nacib assume Gabriela como amante e os dois passam a viver realmente realizados:

(...) Ia ao Cabaré com Nhô-Galo, dormia com Mara, com outras também. Com Gabriela: todas as vezes que não tinha mulher e chegava em casa sem cansaço e sem sono. Mais com ela, talvez, do que com as outras. Porque nenhuma se lhe comparava, tão ferosa e úmida, tão louca na cama, tão doce no amor, tão nascida para aquilo. (AMADO, 2001, p. 360).

No desfecho de cada romance temos a busca pela fruição do prazer. Em *Lucíola* a busca pelo prazer puro e casto, permitido apenas aos seres espirituais, é o amor de alma. Já em *Gabriela, Cravo e Canela* a busca pelo amor carnal, pela fruição do prazer sexual como máxima de vida e felicidade.

7 CONSONÂNCIAS ENTRE LUCÍOLA E GABRIELA

É interessante ressaltar que mesmo em romances tão distantes no tempo e historicamente distintos, encontramos consonâncias entre as personagens femininas que podem ser consideradas representantes da sociedade em que as obras estão inseridas.

7.1 Negação do prazer sexual às mulheres da “boa sociedade”

Primeiramente destacamos a negação do prazer sexual imposta às mulheres da sociedade. Há tanto na sociedade de Lúcia quanto de Gabriela uma negação do erotismo, da sensualidade e da fruição do prazer como uma condição para as mulheres serem aceitas na “boa sociedade”. A sociedade só aceita mulheres que vivem para a vida casta, familiar, “senhoras de respeito”.

Tanto Lúcia como Gabriela fogem ao padrão estabelecido para as mulheres. Como já citado, Rose Marie Muraro diz que papéis foram estabelecidos para a mulher a partir do século XVII, tais como a maternidade, a doméstica, a mantenedora da família, a representação da pureza, enfim, a mulher que vive para o marido e filhos, para a família. Esses papéis geram, segundo Muraro, a mulher inorgástica. (MURARO, 1992, p. 121). É essa mulher que encontramos como a ideal para as sociedades transcritas nos romances.

As palavras de Sá, logo no início do romance, ao responder a Paulo que Lúcia não é uma senhora deixam essa questão clara: “– Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?...” (ALENCAR, 1994, p. 15).

Paulo afirma ter confundido a Lúcia com uma respeitável senhora: “Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara 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, 1994, p. 15)

Em Gabriela encontramos a mesma questão social. Há uma divisão na sociedade de Ilhéus entre as senhoras e as “mulheres-da-vida”. A figura de Glória, de Mara e de outras personagens secundárias deixa isso bem demarcado. São mulheres para o prazer, para a fruição do sexo. A não aceitação da posição de destaque da casa da Glória, cabrocha do coronel Coriolano, é um exemplo dessa questão: “Também o coronel Coriolano podia botar casa para a rapariga numa rua do canto. Vem e planta com ela bem na cara das melhores famílias da cidade. Bem no nariz dos homens...” (AMADO, 2001, p. 87).

Nas sociedades descritas nos romances, mulheres como Lúcia, Gabriela, Glória, Mara e tantas outras não são para frequentar a “boa sociedade”, pois não são castas e recatadas como deve ser toda a senhora de família.

7.2 A desigualdade entre os sexos

A consonância tratada no tópico anterior está relacionada e colabora para a segunda consonância a ser analisada entre as personagens, que é a desigualdade entre os sexos. Tal fato é observado principalmente na questão da sexualidade, pois ao homem é permitida a liberdade sexual, a busca pelo prazer no sexo livre tanto na sociedade descrita por Alencar quanto na de Jorge Amado. Também na vida social, no que se refere às questões políticas, a figura do homem é sempre determinante e decisória, já a mulher é sempre destinada aos cuidados do lar e da família.

As palavras de Malvina, jovem do romance de Jorge Amado, descrevem muito bem a condição das mulheres de Ilhéus, pois além de serem obrigadas a casar, não podiam sequer escolher seus maridos: “(...) Marido trazido, escolhido pelo pai, ou noivo mandado pelo destino, era igual. Depois de casada, não fazia a diferença. Era o dono, o senhor, a ditar as leis, a ser obedecido. Para eles os direitos, para elas o dever, o respeito. Guardiãs da honra familiar, do nome do marido, responsáveis pela casa, pelos filhos.” (AMADO, 2001, p. 219).

A própria Gabriela reclama das diferenças estabelecidas pela sociedade ao determinar os direitos dos homens e das mulheres, quando questiona o ato de Nacib não aceitar o fato de ela querer ter relações sexuais com outros homens:

(...) Era bom dormir nos braços de um homem, sentir o estremecimento do corpo, a boca a morder, num suspiro morrer. Que seu Nacib se zangasse, ficasse com raiva, sendo casado, isso entendia. Havia uma lei, não era permitido. **Só o homem tinha direito, a mulher não tinha.** Ela sabia, mas como resistir? Tinha vontade, na hora fazia, nem se lembrava que não era permitido. (AMADO, 2001, p. 321, grifo nosso).

Aos homens de Ilhéus, casados ou não, era permitido frequentar cabarés, ter amantes e inclusive montar casa para elas na própria cidade. Era totalmente normal tal procedimento. Mas quando uma mulher tinha um amante, ela cometia adultério e a “lei” era aplicada: lavava-se a honra com o assassinato da mulher adúltera. O romance de Jorge Amado traz o relato do assassinato de Sinhazinha e de seu amante; ela mulher do fazendeiro Jesuíno Mendonça, o amante era o dentista da cidade. O assassino era admirado por todos, afinal cumprira a lei: “A notícia correrá rápida como relâmpago e cresceram o respeito e a admiração que já cercavam a figura magra e um tanto sombria do fazendeiro. Porque assim era em Ilhéus: **honra de marido enganado só com sangue podia ser lavada.**” (AMADO, 2001, p.92, grifo nosso).

Em *Lucíola*, encontramos o tratamento diferenciado dos gêneros, a mulher que se prostitui não pode frequentar as casas respeitáveis, mas o homem que convive e se relaciona com a prostituta pode viver normalmente e frequentar a todos os ambientes. Paulo recebe um convite para um sarau e ela afirma que não poderia acompanhá-lo: “Não posso acompanhar! disse ela com uma expressão que significava – um abismo nos separa.” (ALENCAR, 1994, p. 62)

Como podemos verificar, a sociedade retratada nos dois romances trata as mulheres de forma diferenciada dos homens, negando-lhes a liberdade sexual, a liberdade de escolha, a participação na política, enfim, determinando a desigualdade entre os sexos.

7.3 A iniciação sexual

As duas personagens têm uma iniciação sexual bem parecidas, porém, como aqui já foi estudado no tópico 6.5 (Marcas da iniciação sexual, do capítulo 6 das dissonâncias) é encarada de forma bem diferenciada por elas durante suas vidas.

O ponto de encontro nesta questão se dá no fato de que tanto Lúcia quanto Gabriela terem suas vidas sexuais iniciadas na adolescência através de uma violação de um homem mais velho.

A Lúcia é obrigada a vender sua virgindade para salvar sua família da epidemia de febre amarela que assolava a população, mas ela não tinha consciência do que realmente fazia, pois não tinha conhecimento das intenções do homem que a violara. Ela era ainda muito jovem, tinha apenas 14 anos:

Ele tirou do bolso algumas moedas de ouro, sobre as quais eu me precipitei, pedindo-lhe de joelhos que mas desse para salvar minha mãe; mas senti seus lábios que me tocavam, e fugi! (...) Não sabia o que queria aquele homem; ignorava até então o que é a honra e a virtude de uma mulher, o que se revoltava em mim era o pudor ofendido. Desde que meus véus se despedaçaram, cuidei que morria; não senti nada mais, nada, senão o contato frio das moedas de ouro que eu cerrava na minha mão crispada. O meu pensamento estava no leito de dor, onde gemia tudo que eu amava neste momento. (ALENCAR, 1994, p. 108)

Gabriela não nos fornece informações em seu relato, tanto de sua idade quanto da forma como vivenciou o ato de violação, apenas relata o fato como aconteceu, sem lágrimas e sem culpa: “Primeiro de todos, ela era menina, foi mesmo seu tio. Ela era menina, de noite seu tio, velho e doente.” (AMADO, 2001, p. 183).

Apesar das personagens encararem a violação de forma bem diferenciadas, o processo foi idêntico, pois iniciaram suas vidas sexuais por um ato violento e não desejado: tiveram seus corpos virgens violentados por um homem mais velho na adolescência.

7.4 O corpo como representação do espaço público e do privado

Nos romances aqui analisados, a esfera do privado está relacionada com a vida íntima de cada indivíduo: o casamento, a vida íntima familiar, o amor, a liberdade de escolha. Já a esfera do público está no aspecto da mercadoria e do desejo, do corpo que se vende (no caso de Lúcia) ou do corpo que deseja ser livre (no caso de Gabriela). Encontramos os aspectos básicos de marginalização da mulher, pois enquanto objeto sexual, a prostituta é excluída; e enquanto a mulher que deseja ser dona de seu corpo, de viver seus desejos, sua sexualidade sem seguir as normas sociais, também é excluída da sociedade.

Enquanto Lucíola é obrigada, por sua condição de prostituta, a ter o corpo público, mas não quer ter; Gabriela quer ter o corpo público, aberto ao amor livre, mas o casamento com Nacib torna seu corpo privado. O desejo de cada uma é diferente, porém a sociedade determina o pertencimento do corpo e sua instalação no espaço público e privado. As duas personagens vivem esse dualismo do corpo.

Lúcia declara que seu corpo é público quando Paulo cobra dela que ela tenha amantes, porque se ela ficasse só com ele a sociedade não aceitaria, com já não estava aceitando, pois estavam reparando no fato dela ter ele apenas como amante e de ter mudado seu comportamento, não frequentando e não dando festas, não indo ao teatro, não fazendo compras extravagantes e, principalmente, em seu recato:

- Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. Estes objetos, este luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disto é meu. Se quisesse dá-los, roubaria aos meus amantes presentes e futuros; aquele que os aceitasse seria meu cúmplice. Esqueci, que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprover! O mundo é lógico! Aplaudiam-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 abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a imprudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos seus braços sem que me aceite, se lhe suplicar a esmola e um pouco de afeição, oh! Então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me! (ALENCAR, 1994, p. 67)

Lúcia não pertencia a si mesma, pois ela tinha que agradar a sociedade e agir segundo suas normas, sua liberdade foi tolida a partir do momento que seu corpo passou da esfera do privado para a esfera do público. Ela deseja ter seu corpo como sua propriedade, quer ter a liberdade de comandar suas escolhas, quer dar-se ao amor de um único homem, mas sua condição de prostituta, de ter um corpo que pertence ao espaço público, não lhe permite tal liberdade, a sociedade não lhe permite que seu corpo ora público retorne ao privado.

Gabriela desejava profundamente ser totalmente livre, ter seu corpo público, sua sexualidade livre, tanto que afirma que mesmo Nacib pedindo, ela não conseguiria atender a todas as mudanças necessárias para ela fechar-se no espaço privado:

Bié, gostava do nome. Seu Nacib, tão grande, quem ia dizer? Mesmo na hora, falava língua de gringo, tinha ciúmes... Que engraçado! Não queria ofendê-lo, era homem bom! Tomaria cuidado, não queria magoá-lo. Só que não podia ficar sem sair de casa, sem ir à janela, sem andar na rua. De boca fechada, de riso apagado. Sem ouvir voz de homem, a respiração ofegante, o clarão dos olhos. *Peça não, seu Nacib, não posso fazer.* (AMADO, 2001, p. 204)

O casamento era para Gabriela a máxima prisão estabelecida para ela, sua inserção no mundo privado era totalmente indesejada por ela: “Ruim ser casada. Besteira casar. Bem melhor fora antes. (...) Tudo quanto Gabriela amava, ah! era proibido a senhora Saad.” (AMADO, p. 294, 2001)

Como podemos observar na análise, as duas personagens tiveram seus corpos determinados na esfera do público ou do privado independente de suas próprias vontades. A essas “mulheres de papel” não era permitido ter escolha, não era permitido viver segundo sua própria vontade; seus corpos estavam aprisionados dentro dos padrões e normas sociais, fronteiras essas que se fossem rompidas, as consequências seriam extremamente desastrosas. Lúcia, ao tentar retornar ao espaço privado, pagou com a própria vida; já Gabriela sofre o rompimento com seu amado, rompimento temporário, mas extremamente sofrido, pois foi espancada e rechaçada socialmente.

7.5 Eliminação da personalidade da mulher

Por último destacamos o processo de eliminação da personalidade que ocorre tanto em Lúcia quanto em Gabriela, movidos pelo mesmo motivo: agradar a sociedade, atender aos padrões sociais, serem aceitas nas sociedades que estão inseridas.

Em Lucíola tal fato se dá no processo já descrito anteriormente que é o da morte da imagem da cortesã dando vida a alma pura e casta da Maria da Glória, que culmina com sua morte como um mito sacrificial. Mesmo ela tendo se prostituído por uma causa nobre e ter se mantido nesta situação por absoluta falta de escolha, a sociedade não a perdoa, pois não poderia conviver com a sua mancha de pecado.

A mudança em Lúcia não só ocorre interiormente, como também exteriormente, pois ela vende seus móveis, muda de casa e de bairro, troca seu vestuário. A busca pela aceitação da sociedade é tão forte que ela abandona a toda a sua vida, muda radicalmente:

O seu quarto de dormir já não era o mesmo; notei logo a mudança completa dos móveis. Uma saleta cor-de-rosa esteirada, uma cama de ferro, uma banquinha de cabeceira, algumas cadeiras e um crucifixo de marfim, compunham esse aposento de extrema simplicidade e nudez.

A ideia que primeiramente me ocorreu foi que Lúcia tivera necessidade de dinheiro, e vendera os seus ricos trastes; isso me causou um aperto de coração.

- Por que essa mudança?

- Durmo aqui melhor. O outro quarto lá está como o senhor o deixou.

(...)

Nesta cama que o senhor acha tão feia, e neste quarto que lhe parece tão triste, o sono é doce para mim e os sonhos alegres. Quando entro aqui, sacudo no limiar da porta, como os viajantes, a poeira do caminho; e Deus me recebe. (ALENCAR, 1994, p. 97)

O processo de transformação de Lúcia em Maria da Glória é longo e gradual. Primeiramente ela deixa de se prostituir, pois passa a ter apenas o Paulo como amante, depois muda a mobília do seu quarto, a metáfora da pureza, pois este era o local onde ela recebia seus amantes. Em seguida ela não mais tem relações sexuais com Paulo, para culminar com a mudança de casa e bairro. Muda-se para uma casa simples, num bairro mais afastado, onde não era conhecida como prostituta.

A casa era tão simples, a mudança era tão forte que o Sá, amigo de Paulo, e o próprio Paulo não acreditam que Lúcia comprara a casa e pretendia se mudar:

- Pertence-lhe esta casa, Sr. Jacinto?
- Não, senhor. Pertence a uma pessoa do seu conhecimento, a Lúcia.
- Como! Lúcia vem morar numa casa térrea e de duas janelas? Não é possível.
- Também eu não acreditei quando ela me falou nisso! Cuidei que estava brincando; porém o negócio é sério.
- Então comprou esta casa?
- E mandou prepará-la. Já está mobiliada e pronta. Devia mudar-se hoje; não sei que transtorno houve. Ficou para a semana que vem. (ALENCAR, 1994, p.106)

Ao negar-se a ter relações sexuais com o homem que amava, o Paulo, ela afirma que a mudança que acontecia era mais forte do que ela: “ – Não posso! É mais forte do que eu! (ALENCAR, 1994, p. 100)

Toda essa mudança era necessária para Lúcia sentir-se aceita pela sociedade, era preciso mudar a vida por completo, não só uma mudança de comportamento, mas sim uma eliminação completa da mulher numa tentativa frustrada de se tornar outra. Tal mudança não foi suficiente, pois mesmo tendo abandonado tudo, sua mancha de pecado não seria apagada, por isso seu fim é tão trágico, pois só a morte a libertaria e só a morte da cortesã poderia torná-la uma mulher digna de reintegrar-se a sociedade.

Em Gabriela, o processo se inicia quando ela aceita se casar com Nacib. A partir dessa aceitação ela tem que mudar de vida, ela se descaracteriza:

- Desde o momento que lhe falara em casamento, Nacib mandara Gabriela para a casa de dona Arminda. Não ficava bem ela dormindo sob o mesmo teto que o noivo.
- Por quê? – Perguntou Gabriela. – Importa não...
- Importava, sim. Agora era sua noiva, seria sua esposa, todo o respeito era pouco. (AMADO, p. 235, 2001).

Logo na primeira noite da lua-de-mel, quando ela arranca os sapatos dos pés, pois não suportava o desconforto, Nacib a repreende dizendo:

- Não pode mais não, Bié...
- O quê?

- Andar sem sapatos. Agora você é uma senhora.
- Assustou-se.
- Posso não? Andar descalça, de pé no chão?
- Pode não.
- E por quê?
- Você é uma senhora, de posses, de representação.
- Sou não, seu Nacib. Sou só Gabriela...
- Vou te educar – tomou-a nos braços, levou-a pra cama. (AMADO, p. 237, 2001).

Logo no primeiro dia de casada é anunciada a Gabriela, nas palavras de Nacib, a necessidade de mudança de comportamento, da maneira de pensar e agir, ao dizer que a partir daquele momento ele a educaria. Essa educação representa a tentativa de moldar seu caráter, sua forma de ver e viver a vida num processo de descaracterização da sua personalidade.

Como se pode verificar nas questões aqui analisadas, tanto da sexualidade quanto da representação social, seu estar e ser no mundo, essas “mulheres de papel” se encontram, se aproximam traçando um retrato ficcional da mulher na literatura nacional dos dois períodos literários em que os romances estão circunscritos.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As perguntas que se instauram ao analisarmos essas duas figuras da literatura nacional são: Que mulheres os autores pretendiam apresentar ao retratar Lúcia e Gabriela? Que representação do feminino se constrói a partir da leitura desses dois romances? Que papel social cada personagem tem dentro do contexto do romance e da época?

O que podemos observar em Alencar é a produção de um romance pedagógico, com a punição da mulher transgressora. Mesmo em se tratando de ficção, o que se tem é uma reafirmação dos padrões sociais de sua época, dos preconceitos do seu tempo. É claro que não se deve desvalorizar o alargamento das fronteiras, ao se ter uma prostituta como personagem central num romance do século XIX no Brasil, mas tudo isso é condicionado ao papel da mulher marcado necessariamente pela pureza, idealizado e descarnalizado. É a formação de uma imagem do feminino que perdurou por bastante tempo na sociedade brasileira.

Em Jorge Amado encontramos um movimento de ruptura com a imagem da mulher como ser puro, ideal e descarnalizado. Fruto de uma visão do modernismo, contemporâneo à revolução sexual, podemos até mesmo afirmar que este romance está na origem dessa revolução e a pode ter incentivado. Nele a mulher é apresentada como um ser sensual e livre. É claro que, ao descrever a sociedade em que Gabriela está inserida, o autor não deixa de demonstrar de maneira irônica a visão preconceituosa, ainda existente, em relação à mulher e a seu papel na sociedade. Em Gabriela encontramos uma tentativa de reformulação da representação do feminino, pautado na permissão da mulher viver sua sexualidade, como um ser completo.

No decorrer dessa pesquisa foram analisadas dissonâncias entre as duas personagens, dissonâncias tais que atendem a proposta deste trabalho de um estudo sobre o papel da mulher, à luz da sexualidade, representado nesses romances. Como se verificou, ao analisarmos a composição da personalidade das personagens, Lúcia ser biforme e Gabriela uniforme, resultantes da forma como cada uma vivencia a sua sexualidade, traçamos uma imagem da representação do feminino nos romances estudados. Na

complementação dessa imagem, componentes essenciais do estudo da sexualidade também foram aqui analisados, tais como: a visão do casamento, a visão do amor, a visão do sexo e as marcas da iniciação sexual. O que se pode observar nessas dissonâncias foram as marcas frequentes do pólo positivo e do pólo negativo. Para Lúcia, a prostituta, o sexo, o casamento, a iniciação sexual, o amor giraram em torno do pólo negativo, pois para ela tudo era negado devido a sua condição de cortesã. Seu destino final foi a morte precoce, em plena juventude, fechando toda a trajetória negativa de sua história. Já para Gabriela, a mulher que gozava de sua condição de fêmea, a adúltera, a que se negava a casar e atender as demandas sociais exigidas para o gênero feminino, sua trajetória foi marcada pela positividade, afinal termina nos braços de seu amado, termina sua história como sempre sonhara: como cozinheira, status aqui representante da sua liberdade financeira e marca de seu posicionamento social; e amante, status de fêmea livre dos grilhões sociais.

Para compor a representação do feminino nos romances analisados, também estudamos as dissonâncias que se referem ao contexto social das personagens, como a origem familiar e territorial de cada uma e o fim dado pelos romancistas a essas “mulheres de papel”. Tal análise é relevante na composição da representação do feminino nos romances, pois a estrutura familiar delimita e direciona o papel social dessas personagens. O fim dado às protagonistas demonstra, no caso de José de Alencar, uma tentativa de atender aos padrões sociais da época, pois para a prostituta o destino não poderia ser diferente, já que a ela era negado o casamento, o amor, a maternidade, enfim, a sua inserção na sociedade. A pedagogia do sacrifício foi a sua inserção social, pois somente através da morte ela alcançaria a aceitação social tão desejada. Já em Jorge Amado, encontramos um outro padrão social e a personagem Gabriela participando, ou melhor, sendo a origem de uma mudança comportamental em Ilhéus, pois o fato de Gabriela ser adúltera e isto não levá-la à morte, o fato de Nacib perdoá-la, criou na sociedade descrita no romance um novo modelo comportamental. Uma nova “lei” se instaura em Ilhéus a partir do perdão de Gabriela: a mulher adúltera teria direito ao perdão, direito à vida.

Além de analisarmos os pontos onde as duas personagens se distanciam, também analisamos os pontos onde elas se encontram, as suas consonâncias, também estas tendo como foco e direcionamento a sexualidade feminina. A primeira consonância refere-se a uma questão social fortíssima: a negação do prazer sexual às mulheres da “boa sociedade”. A mulher como mãe, esposa, dona do lar, enfim em seu papel social aceitável, não tem direito à fruição do prazer sexual. Ela fica condicionada ao seu lar e ao papel de mulher pura e casta. Para ela o direito ao prazer é negado, mas a mesma tem a obrigação de dar prazer sexual ao seu marido, para o homem, portanto, é permitido e faz parte das obrigações da mulher no casamento. Tanto na sociedade descrita no romance de Alencar quanto na de Jorge Amado, as mulheres ficam enclausuradas em suas casas e os homens frequentam livremente cabarés, têm suas prostitutas exclusivas, enfim têm direito a total fruição do prazer sexual.

Tal fato nos remete à segunda consonância estudada, que se refere à desigualdade entre os sexos. Essa desigualdade é observada não só na área sexual, mas também nos outros aspectos sociais, tais como nas relações de trabalho, na representação política, no direito à educação e a escolha de seu próprio destino. A mulher, tanto no romance de Alencar quanto no de Jorge Amado, diferentemente do homem, não têm direito e nem controle de sua própria vida.

Outra consonância analisada, no de correr deste trabalho, foi a iniciação sexual de cada personagem. Observamos que ambas foram violadas na adolescência por um homem mais velho. O início da vida sexual foi marcado pela dor, pela violência e pela agressão. O primeiro amor e a paixão juvenil foram sentimentos totalmente excluídos desse início de vida sexual. Para Lúcia uma marca e uma dor que ela levou até a morte, já para Gabriela apenas um início sem muitos ressentimentos.

As últimas consonâncias estudadas são intimamente ligadas pelo aspecto social, pois o desejo de cada personagem de mudar a representação social de seu corpo - do espaço público para o privado, no caso de Lúcia; e do privado para o público, no de Gabriela – demonstra a dominação social sobre o gênero feminino. Tal fator pode ser considerado um dos elementos de eliminação da personalidade da mulher, que é a última

consonância estudada. A mulher não tem direito de fazer suas próprias escolhas, de conduzir sua vida, de fruir sua sexualidade, de ser politicamente ativa, enfim de viver plenamente como ser e como mulher.

Como podemos verificar, as representações do feminino são distintas nos romances que compuseram o *corpus* deste estudo, mas com um objetivo comum: construir a representação literária da mulher circunscrita ao seu tempo, sua época e seu estilo literário. Tendo como base a proposta de Portella (1973, p. 25): “(...) a arte é uma verdade manifestada”, a literatura pode ser vista como a recriação do real, portanto, essas “mulheres de papel” podem ser consideradas como uma tentativa de retratar as mulheres reais na busca por si mesmas e por seu ser e estar no mundo.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Heron de. “José de Alencar e a Ficção Romântica”. in COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A Literatura no Brasil*. v. 3. *Era Romântica*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas, SP: Pontes, 1990.

_____. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 8. ed. , 1994.

_____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. v. 7. *Diva*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1997b.

_____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. v. 6. *Sonhos d’Ouro*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1997f.

AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. *Gabriela, Cravo e Canela*. São Paulo: Record, 2001.

BATISTA, Juarez da Gama. “Gabriela e Dona Flor”. in *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. (Vários autores). São Paulo: Editora Martins, 1972.

BASTIDE, Roger. “Sobre o Romancista Jorge Amado”. in *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. (Vários autores). São Paulo: Editora Martins, 1972.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BÍBLIA Sagrada. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2 ed. Barueri – São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo. v. 1: Fatos e Mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *O Segundo Sexo. v. 2: A Experiência Vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. Cultrix, 38. ed. São Paulo, 1994.

BRUNO, Haroldo. “O Sentido da Terra na Obra de Jorge Amado”. in *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. (Vários autores). São Paulo: Editora Martins, 1972.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.

_____. “Poesia, Documento e História”. in *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. (Vários autores). São Paulo: Editora Martins, 1972.

_____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDICO & CASTELLO, Antonio & José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão Sexual: essa nossa (des)conhecida*. 12 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A Literatura no Brasil. v. 3. Era Romântica*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

DE MARCO, Valéria. *O Império da Cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio*: século XXI. Versão Eletrônica, São Paulo: Nova Fronteira, versão 3.0, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. 21 rep. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

_____. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

_____. *História da Sexualidade 3: o cuidado de si*. 10 rep. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

GOMES, Álvaro Cardoso (Org.). *Literatura Comentada: Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico, crítico e exercícios*. São Paulo: Abril, 1981.

HABERMAS, Jürgen. “A família burguesa e a institucionalização de uma esfera privada referida à esfera pública”. in CANEVACCI, Massimo (org.), *Dialética da Família*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HIGHWATER, Jamake. *Mito e Sexualidade*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 1992.

KOSS, Monika Von. *Feminino + Masculino: uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades*. 2. ed. São Paulo: Escrituras, 2004.

LIMA, Alceu Amoroso. “Gabriela ou o Crepúsculo dos Coronéis”. in *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. (Vários autores). São Paulo: Editora Martins, 1972.

LINS, Regina Navarro. *A Cama na Varanda*. Rio de Janeiro: BestSeller, 2007.

LYRA, Pedro. “As três formas culturais de conhecimento”. in *Literatura e Ideologia: Ensaio de Sociologia da Arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

_____. *A tevê e o fim da era do amor: A banalização do sexo no cotidiano e no mercado cultural*. Texto do curso Tópicos Especiais em Arte e Representação Social – A TV e o fim da era do amor, 2009. (Texto cedido pelo autor).

_____. “Sensual, espiritual, social”. in *O real no poético*. Rio, Cátedra/INL, 1980. p.162-164.

MARTINS, Wilson. “A Comédia Baiana”. in *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. (Vários autores). São Paulo: Editora Martins, 1972.

MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

_____. *Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.

_____. *História do Masculino e do Feminino*. Rio de Janeiro: Zit Editora, 2007.

PORTELLA, Eduardo. “A Fábula em Cinco Tempos”. in *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. (Vários autores). São Paulo: Editora Martins, 1972.

_____. *Teoria da Comunicação Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

PRIORE, Mary Del. *A Mulher na História do Brasil*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

_____. *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

REICH, Wilhelm. *A Revolução Sexual*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

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

ROMERO, Eliane (org.). *Corpo, Mulher e Sociedade*. São Paulo: Papyrus, 1995.

TÁTI, Miécio. “Estilo e Revolução no Romance de Jorge Amado”. in *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. (Vários autores). São Paulo: Editora Martins, 1972.

TIGER, Leonel. *A Busca pelo Prazer*. Objetiva, 1993.

VIVÊNCIAS – *história, sexualidade e imagens femininas* (Vários autores). São Paulo: Brasiliense, 1980.

RaizesMPB.folha.com.br/D_Caymmi. Acesso em 26/05/10.

Capitão de mares e terras sem fim. Reportagem do JB Online de 07/08/2001: <http://jbonline.terra.com.br/destaques/amado/capitao.html>. Acesso em 06/06/10.