



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

KAWANE ISABELY PEREIRA

**A PROSTITUIÇÃO DE LUXO NAS GRANDES CIDADES:
UMA LEITURA COMPARATIVA ENTRE A DAMA DAS
CAMÉLIAS, LUCÍOLA E BONEQUINHA DE LUXO**

Londrina
2025

KAWANE ISABELY PEREIRA

**A PROSTITUIÇÃO DE LUXO NAS GRANDES CIDADES:
UMA LEITURA COMPARATIVA ENTRE A DAMA DAS
CAMÉLIAS, LUCÍOLA E BONEQUINHA DE LUXO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Telma Maciel da Silva.

Londrina
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Pereira, Kawane Isabely.

A PROSTITUIÇÃO DE LUXO NAS GRANDES CIDADES : UMA LEITURA COMPARATIVA ENTRE A DAMA DAS CAMÉLIAS, LUCÍOLA E BONEQUINHA DE LUXO / Kawane Isabely Pereira. - Londrina, 2025.
141 f. : il.

Orientador: Telma Maciel da Silva.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

Inclui bibliografia.

1. Literatura Comparada - Tese. 2. Prostituição de Luxo - Tese. I. Maciel da Silva, Telma. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

KAWANE ISABELY PEREIRA

**A PROSTITUIÇÃO DE LUXO NAS GRANDES CIDADES:
UMA LEITURA COMPARATIVA ENTRE A DAMA DAS
CAMÉLIAS, LUCÍOLA E BONEQUINHA DE LUXO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profa. Telma Maciel da Silva
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
Universidade Estadual Paulista Júlio de
Mesquita Filho – UNESP

Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 31 de outubro de 2025.

AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa só foi possível graças ao apoio de muitas pessoas que estiveram ao meu lado.

Aos meus pais, Mirian e Mauro, que, mesmo sem a conclusão do ensino fundamental, foram capazes de criar quatro filhos, oferecendo as oportunidades que eles próprios não tiveram e ensinando que o estudo é o caminho mais honroso a seguir.

Às minhas irmãs, Michele e Keity, cujas determinação e coragem me inspiram a acreditar que nunca é tarde para redefinir caminhos e perseguir nossos sonhos.

Ao meu irmão, Walisson, meu maior apoiador e uma das minhas pessoas favoritas neste mundo. À minha cunhada, Géssica, que se tornou uma irmã por laços de total afeto.

Aos meus sobrinhos, Cristal e Gael, pois, com suas histórias, levam-me à infância e libertam minha risada mais genuína.

Às minhas amigas e amigos, que nunca deixaram de estar por perto. Às “meninas”, Beatriz, Letícia e Olara: vocês foram meu colo, meu escape e minha força nos momentos que eu mais precisei. Seria impossível finalizar este trabalho sem a presença de vocês. Ao Pedro, por tudo.

A todos os docentes que contribuíram para a construção desta dissertação: minha orientadora, Profa. Dra. Telma Maciel da Silva, agradeço por ter me escutado e acolhido minhas escolhas sempre com sensibilidade, respeito e sabedoria. Aos professores: Dr. Arnaldo Franco Junior e Dra. Regina Célia dos Santos Alves, obrigada pelas valiosas contribuições oferecidas durante a etapa de qualificação, as quais foram fundamentais para o aprimoramento desta dissertação.

A todos os meus professores, desde o ensino fundamental até aqui: meu carinho e gratidão por cada ensinamento.

À Capes (Fundação de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa de estudos concedida.

A todas as universidades públicas.

Uma cidade, todavia uma mulher.

William Blake

PEREIRA, Kawane Isabely. **A prostituição de luxo nas grandes cidades: uma leitura comparativa entre A dama das camélias, Lucíola e Bonequinha de luxo.** 2025. 141 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma investigação sobre a temática da prostituição de luxo, um fenômeno social que, ainda na contemporaneidade, fascina tanto os homens quanto as mulheres. Com o intuito de analisar de que modo essa prática é figurada no campo literário, estabeleceu-se como recorte analítico a leitura de três romances: *A dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho (1824-1895), *Lucíola* (1862), de José de Alencar (1829-1877), ambos situados no século XIX; e *Bonequinha de Luxo* (1958), de Truman Capote (1924-1984), obra pertencente a um período distinto, inserida na modernidade do século XX. A seleção desse *corpus* se justifica pela presença de notáveis similaridades entre as obras, tanto em termos temáticos quanto formais, especialmente no que diz respeito à representação da prostituição sob uma ótica alegórica. As protagonistas femininas dessas narrativas – Marguerite, Lúcia e Holly – compartilham certas características, como uma postura desafiadora, a construção de uma persona social e a inserção no universo da prostituição, a qual é associada à alta sociedade, o chamado “meretrício burguês”. Cada uma delas parece encenar um papel, apropriando-se de performances sociais que lhes garantem, ao mesmo tempo, visibilidade, sobrevivência e algum grau de autonomia dentro de estruturas patriarcais (Beauvoir, 1970). Diante das especificidades históricas e culturais que permeiam cada obra, optou-se por uma análise individual dos textos, a fim de compreender os mecanismos próprios de cada narrativa na construção das personagens e no tratamento da temática atrelada ao espaço ocupado (Dimas, 1985). Em seguida, procede-se uma abordagem comparativa entre as personagens femininas, com o intuito de identificar padrões, rupturas e permanências na representação da prostituição de luxo na literatura entre os três autores. Os elementos estruturais de cada romance revelam questões centrais que sustentam a hipótese deste trabalho: a identidade das meretrizes é construída em estreita correlação com os espaços físicos e simbólicos que envolvem, bem como com os sistemas sociais que as circundam e interpelam. Para sustentar essa hipótese, este estudo dialoga com teóricos da literatura como Candido (2002, 2006, 2007), Marco (1983), Moraes (2014, 2016) e Nitrini (1989), cujas contribuições permitem uma abordagem crítica dos textos. Além disso, recorre-se a aportes teóricos de campos interdisciplinares, com destaque para autores como Adler (1991), Engel (1989), Griffin (2003) e Rago (1990, 2004), cujas reflexões são essenciais para compreender os modos de subjetivação feminina em contextos de opressão e transgressão social.

Palavras-chave: literatura comparada; A dama das camélias; Lucíola; Bonequinha de luxo; prostituição de luxo.

PEREIRA, Kawane Isabely. **Luxury prostitution in large cities: a comparative reading of A dama das camélias, Lucíola, and Bonequinha de luxo.** 2025. 141 p. Dissertation (Master's Degree in Literature) – State University of Londrina, Londrina, 2025.

ABSTRACT

This dissertation proposes an investigation into the theme of luxury prostitution, a social phenomenon that, even in contemporary times, fascinates both men and women. To analyze how this practice is represented in the literary field, the analytical framework was established based on the reading of three novels: *The Lady of the Camellias* (1848), by Alexandre Dumas Filho (1824-1895); *Lucíola* (1862), by José de Alencar (1829-1877), both set in the 19th century; and *Breakfast at Tiffany's* (1958), by Truman Capote (1924-1984), a work belonging to a distinct period, embedded in the modern era of the 20th century. The selection of this corpus is justified by the presence of notable similarities between the works, both thematically and formally, especially regarding the representation of prostitution from an allegorical perspective. The female protagonists of these narratives - Marguerite, Lúcia, and Holly - share certain characteristics, such as a defiant stance, the construction of a social persona, and their insertion into the world of prostitution, which is associated with high society, the so-called “bourgeois prostitution”. Each of them seems to play a role, appropriating social performances that simultaneously guarantee them visibility, survival, and some degree of autonomy within patriarchal structures (Beauvoir, 1970). Given the historical and cultural specificities that permeate each work, we opted for an individual analysis of the texts to understand the mechanisms specific to each narrative in the construction of the characters and in the treatment of the themes linked to the space they occupy (Dimas, 1985). Subsequently, a comparative approach is made between the female characters, aiming to identify patterns, ruptures, and continuities in the representation of luxury prostitution in literature among the three authors. The structural elements of each novel reveal central questions that support this work's hypothesis: the identity of prostitutes is constructed in close correlation with the physical and symbolic spaces they inhabit, as well as with the social systems that surround and challenge them. To support this hypothesis, this study engages with literary theorists such as Candido (2002, 2006, 2007), Marco (1983), Moraes (2014, 2016), and Nitrini (1989), whose contributions allow for a critical approach to the texts. Furthermore, it draws on theoretical contributions from interdisciplinary fields, with emphasis on authors such as Adler (1991), Engel (1989), Griffin (2003), and Rago (1990, 2004), whose reflections are essential for understanding the modes of female subjectivation in contexts of oppression and social transgression.

Key-words: comparative literature; A dama das camélias; Lucíola; Bonequinha de luxo; luxury prostitution.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** – Vincent Van Gogh. Le Moulin de la Galette, 1886-87, óleo sobre tela, 61 x 50 cm. Nova Iorque, Estados Unidos. 29
- Figura 2** – Pierre-Auguste Renoir. Dance at Le Moulin de la Galette, 1876, óleo sobre tela, 131 x 175 cm. Paris, França. 30
- Figura 3** – Confeitaria Colombo, 1925, fotografia. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Brasil. 31

SUMÁRIO

| | | |
|-----|---|-----|
| | INTRODUÇÃO | 11 |
| | ENTRE O LUXO E O ESTIGMA | 21 |
| 1.1 | Por um breve contexto no século xix e xx | 21 |
| 1.2 | Os “sacrilégios literários” | 40 |
| | CIDADE À VENDA: CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO URBANO | 55 |
| 2.1 | Em Paris com Marguerite Gautier | 55 |
| 2.2 | No Rio de Janeiro com Lúcia | 73 |
| 2.3 | Em Nova Iorque com Holly Golightly | 88 |
| | NÃO É UMA SENHORA, É UMA MULHER BONITA | 106 |
| 3.1 | A figura da prostituta: do romantismo à modernidade | 106 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 129 |
| | REFERÊNCIAS | 134 |

INTRODUÇÃO

A prostituição, reconhecida como uma das profissões mais antigas da humanidade, vem, há séculos, despertando o interesse de estudiosos, pesquisadores, médicos e artistas. Sua presença tem sido abordada em diversas manifestações culturais, como romances, peças de teatro, pinturas e filmes que a abordam em diferentes contextos históricos e sociais. No entanto, a partir do século XVII, nota-se uma especificidade na dinâmica dessa profissão. Com o advento da Revolução Industrial, o aumento da mecanização, o fortalecimento do capitalismo e o surgimento de novos métodos laborais, houve uma colaboração para que a figura da prostituta ganhasse maior visibilidade nas grandes cidades. De acordo com Beauvoir (1970), isso ocorreu devido ao processo de modernização, que resultou em números significativos de mulheres que migraram do campo para as metrópoles ou megalópoles em busca de melhores oportunidades de vida. Contudo, na maioria das vezes, o esperado futuro promissor que a cidade grande propagava não era concretizado, levando algumas dessas mulheres a recorrerem ao meretrício como meio de subsistência nos centros urbanos.

Mas, afinal, como se define a figura da prostituta? A elaboração dessa categoria é complexa, uma vez que a prática da prostituição envolve múltiplas classificações. Pesquisadores de diferentes áreas ainda têm buscado delinear essa figura na contemporaneidade, o que indica que dificilmente se alcançará uma representação única e definitiva. Entretanto, para os fins da pesquisa, adotaremos a perspectiva de Magali Engel (1989, p. 58), segundo a qual “falar da prostituição é falar do corpo e do sexo”. Nesse sentido, partiremos da compreensão de que a figura da prostituta se configura como aquela que comercializa o próprio corpo enquanto forma de trabalho. É importante considerarmos que, assim como as definições, há diversas associações etimológicas às mulheres dessa profissão. Segundo Eliane Robert Moraes (2013), uma das acepções mais recorrentes, por exemplo, vincula a meretriz

à sujeira. Esse entendimento se originou na França, uma vez que a edição histórica do dicionário *Robert*¹ analisa a palavra francesa *putain*, cuja origem remonta ao século XII e deriva do “antigo francês *put/pute*, adjetivo corrente até o século XV no sentido de ‘fedorento, sujo’, ao lado de *ordorde*.” (A. Rey (org.) apud Moraes, 2013, p. 40).

Tal associação também foi disseminada pelo médico Parent-Duchâtelet² (Adler, 1991) e introduzida no Brasil. De acordo com as pesquisadoras Margareth Rago (1990) e Magali Engel (1989), as representações da prostituição estão frequentemente vinculadas à margem do social, do mundano. Além disso, nos anos oitocentistas, por exemplo, os médicos brasileiros deixaram de observar a prostituição “apenas como *pecado*, para convertê-la, antes de tudo, em *doença*.” (Engel, 1989, p. 66), uma concepção influenciada pelas correntes científicas da época. No entanto, é fundamental reconhecer que o meretrício constitui uma prática que está em contínua transformação, assumindo novas formas devido às mudanças sociais que se manifestam em diferentes contextos históricos e geográficos.

É neste sentido que o *corpus* desta pesquisa foi escolhido: *A dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho (1824-1895), autor francês; *Lucíola* (1862), de José de Alencar (1829-1877), representante do Romantismo Brasileiro, e *Bonequinha de Luxo* (1958), do escritor norte-americano Truman Capote (1924-1984). As três obras abordam a prostituição de luxo como um componente presente e significativo das grandes cidades, destacando espaços vinculados à alta burguesia e evidenciando como essa prática é sustentada e naturalizada pela própria estrutura da sociedade burguesa. À vista disso, nos romances selecionados, encontra-se a representação da prostituição de luxo sob as figuras da “cortesã” no século XIX e da “prostituta de luxo” no século XX. Vale ressaltar que as três obras literárias foram escritas por autores do sexo masculino, cujas perspectivas foram moldadas tanto pela temática da prostituição quanto pelo contexto social que os cercava – contexto esse que, assim como a prostituição de luxo, constitui-se também como parte do objeto da presente pesquisa.

¹ A. Rey (org.). *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 164.

² “Professor da Escola de Medicina (desde 1823), membro do Conselho da Salubridade de Paris (desde 1825) e da Academia Real de Medicina, Autor de um minucioso estudo sobre a prostituição em Paris, suas idéias teriam grande projeção nos escritos médicos sobre a prostituição no Rio de Janeiro, produzidos entre 1840 e 1890.” (Engel, 1989, p. 54-55).

Tratando-se da temática da prostituição na literatura do século XIX, Adler (1991, p. 10) observa que “raros são os observadores que falam do outro, do corpo que deseja, daquele aos quais os mais revolucionários chamam de prostituidor.”. Contudo, nos romances oitocentistas analisados, observamos que a figura masculina, isto é, o “prostituidor”, faz-se presente de forma quase equivalente, ou até mais proeminente, que a das cortesãs. Afinal, como conclui Adler (1991, p. 10-11): “sem ele [o prostituidor], no entanto, não há prostituição, não há o mercado do sexo, não há os circuitos de venda de prazer.”. Isto posto, os personagens masculinos nessas obras são essenciais para compreendermos uma certa visão sobre as mulheres do meretrício e a estrutura da sociedade em que viviam, uma vez que as meretrizes “embaralham as pistas” e “atropelam as classes sociais” (Adler, 1991, p. 12).

Sob esse viés, concentramos a análise nas figurações do que chamamos hoje de prostituta de luxo, pois são personagens que apresentam trajetórias de vida que desafiam os padrões morais vigentes, mas que, ainda assim, permanecem inseridas no seio da alta sociedade – um meio que, paradoxalmente, tanto as exalta quanto as condena. O objetivo deste estudo é investigar de que maneira essas figuras, embora vinculadas a uma profissão socialmente estigmatizada, são não apenas admitidas, mas também valorizadas no contexto burguês, atuando como símbolo de sofisticação no meio urbano. A compreensão desse objetivo será orientada pela análise dos espaços vivenciados pelas personagens nas obras, considerando que “o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa” (Dimas, 1985, p. 5). Parte-se do pressuposto de que, nas três obras, os espaços não apenas compõem o pano de fundo narrativo, mas desempenham um papel ativo na construção de sentido, ultrapassando uma dimensão meramente simbólica e contribuindo de forma efetiva para a configuração das dinâmicas sociais e identitárias apresentadas.

Pensando na escolha dos três romances, consideramos que tanto *A dama das Camélias* quanto *Lucíola* incorporaram as características próprias do gênero folhetinesco, entre as quais se destacam: a estrutura em capítulos curtos, a centralidade em torno de um personagem, o desenvolvimento de um único núcleo narrativo – de acordo com os padrões da época –, entre outros (Thomasini, Rohrig, 2024). Além disso, ambas as obras possuem a estrutura de um clássico romance do

século XVIII, *Manon Lescaut*³ (1731), de Antoine François Prévost⁴ (1697-1763), o qual, ao olhar das estudiosas Claudiana Gois dos Santos (2023) e Sandra Nitrini (1989), é uma porta de entrada para diversas obras posteriores, incluindo *A dama das Camélias*, uma vez que Dumas Filho faz uma referência direta ao livro. O que nos instiga, contudo, é que mais de um século depois, Truman Capote parece resgatar essa mesma estrutura narrativa inspirada nas obras das célebres cortesãs do século XIX para compor uma versão atualizada da figura da prostituta de luxo, agora situada em uma megalópole, apresentando novas nuances sobre a questão. Com este romance, o autor norte-americano estabeleceu uma transição entre sua escrita mais elaborada do início da carreira e o estilo jornalístico que viria a adotar. Alguns críticos identificaram essa fase como a de “Capote narrador”, caracterizada pela presença de um narrador que frequentemente se envolve nos enredos, mantendo uma postura “objetiva”, externa tanto à narrativa quanto ao foco emocional da história (Pereira, 2019).

Vale destacar que a obra de Capote foi originalmente intitulada *Breakfast at Tiffany's* em inglês, mas, ao ser traduzida e lançada no Brasil com o título *Bonequinha de Luxo*, passou a atrair a atenção de alguns críticos da época. Estabeleceu-se, nesse contexto, uma aproximação entre os termos “luxo” e “lixo” (Wasson, 2011), o que permite duas possibilidades de interpretação. A primeira remete às etimologias do século XIX, já mencionadas inicialmente, especialmente considerando que a protagonista é posta como uma prostituta. A segunda diz respeito a uma crítica da lógica de consumo da sociedade burguesa moderna, marcada pelo desejo de *status* e luxo, como nos lembra o poema *Lixo* (1966) do poeta concreto Augusto de Campos (1931). Este luxo também está presente nos romances do século XIX: *A Dama das Camélias* e *Lucíola* estão ambientadas nas cidades de Paris e do Rio de Janeiro, duas grandes metrópoles do contexto histórico representado e capitais de seus países. Ambas se configuram como centros da modernidade, ainda que cada uma se encontre em etapas distintas desse processo. Logo, pretendemos analisar a configuração do meretrício como um elemento dessas capitais, que possuíam cenários cada vez mais modernos e sofisticados, especialmente no final do século XIX, período que marca a *Belle Époque* e a era das cortesãs.

³ O título original da obra é *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*.

⁴ O autor também é conhecido como Prévost d'Exiles ou Abade Prévost.

Na narrativa de Dumas Filho, que se inspira na figura da memorável cortesã francesa Marie Duplessis (1824-1847) – a qual foi musa para a ópera *La Traviata* (1853) –, a cidade de Paris é apresentada através do romance entre Marguerite Gautier, uma cortesã, e Armand, um jovem burguês. De outro modo, na obra de José de Alencar, que compartilha com o autor francês a temática da cortesã regenerada, o Rio de Janeiro é representado por meio da figura de Lúcia, uma cortesã emblemática do Segundo Império, e por seu romance com Paulo, um recém-chegado à cidade. É importante ressaltar que ambas as obras selecionadas foram e continuam sendo amplamente utilizadas como objeto de comparação por diversos estudiosos da literatura, sobretudo no que diz respeito às representações femininas. Isso se deve à relação direta existente entre elas, visto que Alencar faz referência à obra *A dama das Camélias* em *Lucíola*, com a intenção de evidenciar tanto as semelhanças entre as narrativas quanto as diferenças que marcam sua originalidade e abordagem particular.

É importante pontuar que Alencar teve um grande destaque com a temática da prostituição no Brasil do século XIX. Antes mesmo de ingressar no romance, o autor havia estreado, em 1858, uma peça de teatro intitulada *As Asas de um Anjo*, que trazia como personagem uma cortesã que se regenerava por meio do amor. Entretanto, três dias após sua estreia, a peça foi proibida pela censura, considerando-a imoral. A controvérsia se encontrava no fato de a personagem principal, Carolina, alcançar um desfecho feliz – o que contrariava as representações convencionais das cortesãs da época. O autor, por sua vez, argumentou que a censura decorreu de uma má interpretação da obra, cuja crítica estava, na verdade, direcionada à sociedade burguesa (Thomasini, Rohrig, 2024). Nesse contexto, é pertinente lembrar a observação de Alfredo Bosi, segundo a qual “o romance romântico brasileiro dirigia-se a um público mais restrito do que o atual: eram moços e moças provindos das classes altas, e, excepcionalmente, médias.” (Bosi, 2017, p. 135).

Conforme observa Engel (1989, p. 20), as figurações da prostituição “faziam parte do cenário urbano desde o período colonial”. Portanto, “tornaram-se, ao longo do século XIX, numericamente, cada vez mais expressivas” (Engel, 1989, p. 20). Nesse contexto, a escolha de José de Alencar por abordar tal temática em sua obra pode ser compreendida como uma estratégia crítica à sociedade de sua época, valendo-se de recursos característicos do romantismo, como a idealização, o exagero, o escapismo, entre outros (Bosi, 2017). Sabendo disso, observa-se que, ao escrever *Lucíola*, o romancista adotou escolhas narrativas mais atenuadas em comparação

àquelas presentes na peça *As Asas de um Anjo*. Neste romance, a trajetória da cortesã culmina em morte, conferindo-lhe um desfecho alinhado às convenções da tradição literária nacional e estrangeira do período. Tal conformidade pode ser evidenciada no diálogo intertextual estabelecido com *A dama das Camélias*, cuja protagonista, Marguerite, é retratada como leitora de *Manon Lescaut*. Essa referência não apenas reforça o vínculo entre as obras, mas também aponta para um modelo literário específico que José de Alencar deliberadamente escolheu seguir. Além disso, a ambientação da narrativa desempenha um papel maior na construção do discurso literário, contribuindo para a elaboração simbólica e social da personagem e do contexto em que está inserida.

Diante disso, esta pesquisa se propõe a analisar a construção simbólica e social dessas personagens, assim como os espaços que elas ocupam e frequentam, com o objetivo de compreender as implicações estéticas e ideológicas de suas representações. Partindo dessa proposta, consideramos relevante aplicar a mesma abordagem a outra narrativa, que é de um período histórico distinto, marcado por novas transformações culturais e sociais. Isso nos leva à análise do terceiro romance: *Bonequinha de Luxo*. Na obra de Capote, identifica-se um cenário completamente distinto daquele associado às cortesãs do século XIX. O contexto é o de uma megalópole, Nova Iorque, na década de quarenta, ou seja, durante a Segunda Guerra Mundial, um período em que a cidade adquiriu uma relevância crucial, tanto no âmbito militar quanto econômico, em uma escala global. Assim como *Lucíola* e *A dama das Camélias*, *Bonequinha de Luxo* também apresenta a cidade através de uma figura particular: a de uma prostituta de luxo. Neste estudo, interpretaremos essa personagem como uma adaptação da figura da cortesã aos contextos contemporâneos, assunto que será abordado no primeiro capítulo da dissertação.

Ao se tratar das personagens enquanto componentes do meio urbano, com ênfase nas grandes cidades, tomando como ponto de partida os espaços representados nas obras literárias, recorre-se, inicialmente, à obra *Espaço e Romance* (1985), do professor Antônio Dimas (1942), na qual o autor realiza uma leitura aprofundada do espaço nas narrativas ficcionais. Dimas oferece uma reflexão crítica sobre o papel estruturante do espaço na literatura, valendo-se de categorias analíticas desenvolvidas por diversos teóricos, como Osman Lins (1924-1978), Boris Tomashevsky (1890-1957), György Lukács (1885-1971), entre outros. O ensaio

Degradação do espaço (2007), de Antonio Candido (1918-2017), também contribuiu para a percepção teórica desta análise. Com essa leitura, tornou-se possível compreender que os espaços representados na literatura não se restringem à função de cenário, mas operam como elementos ativos que influenciam e refletem as condições sociais e psicológicas dos sujeitos representados.

Para compreender as figurações da prostituição enquanto parte das metrópoles, faz-se essencial, antes de tudo, entender as personagens sociais dos romances, isto é, as “cortesãs” e as “prostitutas de luxo”. Nesse sentido, o estudo de Susan Griffin (2003) se revela fundamental. A autora adota uma abordagem que mescla história, filosofia e literatura para examinar a trajetória das mulheres classificadas como cortesãs ao longo da história, desde a Grécia Antiga até a era moderna. Através de sua obra, Griffin investiga o papel das meretrizes, problematizando as percepções sociais a seu respeito e destacando como elas desempenharam papéis centrais nas dinâmicas sociais e políticas de suas épocas.

Para o entendimento da figura da cortesã exclusivamente na França, visto que *A dama das Camélias* é um cânone da literatura francesa, a obra de Laure Adler faz-se necessária para esta pesquisa. Em *Os bordéis franceses (1830-1930)*, obra de 1991, a jornalista aborda a prostituição e os bordéis não apenas como um fenômeno social, mas também como uma estrutura econômica e simbólica, com ênfase no século XIX e início do século XX. Assim como Griffin, a autora combina história e literatura para investigar como os bordéis estavam intrinsecamente ligados às questões de classe, moralidade e poder, analisando, também, a forma como eram regulados pelas leis e normas sociais vigentes na época.

No que se refere ao contexto brasileiro para a análise de *Lucíola*, destaca-se a obra de Magali Engel, *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*, lançada em 1989. A historiadora analisa a relação entre a prostituição e as concepções médicas sobre as mulheres que exerciam o meretrício no Brasil do século XIX, explorando de que maneira o saber médico da época contribuiu para a construção de um estigma em torno das prostitutas, a fim de demonstrar como a medicina foi utilizada como uma ferramenta para controlar e regular a sexualidade e o corpo feminino, especialmente no caso das mulheres marginalizadas pela sociedade. Além disso, a autora examina como médicos e autoridades usaram a ciência para justificar a marginalização das mulheres no meretrício, tratadas como “doentes” ou “degeneradas”, o que contribuiu para a

construção de uma narrativa de controle social, que considerava as prostitutas como inferiores e prejudiciais à saúde pública.

No âmbito dos estudos sobre o século XX, é imprescindível a consideração dos textos de Eliane Robert Moraes (2013, 2014, 2016), crítica literária brasileira que tem desenvolvido importantes conhecimentos nos campos de estudos de gênero, sexualidade e história da prostituição. A maior parte de seus trabalhos examina a construção social da figura da prostituta, analisando como o meretrício foi tratado pela sociedade ao longo do tempo, com realce na marginalização e nos estigmas atribuídos às mulheres que o exerciam. Moraes também discute as variações nas representações da prostituta conforme o contexto histórico e cultural, destacando, por exemplo, as distinções entre as figuras da cortesã e da prostituta de luxo. Além disso, a autora, assim como Magali Engel, explora a relação entre prostituição e medicalização, especialmente nos séculos XIX e XX, evidenciando como essas mulheres eram simultaneamente vistas como objetos de admiração e marginalização.

Após a exposição das principais bases teóricas do estudo, é pertinente discutir a estrutura da dissertação. Esta foi organizada em três partes. A primeira corresponde a um capítulo intitulado “Entre o luxo e o estigma”, o qual se divide em dois subcapítulos. No primeiro, realiza-se uma análise sucinta do contexto histórico da prostituição nos séculos XIX e XX, com o intuito de destacar as transformações da figura da prostituta ao longo desses dois períodos, estabelecendo, dessa forma, uma fundamentação para a discussão subsequente dos romances. Em sequência, aborda-se uma característica específica observada nas personagens femininas dos romances do século XIX, em contraste àquelas do século XX: o hábito da leitura.

Este hábito se delineava em um conjunto de personagens cortesãs que, por sua recorrência e pela intertextualidade entre diversas obras mencionadas nos romances, revelam uma conexão profunda com o próprio processo de formação do gênero romanesco. Nesse sentido, Valeria de Marco (1983, p. 75) observa: “somos levados a reconhecer que o tema das cortesãs está vinculado também à formação do gênero, à gestação e consolidação do romance e tudo o que isto implica”. Tal constatação remete a uma configuração estética específica, bem como à conquista e ampliação de um público leitor, entre outros aspectos fundamentais da consolidação do romance como forma literária. Ademais, destaca-se que, para determinados críticos, a abordagem da prostituição na literatura oitocentista poderia assumir um

caráter funcional ou meramente ilustrativo. A fim de aprofundar a compreensão da relação entre literatura e prostituição, são mobilizados, entre outros, os aportes teóricos de Antonio Candido (2006) e Valéria de Marco (1983).

O segundo capítulo desta dissertação, intitulado “Cidade à venda: construção do espaço urbano”, dedica-se à análise dos espaços urbanos frequentados pelas personagens cortesãs e prostitutas de luxo, bem como às suas relações com a alta sociedade e às dinâmicas sociais nas quais estavam inseridas. O capítulo se encontra dividido em três subcapítulos, cujo objetivo é compreender de que maneira essas figuras femininas integram e, ao mesmo tempo, simbolizam as cidades que habitam. Optamos por uma abordagem cronológica, iniciando-se com *A dama das Camélias*, que oferece um retrato da Paris oitocentista. Em seguida, analisamos *Lucíola*, com foco na cidade do Rio de Janeiro, também no século XIX. Por fim, a atenção se volta para o romance *Bonequinha de Luxo*, inserido na Nova Iorque do século XX. Esta última análise leva em consideração a transição entre os séculos, as transformações nas estruturas sociais e o crescimento das metrópoles. Adicionalmente, em virtude da expansão do capitalismo no período, a obra *Bonequinha de Luxo* também traz à tona a importância das grandes marcas e do consumo na construção da identidade da protagonista, revelando um novo modo de inserção da mulher no espaço urbano e na sociedade de consumo.

No capítulo final, intitulado “Não é uma senhora, é uma mulher bonita”, é apresentada uma única seção dedicada a uma análise comparativa entre as três personagens femininas centrais: Marguerite, Lúcia e Holly. A partir dessa análise, torna-se possível compreender que essas personagens são representações simbólicas da modernidade e, em determinados momentos, da emancipação dos costumes e das práticas sexuais. Ainda que sejam percebidas como ameaças à estrutura tradicional da família burguesa, essas mulheres são postas como figuras indispensáveis à manutenção de certas dinâmicas dentro da própria lógica burguesa. Contudo, embora compartilhem essas características, elas se distinguem pela percepção dos narradores, pelas especificidades das cidades e diferentes naturezas das paixões vividas.

Ao longo desta pesquisa, observa-se a utilização de uma ampla variedade de fontes, frequentemente articuladas entre si, como tratados médicos, percepções moralistas, textos jurídicos e administrativos, pesquisas acadêmicas, aportes de diversos teóricos, principalmente da literatura e, evidentemente, a própria produção

literária. Por meio desse cruzamento de saberes, buscamos compreender a prostituição como um fenômeno social que, ao longo de dois séculos, constituiu-se como verdadeiro espetáculo para as cidades, ainda que, em sua essência, as mulheres envolvidas nessa prática se revelem semelhantes às demais em sua humanidade e complexidade aparentes nas obras literárias.

CAPÍTULO I

ENTRE O LUXO E O ESTIGMA

1.1 POR UM BREVE CONTEXTO NO SÉCULO XIX E XX

Como mencionado na introdução, as obras literárias selecionadas para este estudo foram produzidas na metade do século XIX e no século XX. Portanto, revisitar a figura da prostituta de luxo e seu papel no contexto histórico de tais épocas é de grande importância para a pesquisa. Sendo assim, parte-se do pressuposto que a Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra no século XVIII, foi um dos principais fatores que contribuiu para a ampliação da prática da prostituição nas metrópoles dos anos oitocentistas (Costa; Davim; Torres, 1999). Isso ocorreu porque esse marco histórico gerou mudanças profundas nas esferas política, cultural e social em toda a Europa e nos demais continentes. Como consequência, a industrialização, o fortalecimento do capitalismo, as novas relações de trabalho, a urbanização e, especialmente para esta pesquisa, o êxodo rural trouxeram transformações na vida da população.

Com a substituição gradual da agricultura de pequenos produtores nos campos pela agricultura comercial nas grandes propriedades, houve um deslocamento de camponeses para as áreas urbanas, criando uma vasta reserva de mão de obra. A partir disso, o intenso fluxo migratório do campo para as cidades resultou em um crescimento urbano rápido, mas desordenado, agravando as condições de vida da classe trabalhadora (Hobsbawm, 2009). Vale ressaltar que o processo de industrialização foi disseminado para outros países desde o final do século XVIII até o século XIX, ocorrendo com intensidades variadas.

Na França, por exemplo, esse processo iniciou-se de maneira mais lenta, intensificando-se a partir de 1830. Entretanto, as cidades europeias rapidamente alteraram seu ritmo e tornaram-se símbolo da própria modernidade. Com isso,

passaram a funcionar como verdadeiras “vitrines do progresso”, nas quais se promovia e comercializava um novo estilo de vida (Mattos, 2009). No Brasil, por sua vez, esse desenvolvimento ocorreu de forma mais tardia, consolidando-se apenas após a segunda metade do século XIX (Castro *et al.*, 2015), e, ainda assim, estabeleceu-se parâmetros bem diferentes dos europeus (Moraes, 2014).

A partir desse acontecimento histórico, observa-se que, na Inglaterra, por exemplo, o avanço do processo de industrialização e o conseqüente aumento do número de fábricas geraram uma crescente mão de obra barata, o que levou à contratação de mulheres e crianças. Por serem financeiramente desvalorizadas, estas se tornaram altamente lucrativas para os empregadores, como afirma Eric J. Hobsbawm (2009). De maneira semelhante, na França, as mulheres compunham 30% da força de trabalho empregada em 1866 (Perrot, 2005). Contudo, essa atuação foi diminuindo ao longo dos anos, devido à mecanização do trabalho, e as mulheres foram sendo progressivamente excluídas das fábricas à medida que a industrialização avançava e a força de trabalho masculina era inserida.

Por conseguinte, em diversos países, como no Brasil, a laboração das mulheres passou a ser restringida, o que desencadeou discursos de culpabilização, uma vez que sua ausência do ambiente doméstico, em função do exercício de atividades profissionais, passou a ser socialmente questionada.

Muitos acreditavam [...] que o trabalho da mulher fora de casa destruiria a família, tornaria os laços familiares mais frouxos e debilitaria a raça, pois as crianças cresceriam mais soltas, sem a constante vigilância das mães. As mulheres deixavam de ser mães dedicadas e esposas carinhosas, se trabalhassem fora do lar; além do que um bom número delas deixaria de se interessar pelo casamento e pela maternidade. (Rago, 2004, local. 489)

Nesse contexto histórico, o casamento era socialmente compreendido como a única via legítima para que as mulheres alcançassem uma condição de vida considerada digna. Em uma ideia oposta, o trabalho remunerado era frequentemente interpretado como um indicativo de negligência em relação às responsabilidades do lar. Por isso, em razão das novas imposições, muitas mulheres perderam seus empregos; as que os mantiveram enfrentavam condições lastimáveis e se encontravam em uma situação de miséria, o que levaria algumas a recorrerem à prostituição como forma de sobrevivência.

Embora a precariedade social não seja o único fator que leva à prostituição, como dito anteriormente, tal cenário desempenhou um papel crucial no crescimento dessa atividade. De acordo com Simone de Beauvoir (1970, p. 328), “boa parte das prostitutas se recrutava entre as domésticas; foi o que estabeleceu Parent-Duchâtelet para todos os países, o que Lily Braun notava na Alemanha e Rickère na Bélgica.”. Sendo assim, estima-se que 50% das prostitutas foram primeiramente criadas. Além disso, “em 1857, Parent-Duchâtelet verificara que, em 5.000 prostitutas, 1.441 tinham sido influenciadas pela pobreza, 1.425 seduzidas e abandonadas, 1.255 abandonadas e deixadas sem recursos pelos pais.” (Beauvoir, 1970, p. 327). Através desses dados, pode-se compreender as condições financeiras de boa parte das chamadas “mulheres da vida”.

Outro dado importante e relacionado com a Revolução Industrial apresenta que cerca de 80% das prostitutas de Paris se originavam de regiões provinciais ou rurais. Desde aquele período até a atualidade, esse fenômeno não é exclusivo da França. É raro observar uma mulher que exerce a prostituição na cidade onde nasceu e foi criada. Por isso, muitas migravam para grandes centros urbanos, em que o anonimato, característica da modernidade, facilitava a prática.

Com o crescimento expressivo da prostituição nas grandes cidades da Europa e das Américas, essa atividade passou a ser altamente rentável. Durante os anos oitocentos, além da “prostituição individual”, isto é, das mulheres que se prostituíam em praças e ruas, havia também as chamadas “corretoras de prostíbulos”. Eram, em geral, mulheres ricas que controlavam os estabelecimentos de comércio sexual e recrutavam moças de países distantes com uma classe social específica, as quais eram, geralmente, da classe baixa. Em contraste, agentes de prostíbulos de classes inferiores recrutavam mulheres em hospitais e prisões, pois, quando estas saíam do cárcere, não tinham recursos ou perspectivas, sendo seduzidas para tal tipo de trabalho (Parent-Duchâtelet, s.d)⁵.

Percebe-se que, no século XIX, a prostituição se consolidou de forma ainda mais acentuada como uma atividade de caráter comercial. Com a ascensão do capitalismo nesse período, intensificaram-se as relações entre os interesses econômicos e a atividade da prostituição, de modo que a figura da prostituta passou

⁵ O nome correto é Alexandre Parent du-Châtelet, embora algumas fontes apresentem variações na grafia, como “Parent-Duchâtelet”.

a ser concebida como um verdadeiro “empreendimento capitalista [...] e o contrato entre cliente e prostituta é visto como um acordo particular entre comprador e vendedor.” (Pateman, 1993, p. 279-280). É importante destacar que, no contexto do mercado capitalista, a prerrogativa de estabelecer contratos – sejam eles de natureza econômica, matrimonial ou de outra ordem – era predominantemente masculina. Ou seja, cabia aos homens o poder de “comprar o acesso sexual aos corpos das mulheres” (Pateman, 1993, p. 279), consolidando, assim, mais uma dinâmica de dominação em que o controle e o poder permaneciam, e ainda permanecem, concentrados nas mãos masculinas.

Para esta pesquisa, é significativo pontuar que, ao discutir a prostituição, deve-se levar em conta a diversidade de categorias existentes nessa atividade. Por exemplo, na Grécia Antiga, as mulheres que se dedicavam à prática eram classificadas em diferentes nomenclaturas, como as “hetairas” e as “pornés”. As “hetairas” recebiam educação em várias artes, destacando-se pela erudição e participação ativa na vida social, enquanto as “pornés” exerciam a prostituição nas ruas e enfrentavam maior vulnerabilidade econômica e social. Isto posto, não só no século XIX, mas especialmente nele, foi observada uma hierarquização semelhante. Naquela época, existiam as mulheres que mantinham relações com homens ricos e poderosos, chamadas de “cortesãs”, oferecendo não apenas serviços sexuais, mas também companhia social. Em contraste, as moças que trabalhavam em condições precárias eram as “prostitutas de rua”, as quais estavam mais sujeitas à exploração, violência e outras formas de vulnerabilidade.

No desenvolvimento desta pesquisa, a atenção estará voltada para a prostituição de luxo, com ênfase inicial na figura da cortesã, dado seu papel recorrente em diversas obras literárias, como *Manon Lescaut*, *Naná* (1880), *Singular Ocorrência* (1883), *A Cidade e as Serras* (1901), entre outros, incluindo o *corpus* da pesquisa: *A dama das Camélias* e *Lucíola*. As cortesãs eram vistas como verdadeiros símbolos de luxo, desfrutando de uma vida de conforto e privilégios raramente acessível à maioria das mulheres da época, exceto aquelas com o “contrato do casamento”. De acordo com Griffin (2003), associar-se a uma cortesã representava um indicativo de prestígio e posição social, a ponto de até mesmo homens homossexuais manterem uma dessas mulheres devido às convenções sociais.

Chamam-se Divina, Élisabeth, Maria Vai na Frente, Maria Golpe de Sabre, **Marguerite**, Aglaé, Caca, Bijou, Olympia, Pépé, a Pantera, Pêlo Curto, Pêlo Longo, Crucifixo, Irma, Amanda, Octavie, Bela Coxa, Titine, Pés Delicados, Paulette, a Alpinista, Gina, Nana, Fernande, Rosa...

Denominam-nas cortesãs, moças de vida fácil, moças de vida alegre, mulheres da noite, do amor, da rua, da zona, da vida, andorinhas, meretrizes, raparigas, rameiras, biscas, biscates, bruacas, damas, marafonas, messalinas, chinas, cocotes, horizontais, madames, mariposas, mundanas, mulheres à toa... (Adler, 1991, p. 10, grifo nosso)

Observa-se que a discussão não se limita à prostituição enquanto atividade isolada, mas envolve uma dinâmica social mais ampla, relacionada à estruturação de uma ordem social. Trata-se, portanto, de compreender quem tinha acesso a essas mulheres, considerando que a responsabilidade por seu sustento frequentemente recaía sobre seus amantes – em muitos casos, um único indivíduo que assumia de forma exclusiva. Em geral, essas mulheres mantinham poucos clientes e adotavam os modos, os hábitos e os circuitos sociais das damas da aristocracia, inserindo-se, assim, em espaços tradicionalmente reservados às elites. A carreira das cortesãs era tão rentável que algumas mães chegavam a encorajar suas filhas a seguir esse caminho, prática que já era observada no século XVIII com as bailarinas da Opéra Garnier em Paris (Gallart, 2022). Vale ressaltar que, para separar uma cortesã de uma prostituta de rua, não era suficiente a presença de um amante burguês; havia uma série de requisitos que as meretrizes precisavam atender para serem admitidas nos círculos da alta aristocracia:

[...] **uma cortesã precisava ser muito culta.** Com frequência de origem pobre, sem o estudo e os modos da alta sociedade, uma jovem teria de aprender muitas habilidades para representar seu novo papel [...] ela teria de aprender a falar com o sotaque das classes mais altas, vestir-se bem, se não prodigamente, pentear os cabelos na moda, caminhar com graça, dançar e tocar piano. Exigia-se dela, é claro, que soubesse se portar à mesa, mas que também conhecesse protocolos diferentes, inclusive ocasionalmente os da corte. Uma mulher que talvez nem fosse capaz de ler direito devia agora conhecer enredos de óperas, reconhecer referências literárias e ter alguma familiaridade com a história. (Griffin, 2003, p. 21, grifo nosso)

Seguindo a autora, normalmente, as mulheres que se tornavam cortesãs começavam como *grisettes*⁶. À medida que avançavam em suas habilidades e atividades, mudavam de denominação, sendo chamadas de *lorettes*, uma nomenclatura que se situava entre a prostituta de rua e a cortesã. Essas meretrizes eram sustentadas por seus amantes, porém de forma modesta: “apesar de se vestir bem o suficiente para frequentar alguns bares públicos, em geral não era instruída, bem-educada nem famosa o bastante para se misturar com a alta sociedade como faziam as cortesãs.” (Griffin, 2003, p. 54). Algumas mulheres conseguiam alcançar a posição de cortesã sem necessariamente trilhar os caminhos tradicionais associados a essa condição. Por exemplo, aquelas oriundas de famílias abastadas, cujo prestígio social fora comprometido por questões morais vigentes – como a perda da virgindade fora do casamento –, poderiam eventualmente se tornar cortesãs. Isso ocorria, em parte, porque já estavam inseridas nos círculos sociais da elite, o que facilitava a transição para essa prática.

No campo da literatura, a peça *As Asas de um Anjo* (1858), que serviu de inspiração para *Lucíola*, de José de Alencar, apresenta uma visão distinta sobre o surgimento de uma cortesã, distanciando-se da ideia de origem humilde ou marginalizada, recorrente na literatura da época, como veremos nos objetos da pesquisa. Nesse enredo, a protagonista Carolina já pertence à burguesia, o que torna sua trajetória ainda mais complexa. A personagem é seduzida por Ribeiro, futuro amante, que a convence a ingressar em uma vida de luxo e prazeres, afastando-a dos valores tradicionais:

Ribeiro – Tu és bonita, e Deus criou as mulheres belas para brilharem como as estrelas. Terás tudo isso, diamantes, jóias, sedas, rendas, luxo e riqueza. Eu te prometo! Quando apareceres no teatro, deslumbrante e fascinadora, verás todos os homens se curvarem a teus pés; um murmúrio de admiração te acompanhará; e tu, altiva e orgulhosa, me dirás em um olhar: Sou tua. (Alencar, s.d, p. 13)

Assim como representado nesta peça e em outras obras literárias, naquele contexto os homens frequentemente procuravam por essas mulheres, chegando, em

⁶ Esta palavra significava “ajudante de chapeleira”, mas aplicava-se também às costureiras e balconistas, “visto que estas mulheres eram mal pagas e tinham poucas perspectivas para o futuro, muitas praticavam a prostituição casual, daí o significado: mulher de ‘virtude fácil’.” (Griffin, 2003, p. 290).

muitos casos, a comprometer suas heranças para sustentá-las. A fim de conquistarem esses homens, era comum que as cortesãs mantivessem uma preocupação constante com a aparência, visto que seus corpos tornavam-se mercadorias desejadas (Griffin, 2003). Por isso, muitas desenvolveram a habilidade de se tornarem belas, já que a beleza das meretrizes não era apenas um dom natural, mas algo meticulosamente trabalhado. Mesmo as características físicas, como o rosto e o corpo, necessitavam ser aprimoradas e realçadas com truques. Um exemplo disso é Nanna⁷, uma famosa cortesã renascentista que foi ensinada pela própria mãe, também cortesã, a se adornar:

Ao escolher o que sua filha deveria vestir, a cortesã mais velha soube muito bem tornar este efeito ainda mais dramático. Como muitos artistas da época que compreendiam o forte efeito do ouro ao lado do vermelho, ela vestiu a filha com um vestido longo de cetim carmim. Basta este detalhe para deixar evidente o seu talento. O cetim, com um brilho sutil, brilho que não encobria o dos cabelos de Nanna, mas possuía ainda a luminosidade fascinante de uma pedra preciosa, era o tecido correto. (Griffin, 2003, p. 78)

Nota-se que as roupas tinham um papel fundamental no jogo de sedução. Essa prática, que remonta ao período renascentista, continuou ao longo do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, estabelecendo o estilo das grandes cortesãs em Paris. Isso não ocorria apenas na França; em outros países, as vestimentas também eram essenciais para a imagem dessas mulheres. Para atrair a atenção dos homens do período, suas roupas eram sempre ousadas e complementadas por uma maquiagem marcante. Na literatura, Clarice Lispector (1920-1977), no conto *Devaneio e embriaguez duma rapariga* (1960)⁸, faz uso de um elemento simbólico associado às cortesãs – os chapéus considerados extravagantes – como recurso expressivo para construir a identidade da personagem e explorar sua subjetividade e dualidade.

Logo d'entrada perceberá-a sentada a uma mesa com seu homem, toda cheia dos **chapéus** e d'ornatos, loira como um escudo falso, toda santarrona e fina – que rico **chapéu** que tinha! – vai ver que nem casada era, e a ostentar aquele ar de santa. E com seu rico **chapéu** bem posto. [...] E a santarrona toda vaidosa de seu **chapéu**, toda modesta de sua cinturita fina, vai ver que não era capaz de parir-lhe,

⁷ Nome fictício dado à cortesã por Pietro Aretino (1492-1556), escritor e poeta italiano.

⁸ O referido conto está incluído na coletânea *Laços de Família* (1960), de Clarice Lispector.

ao seu homem, um filho. Ai que não tinha nada a ver com isso, a bem dizer: mas já d'entrada crescera-lhe a vontade d'ir e d'encher-lhe, à cara de santa loira da rapariga, uns bons sopapos, a fidalguita de **chapéu**. Que nem roliça era, era chata de peito. E vai ver que, com todos os seus **chapéus**, não passava duma vendeira d'hortaliça a se fazer passar por grande dama. (Lispector, 2009, p. 15, grifos nossos)

No excerto mencionado, a narradora atribui destaque ao acessório, o chapéu, com o intuito de provocar no leitor a associação entre o objeto e sua função social, vinculando-o, assim, à imagem da meretriz. A sentença final do trecho “não passava duma vendeira d'hortaliça a se fazer passar por grande dama” confirma a suposição da personagem. Simone de Beauvoir (1970) afirma que as vestimentas femininas, normalmente, não são simplesmente um adorno, mas uma forma de expressar a situação social da mulher. Sendo assim, Margareth Rago (1990, p. 78) converge com o pensamento da filósofa ao descrever, no início da década de 1860, no contexto brasileiro, as distinções nas vestimentas entre as cortesãs e as demais mulheres:

[...] as primeiras eram as que saíam às ruas vestidas à moda francesa, com chapéus, crinolina e saias enfeitadas com muitos babados. A segunda, “a senhora autêntica que permanece fiel aos antigos costumes”, deixava sua cabeça descoberta, sem nenhum adorno além daquele conferido pela natureza. Enquanto as modernas usavam vestidos de seda, acompanhados por chapéus com plumas, enfeitados com flores, aquelas usavam roupas de cor sóbria e monástica e permaneceriam fechadas em casa, ausentando-se apenas para as missas.

Os espaços frequentados naquele período também eram parte da conquista entre cortesã e cliente. Os homens que buscavam as meretrizes de luxo frequentavam, usualmente, confeitarias, castelões, cafés, entre outros locais ocupados pela boemia elegante da cidade. De acordo com Griffin (2003, p. 46), era comum que os homens ricos e com títulos de nobreza procurassem companhia nesses locais, “talvez para levar para casa naquela noite, ou, se o desejo fosse bastante forte, montar para ela um apartamento”. Contudo, enquanto espaços públicos, esses locais eram regulados por normas que visavam separar as chamadas “mulheres de família” das “mulheres da vida”. Tanto na França quanto no Brasil, observavam-se semelhanças nessas regulamentações: tais ambientes eram considerados socialmente aceitáveis até certo horário, permitindo o acesso de diversos públicos; a partir de determinado momento, entretanto, restringiam-se

majoritariamente à presença masculina, composta por homens que buscavam escapar das obrigações conjugais ou usufruir das liberdades da vida de solteiro (Rago, 1990).

Em Paris, por exemplo, o Moulin de la Galette, um restaurante tradicional francês eternizado por Vincent Van Gogh (1853-1890) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), era um desses lugares:

Figura 1 – Vincent Van Gogh. *Le Moulin de la Galette*, 1886-87, óleo sobre tela, 61 x 50 cm. Em exibição no Metropolitan Museum of Art – Nova Iorque



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes.

Figura 2 – Pierre-Auguste Renoir. *Dance at Le Moulin de la Galette*, 1876, óleo sobre tela, 131 x 175 cm. Em exibição no Musée D'Orsay – Paris



Fonte: Google Arts & Culture.

No Rio de Janeiro, a Confeitaria Colombo desempenhava um papel semelhante. Fundada em 1894 no centro do Rio de Janeiro, é um dos mais emblemáticos estabelecimentos da *Belle Époque* brasileira, símbolo da modernização urbana e cultural da capital do país à época. Inclusive, foi inspirada nas tradicionais casas de chá europeias, sobretudo nas confeitarias de Paris e Lisboa (Wanderley, 2020).

Figura 3 – Confeitaria Colombo, 1925. Centro, Rio de Janeiro (RJ) / Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Brasileira Fotográfica.

O teatro é outro local que se constituía, nos contextos europeu e brasileiro, um espaço de significativa relevância sociocultural no período em questão. Conforme observa Adler (1991), era habitual a presença de cortesãs nesses ambientes, uma vez que ali se concentrava a elite social. Marguerite, de *A dama das Camélias*, e Lúcia, de *Lucíola*, são exemplos de personagens literárias que ostentam sua riqueza no teatro, buscando novos amantes. Além disso, o teatro também funcionava como um local de recrutamento das meretrizes, pois, segundo a autora, “o teatro aparece como um dos lugares preferidos das cortesãs: ali se apresentam nuas ou habilmente despidas, levam os amantes até os camarotes ou até o pátio dos intervalos” (Adler, 1991, p. 28). Para a historiadora, o teatro assumia o papel de uma vitrine pública, na qual os corpos femininos eram expostos como mercadorias em circulação.

Na obra *Naná*, de Émile Zola (1840-1902), o autor apresenta uma personagem cortesã inserida no universo teatral. Embora atue como atriz, a

protagonista carece de talento artístico, aspecto destacado já nas primeiras páginas do romance: “nunca se ouvira uma voz tão desafinada, nem entoada com menos graça [...]. Ela nem mesmo sabia se apresentar em cena, jogava as mãos para a frente, enquanto balançava todo o corpo, que apareceu estouvado e desgracioso” (Zola, 1982, p. 18). Este excerto, entre outros, corrobora a perspectiva de Adler, na medida em que Naná é construída como uma atriz teatral medíocre, cuja relevância não reside em seu talento artístico, mas na força de sua sexualidade. Dotada de um corpo comparado ao de Vênus, a personagem encarna a figura do corpo feminino “tentador”, conforme os parâmetros da tradição ocidental e cristã, que associa a mulher à sedução e ao desejo.

Uma preocupação constante neste período dizia respeito à distinção das meretrizes de luxo das que não eram, uma vez que poderiam frequentar os mesmos lugares, conforme Rago apresenta no contexto brasileiro (1990, p. 47, grifos nossos):

[...] embora frequentassem algumas vezes espaços de sociabilidade comuns [...] **mulheres respeitáveis e prostitutas de luxo⁹ procuravam manter a distância.** A preocupação com a presença de figuras indecorosas nos locais de lazer e nas ruas da cidade levava a que pequenos detalhes do comportamento e da aparência feminina fossem cautelosamente estudados e produzidos. **O jornal A PROVINCIA DE SÃO PAULO, por exemplo, tomava algumas precauções, tentando orientar a opinião das leitoras do “sexo frágil”, contra o período de contaminação dos novos hábitos introduzidos pelo progresso.**

O fragmento acima evidencia que a própria sociedade tomava medidas para que não houvesse confusão entre as “funções sociais” dessas mulheres. Afinal, no século XIX, a mulher prostituída não era mais vista apenas como uma pecadora, mas também como uma “mulher de costumes livres”, isto é, alguém que além de desafiar os padrões sociais, também provocava os valores da união sexual monogâmica, da família nuclear, da virgindade e da “inata” fidelidade feminina (Rago, 1990). Consequentemente, naquele contexto histórico, era socialmente indesejável para uma mulher ser percebida dessa maneira, visto que o ideal feminino vigente se centrava na busca por um casamento vantajoso.

⁹ A pesquisadora utiliza o termo “prostituta de luxo” como sinônimo de cortesã no Brasil.

Um fator histórico que influenciou a visão social sobre essas mulheres foi a Era Vitoriana, que se estendeu do século XIX até o início do século XX, abrangendo o reinado da rainha Vitória. Durante esse período, a Inglaterra se destacou como a nação mais industrializada do mundo, controlando um vasto império marítimo e colonial na Ásia e na África. Além de exportar produtos manufaturados para diversos países da América Latina, incluindo o Brasil, a Inglaterra também exerceu forte influência cultural em outras nações. A sociedade inglesa da época era marcada por um conservadorismo rigoroso e severas proibições, e os puritanos se escandalizavam facilmente com temas relacionados ao sexo, tratando-os de forma moralizante. Conforme descrito:

Foi uma época de moralidade convencional, de grandes famílias em que o pai era uma espécie de chefe divino, e a mãe, uma criatura submissa [...] A moralidade rígida, o caráter sagrado da vida em família eram devidos em grande parte ao exemplo da própria rainha Vitória. (Burgess apud Leal, 2015, p. 3)

Se, anteriormente, as mulheres que se envolviam em práticas sexuais não reprodutivas eram fortemente criticadas, neste período, passaram a ser ainda mais excluídas socialmente. Eram vistas como o oposto da “mulher do lar”, aquela que vivia em conformidade com a virtude feminina da sedentariedade. Margareth Rago mostra que a figura da prostituta emergia como um poderoso fantasma no imaginário social:

Contra ela, levantavam-se as vozes competentes dos homens cultos, advertindo contra os perigos de contaminação física e moral que representavam para o equilíbrio da sociedade e para a moralidade das famílias; das feministas, preocupadas em conquistar o direito de ingresso na esfera pública, sem a identificação a licenciosidade das “mulheres alegres”; das famílias “respeitáveis”, reivindicando maior controle e censura da moralidade pública. (Rago, 1990, p. 50)

É interessante pensar que, ao mesmo tempo que os homens representantes da família e da religiosidade cristã controlavam a sexualidade feminina com normas e regras rígidas – exigindo que as mulheres se casassem e preservassem a castidade –, eles frequentemente recorriam às prostitutas para satisfazer seus desejos, já que o

sexo não era considerado desonroso para os homens. Nesse ponto, insere-se, brevemente, a discussão sobre o contrato de casamento¹⁰.

Conforme argumenta Carole Pateman (1993, p. 231), o casamento é chamado de contrato, mas muitas feministas argumentam que “uma instituição em que uma parte, o marido, exercia o poder de um senhor de escravos sobre sua mulher [...] está bem longe de ser uma relação contratual.”. A filósofa propõe, então, uma conexão direta entre a instituição do casamento e a prostituição, visto que, para ela, “é simplesmente uma questão do grau em que uma mulher se vende a um homem, dentro ou fora do casamento, ou a vários homens.” (Goldman apud Pateman, 1993, p. 281). Beauvoir (1970, p. 324) desenvolve uma reflexão semelhante, a autora afirma:

Do ponto de vista econômico, sua situação é simétrica à da mulher casada. “Entre as que se vendem pela prostituição e as que se vendem pelo casamento, a única diferença consiste no preço e na duração do contrato”, diz Marro (*La Puberté*). Para ambas, o ato sexual é um serviço; a segunda é contratada pela vida inteira por um só homem; a primeira tem vários clientes que lhe pagam tanto por vez.

Além de serem alvo de campanhas moralizadoras e repressivas, muitas vezes lideradas por grupos religiosos, as mulheres consideradas “vulgares” também se tornaram foco de reformas sociais e de iniciativas de saúde pública em diversos países. Isso ocorreu especialmente entre 1860 e 1870, quando houve surtos de doenças sexualmente transmissíveis, como a sífilis. Essas doenças não apenas afetavam os clientes, mas também representavam um risco à sociedade, pois os homens, ao retornarem para suas esposas, transmitiam a infecção para elas. Logo, a atividade da prostituição tornou-se uma ameaça:

Foco de *contaminação sifilítica*, núcleo de disseminação da *imoralidade*, espaço da *ociosidade*, enfim, atentado “à persistência monetária que constitui o patrimônio das famílias e da sociedade”, a prostituição é classificada como *ameaça* à saúde *física, moral e social* do conjunto da população urbana e, enquanto tal, deve ser controlada. (Engel, 1989, p. 138)

¹⁰ Muitas feministas, especialmente nos Estados Unidos, sustentam que, caso o casamento fosse um contrato propriamente dito, as mulheres teriam que ser inseridas na vida civil exatamente nas mesmas condições e com os mesmos direitos que os seus maridos. Por isso, essas propõem a substituição do termo “contratos de casamento” por “contratos íntimos” ou “contratação matrimonial”. (Pateman, 1993, p. 232)

Patricio de Albuquerque Vieira (2017, local. 8) afirma:

Os médicos sanitaristas passam a rotular a mulher prostituída, como “mulher perdida”, “mulher dissoluta”, “mulher decaída”, “mulher estéril”, “víbora”, “serpente”, “doente”, “ociosa”, “desonesta”, “perigosa”, etc. Sentindo-se reprimida e alvo de preconceito, a prostituta continua a realizar o seu trabalho de maneira clandestina, ocultamente, passando-se por pintora, enfermeira, costureira, entre outras atividades, a fim de prostituir-se disfarçadamente e complementar a renda familiar.

Desta forma, já no final do século XIX, a prostituição passou a ser vista como a manifestação de uma sexualidade considerada moralmente doente, associada à impureza e, mais fortemente, à degradação dos “bons costumes”. O tema gerou divergências entre médicos, levando ao debate sobre regulamentar ou não essa prática. Alguns profissionais argumentavam que era um “mal necessário” e que, por se tratar de um serviço oferecido à sociedade, a prostituição deveria ser mantida em condições adequadas, justificando, assim, a sua regulamentação. Por outro lado, médicos contrários acreditavam que a prostituição era um mal a ser combatido, causado pela falta de orientação moral e religiosa. Ao longo da história, países e estados se mostraram divididos quanto à regulamentação da prostituição, visto que esse tema continua sendo alvo de debates até a atualidade.

Contudo, embora inseridas no mundo da prostituição, não há indícios de que essas discussões faziam parte do mundo das cortesãs, visto que, como dito anteriormente, elas mantinham poucos amantes ou, muitas vezes, apenas um. Porém, com a virada do século e o avanço dos movimentos feministas, a imagem da figura da cortesã e da prostituta de rua, além de temas que se entrelaçam a elas, como o conceito de amor e família, passaram por significativas transformações. Essa mudança também impactou a percepção sobre a mulher, que deixou de ser vista como alguém cujo papel fosse apoiar o desenvolvimento do marido (Favalessa; Marin, 2020).

De acordo com Griffin (2003, p. 28-29), a *Belle Époque* talvez tenha sido o último período de existência da cortesã, isso porque seu papel foi criado por condições específicas, ou seja, “ele esteve também inextricavelmente ligado a um estado de espírito histórico que deixou de existir [...] Para ser uma cortesã, uma mulher precisava de um cenário”. A pesquisadora conclui que “como um castelo de cartas, todo o

edifício de valores que alimentara a existência das cortesãs veio abaixo” (Griffin, 2003, p. 32).

No entanto, a função desempenhada por essas mulheres não desapareceu, apenas se adaptou às mudanças do tempo e se moldou à nova percepção social, dando origem à figura da “prostituta de luxo” no século XX. Essa nova forma de prostituição era destinada a atender clientes de maior poder aquisitivo, que frequentemente buscavam não apenas sexo, mas também companhia social. Assim como as cortesãs, as prostitutas de luxo eram as únicas que frequentavam ambientes de alto padrão socioeconômico, acompanhando seus clientes em eventos e atendendo homens de grande influência na sociedade, como políticos, artistas e outros membros da elite.

Entretanto, o aspecto distintivo desse período residia no anonimato que envolvia essas meretrizes. Diferentemente das cortesãs, as prostitutas de luxo eram procuradas por homens pertencentes à classe burguesa, justamente por se distanciarem dos estigmas associados à prostituição. Estes buscavam parceiras capazes de transitar com elegância em ambientes sociais, assimilando modos e aparências da alta sociedade (Lopes, 2021). Logo, não era mais desejável mantê-las em evidência; ao contrário, a discrição passou a ser um atributo fundamental dessa prática. Nesse novo cenário, o “luxo” adquiria um valor simbólico, operando como um selo de distinção vinculado à higiene – visto que havia menor risco contágio de ISTs¹¹, embora não pudesse ser totalmente eliminado –, à reserva e à autonomia dessas damas na escolha de seus clientes, o que contribuía para uma redução na exposição a situações de violência.

É relevante destacar que, de modo correspondente ao avanço das conquistas feministas, as mulheres já haviam conquistado diversos direitos, entre eles o acesso à educação formal. Com isso, em meados do século XX, havia, em uma escala global, um movimento crescente de mulheres deixando o espaço doméstico para ingressar no mercado de trabalho, especialmente nas indústrias, impulsionadas pela escassez de mão de obra masculina resultante das guerras. Sob essa perspectiva, muitas das moças envolvidas na prostituição de luxo eram identificadas como pertencentes às camadas médias da sociedade, apresentando níveis de escolaridade superiores aos

¹¹ Segundo o Ministério da Saúde (2024), são Infecções Sexualmente Transmissíveis.

observados entre as prostitutas de segmentos mais marginalizados (Lopes, 2021). Ou seja, muitas meretrizes, assim como no século XIX, optavam por continuar na prática como estilo de vida e não por necessidade, visto que “mais genericamente, a prostituição possibilita que as mulheres ganhem mais do que ganhariam na maioria dos trabalhos abertos a elas no capitalismo patriarcal.” (Pateman, 1993, p. 286). Inclusive, em Nova Iorque, era comprovado que a prática da prostituição tinha um nível de moças variado:

Economicamente falando são moças que trabalham em atividades honestas para o seu sustento (grande número de funcionárias públicas, privadas, comerciantes, etc). Intelectualmente apresentam um certo preparo. Não fazem do meretrício meio de vida de sustento e sim o caminho para o luxo, o conforto e a fama. (Fonseca, 1996, p. 10-11)

Logo, o debate sobre a regulamentação da prostituição e, também, sobre o reconhecimento da atividade como trabalho se tornou ainda mais popularizado. As feministas se dividiam em relação ao meretrício: as mais radicais viam a prática como uma forma de dominação masculina e violência contra a mulher, argumentando que há a objetificação do corpo da mulher, o qual é observado como uma mercadoria. Nessa conjuntura, Pierre Bourdieu (2012, p. 31) afirma que:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação.

Não se pode negar que há uma dominação masculina simbólica na prática, além de uma ordem social já enraizada na sociedade. Pateman (1993) coloca que “o traço característico do mundo moderno [...] é o fato de os seres humanos não estarem presos à condição em que nasceram”, contudo, “esse princípio aplica-se apenas aos homens; nascer mulher ainda implica a existência de um lugar já determinado na vida” (Pateman, 1993, p. 246); isto é, um lugar de submissão. Desse modo, alguns pesquisadores propõem que as meretrizes têm uma liberdade ilusória, as quais são, na verdade, vítimas desse sistema. Por outro lado, as feministas liberais defendem

que a mulher deveria ter a liberdade de fazer o que quisesse com seu corpo, inclusive de cobrar pelos serviços sexuais, tratando a atividade como qualquer outra forma de trabalho. Por isso, na década de 1970 a 1990, alguns países, como a Suécia, adotaram um modelo que criminaliza a compra de serviços sexuais, mas não a sua venda. A intenção dessa abordagem é proteger as trabalhadoras sexuais, ao mesmo tempo que busca desestimular os clientes. No entanto, essa política foi criticada por, ainda assim, empurrar a prostituição para a clandestinidade.

A literatura desse período também passou a incorporar essa figura como elemento simbólico e narrativo em inúmeras obras. No contexto brasileiro, destaca-se o romance *Hilda Furacão* (1991), de Roberto Drummond (1933–2002), no qual o autor apresenta a trajetória de uma jovem de origem burguesa que rompe os valores tradicionais da década de 1960 e adota a identidade de uma prostituta de luxo. Truman Capote, autor do terceiro objeto deste estudo, *Bonequinha de Luxo*, igualmente utiliza a presença dessa figura, que opta a prostituição de luxo como um caminho a ser seguido. Contudo, nesta obra, sua caracterização é construída por meio de sutis estratégias narrativas, as quais serão analisadas no segundo capítulo. O cinema também deu espaço a essas meretrizes, produzindo filmes icônicos que marcaram a memória do público, como *Belle de Jour* (1967), do diretor Luis Buñuel, ou a própria adaptação do romance de Capote, *Breakfast at Tiffany's* (1961), dirigido por Blake Edwards.

Sam Wasson, autor e editor norte-americano conhecido por suas obras sobre a história do cinema em Hollywood, destaca em seu livro *Quinta Avenida, 5 da manhã: Audrey Hepburn, Bonequinha de Luxo e o surgimento da mulher moderna* (2011) que Truman Capote se inspirou nas prostitutas de luxo da década de 1950 para criar a personagem central, Holly Golightly. Segundo o autor, essa escolha reflete a ascensão e visibilidade social desse grupo naquele período, configurando-se como um fenômeno cultural relevante na construção de novos imaginários femininos:

“Todo ano”, ele explicou, “Nova York é inundada por essas moças; duas ou três, geralmente modelos, sempre ganham destaque e seus nomes aparecem nas colunas de fofocas e elas são vistas em todos os lugares importantes com toda a Beautiful People. E então elas se apagam, casam com algum contador ou dentista, e uma nova leva de moças chega de Michigan ou da Carolina do Sul, e o processo começa todo de novo”. (Wasson, 2011, p. 89)

Ao nos remeter às figuras das cortesãs, é possível identificar, neste fragmento, duas observações relevantes: primeiramente, essas mulheres não se enquadravam nos padrões de beleza convencionais, destacando-se no contexto urbano das grandes cidades. Em segundo lugar, evidencia-se a continuidade de um movimento migratório feminino – especialmente de mulheres oriundas de cidades do interior – em direção às metrópoles, motivado pelo ingresso no trabalho ligado à prostituição, fenômeno que persiste até a atualidade.

Vale destacar que as múltiplas imagens das meretrizes não foram alteradas:

[...] **Ihe atribuíram características de independência, liberdade e poder: figura da modernidade**, passava a ser associada à extrema liberalização dos costumes nas sociedades civilizadas, à desconexão com os vínculos sociais tradicionais e à multiplicidade de novas práticas sexuais. (Rago, 1990, p. 49, grifo nosso)

Sendo assim, a noção de “independência”, “liberdade” e “poder” começou a ter um impacto sobre essas mulheres. A meretriz começou a ser encarada sob novas perspectivas, tornando-se um símbolo de “mulher livre”, dentro de certos limites da sociedade. Simone de Beauvoir destaca que “paradoxalmente, essas mulheres que exploram ao extremo sua feminilidade criam para si uma situação quase equivalente à de um homem”, uma vez que “não somente ganham a vida como os homens, mas ainda vivem em uma companhia quase exclusivamente masculina; livres de costumes e de propósitos” (Beauvoir, 1970, p. 337).

Outra transformação observada com a virada do século diz respeito aos espaços em que as prostitutas de luxo eram encontradas. Desde meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX, os antigos estabelecimentos, como cafés, salões ou até mesmo o teatro, foram sendo substituídos pelos cabarés, que cresceram gradualmente. No entanto, esses espaços, que eram também locais de “excessos, fugas e êxtases” (Rago, 1990, p. 289), tornaram-se os principais focos de comercialização e disseminação de drogas. Isso resultou na responsabilização das prostitutas como “corruptoras de menores”. Essa situação contribuiu para o fortalecimento da estigmatização das prostitutas e fechamento dos cabarés durante o período.

Em síntese, é imprescindível ressaltar que não há nada de universal na prática da prostituição. Trata-se de uma atividade profundamente condicionada pelas particularidades de cada contexto histórico, social e econômico, sendo

constantemente influenciada e transformada pelas dinâmicas locais e conjunturas específicas de cada período. Mas, apesar dessas variações, é possível afirmar que, ao converterem seus corpos em instrumentos de trabalho, as prostitutas – especialmente cortesãs e profissionais de luxo – passaram a ocupar um lugar de destaque no imaginário artístico e cultural, tornando-se figuras de fascínio e inspiração para diversos artistas ao longo dos dois séculos abordados, consolidando-se como musas e símbolos de uma complexa interseção entre arte, sexualidade e poder. Na França, por exemplo, observa-se que “será a dramaturgia a primeira arte a fazer da cortesã uma de suas principais personagens, logo seguida pela pintura e pela literatura” (Moraes, 2016, p. 301).

Com o “conhecimento do amor e da arte de gastar dinheiro a rodo” (Adler, 1991, p. 22), essas mulheres transformaram-se em figuras artísticas ou personagens que permanecem reconhecidas até a atualidade. Os artistas criaram uma espécie de “aura mística” ao redor das meretrizes, situando-as em um universo simbólico misterioso. Em romances oitocentistas, escritores categorizavam essas personagens por classe, fazendo com que vivenciassem desde a pobreza intensa até o extremo luxo ao obterem desfechos moralizantes e educativos voltados às mulheres. No século XX, tanto a literatura quanto as mídias visuais contribuíram para retratar tais figurações, refletindo sobre a redefinição de seus papéis.

1.2 Os “SACRILÉGIOS LITERÁRIOS”

Antes de dar continuidade à análise da temática sobre a prostituição de luxo, é pertinente destacar que os três romances que compõem o *corpus* desta pesquisa foram escritos por autores do sexo masculino. Ao se tratar de literatura no século XIX, poucas mulheres alcançaram reconhecimento como escritoras. Isso se devia, principalmente, a dois fatores centrais. Em primeiro lugar, o acesso à educação formal era um privilégio restrito às mulheres, uma vez que sua formação era majoritariamente voltada para o domínio das habilidades domésticas, e não à leitura e escrita. Norma Telles (2004, local. 336) observa que “escrita e saber estiveram, em geral, ligados ao poder e funcionaram como forma de dominação ao descreverem modos de socialização, papéis sociais e até sentimentos esperados em determinadas

situações.”. Nesse sentido, o conhecimento e, conseqüentemente, a produção literária, encontrava-se sob o controle masculino.

O segundo fator diz respeito às condições de produção e recepção da escrita feminina. Muitas mulheres que se dedicavam à literatura faziam-na de maneira velada, recorrendo a pseudônimos masculinos para garantir a publicação de suas obras. Mesmo quando conseguiam publicar, frequentemente enfrentavam a desvalorização crítica, o descrédito social ou a apropriação de suas produções por figuras masculinas próximas, como maridos, irmãos ou editores. Um exemplo emblemático é o caso de Mary Shelley (1797-1851), autora de *Frankenstein* (1818), cuja obra foi inicialmente atribuída ao marido, Percy Shelley (1792-1822), evidenciando as barreiras estruturais enfrentadas por autoras naquele período.

Mas, ainda sim, algumas delas conseguiram se sobressair nesse século. Virginia Woolf (1882-1941), em seu ensaio *Mulheres e Ficção* (1928)¹², apresenta uma parte da literatura feita por mulheres no período oitocentista e destaca quatro autoras que marcaram a época, sendo elas: Jane Austen (1775-1817), Emily Brontë (1818-1848), Charlotte Brontë (1816-1855) e George Eliot (1819-1880). Todas essas escritoras foram evidenciadas na literatura ao escreverem romances que, mesmo que de forma sutil, escapavam em certa medida das normas e convenções sociais. No entanto, Woolf observou que todos esses livros “foram escritos por mulheres forçosamente privadas de toda experiência que não fosse a passível de ser encontrada numa sala de visitas da classe média.” (Woolf, 2019, p. 12). Segundo a autora:

Um romance, pensando bem, é uma exposição de mil diferentes objetos – humanos, divinos, naturais; é uma tentativa de relacioná-los uns aos outros. Em todos os romances de mérito, esses elementos diferentes são mantidos no lugar pela força da visão do autor. Mas eles seguem outra ordem também, que é a ordem a eles imposta pelas convenções. Como os árbitros das convenções são os homens, pois foram eles que estabeleceram uma ordem de valores na vida, e já que é na vida que em grande parte a ficção se baseia, também aqui, na ficção, em extensa medida, esses valores prevalecem. (Woolf, 2019, p. 15)

Em outras palavras, ao serem forçadas a seguir normas impostas pelos homens, as mulheres se viam limitadas em suas formas de expressão e vivências, o

¹² O título original da obra é *Woman and Fiction*.

que refletia em suas produções artísticas. Isso ressalta a importância das escritoras mencionadas, pois, apesar das restrições, conseguiram transmitir suas perspectivas, inspirando e dando voz a outras mulheres. Contudo, embora não fossem a maioria entre os escritores ou pelo menos a maioria reconhecida, as mulheres representavam a maior parte do público leitor de romances.

De acordo com Ian Watt (1990), com a ascensão do romance no século XVIII, a literatura se popularizou, ampliando o alcance do público leitor. No que diz respeito à leitura de romances:

A distribuição do lazer na época corrobora e amplifica o quadro já apresentado da composição do público leitor; e ainda fornece a melhor evidência disponível para explicar a crescente participação das mulheres nesse público. Pois, enquanto boa parte da nobreza e da pequena aristocracia continuava sua regressão cultural do cortesão elisabetano aos “bárbaros” de Arnold, a literatura tendia a se tornar um entretenimento basicamente feminino. (Watt, 1990, p. 41)

Isto é, estes livros se relacionavam aos momentos de prazer, o que, por consequência, foi vinculado ao sexo feminino naquela época, uma vez que, enquanto os homens tinham liberdade para circular pelas ruas, frequentar bares e outros espaços públicos, as mulheres estavam restritas a atividades mais sedentárias e associadas a espaços privados. Vale pontuar que esse cenário se refere principalmente às mulheres de classe média e alta, pois, até o século XX, como já citado anteriormente, muitas delas não obtinham acesso à educação. Quando possuíam a oportunidade de estudar, esta era muito limitada em comparação aos homens. Além disso, “o preço do romance só estava ao alcance dos abastados” (Watt, 1990, p. 40). Diante disso, muitas jovens passaram a explorar a literatura, transformando-a, direta ou indiretamente, em refúgio e fonte de conhecimento, tornando-se leitoras ávidas.

Uma característica relevante do romance no século XIX é a presença recorrente de personagens femininas que representavam, de forma simbólica, o perfil de mulheres leitoras. Isso não ocorria por acaso: geralmente era uma tentativa de incentivar as mulheres a lerem e expandirem seus repertórios. Isso porque, no período que se estendeu do século XIX até o início do século XX, a literatura e outras formas de arte não eram vistas como “uma finalidade em si mesma; o texto literário era avaliado e valorado pelas suas relações com o exterior do próprio texto. Acreditava-

se que a literatura era capaz de exercer influência direta sobre a vida de seus leitores, modificando pensamentos e induzindo comportamentos.” (Muller, 2017, p. 56).

Nesse sentido, no século XVIII e, posteriormente, no século XIX, acreditava-se que as mulheres eram extremamente vulneráveis à influência cultural, o que gerava a ideia de que, ao lerem romances com conteúdo imoral, poderiam ser levadas a transgredir normas sociais. Segundo Dalvi (2013, local. 4) “acreditava-se que o romance abandonava o ser ‘à fúria de suas inclinações, às desordens da imaginação’ e disseminava ações reprováveis: ‘adultério, incesto, sedução, crimes’.”. Diante disso, ao observar o crescimento do público feminino com interesse nessas obras, diversos países começaram a manifestar preocupação em relação ao conteúdo consumido por essas leitoras, inquietando-se com o que era denominado “literatura perniciosa”.

De acordo com Mariá Verónica Secreto (2005, p. 212):

A ideia de “literatura perniciosa” vinha ganhando espaço pelo menos a partir do século XVII. Disse Consol Freixa, quando analisa a influência da leitura feminina na crítica aos matrimônios arranjados, que o interesse dela pelo tema surgiu lendo Fenelon, o qual já no século XVII atacava os romances e defendia a proibição de sua leitura pelas mulheres. Justificava-se esta proibição na crítica que esses romances faziam dos matrimônios arranjados, crítica que abria o debate sobre a educação da mulher e seu papel na sociedade. Fenelon tinha recolhido num livro suas reflexões e experiência sobre a educação das jovens, que apareceu em 1687 com o título de *Tratado da educação das jovens*. Este livro conheceu várias traduções e edições através dos séculos (Freixa, 2000). Dessa forma, desde o final do século XVII, evidencia-se um policiamento da prática de leitura feminina, o qual teria diferentes objetivos dependendo do período histórico.

Portanto, o hábito de ler era visto como algo perigoso, e essa percepção começou a se refletir nas obras literárias da época. No romance *A Normalista*, de Adolfo de Caminha (1867-1897), publicado em 1893, o narrador coloca nas mãos de Maria do Carmo, muito antes de seu declínio, um livro: *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós (1845-1900). O livro é entregue à protagonista por sua amiga de reputação questionada, Lídia, que a aconselha a ter cuidado e a ler em segredo, uma vez que se tratava de uma obra observada como obscena. Esse aviso se deu em razão de o romance realista do escritor português ter como protagonista Luísa, uma jovem casada e leitora de, a propósito, *A dama das Camélias*. A personagem, ao não encontrar satisfação no casamento, buscava liberdade e prazer extraconjugal, de

forma semelhante à Emma, de *Madame Bovary*, uma figura que também simboliza a mulher adúltera no universo literário, ao passo que “busca na leitura e no adultério exercer liberdade de escolha” (Dalvi, 2013, local. 2).

Publicado em 1856 na *Revue de Paris*¹³, este clássico mundial, *Madame Bovary*, foi considerado ofensivo à moral pública, religiosa e aos bons costumes, levando o autor a ser processado. Na edição da revista, o texto passou por “cortes destinados a prevenir possíveis acusações de desrespeito à moral” (Muller, 2017, p. 59). Contudo, “a censura por parte da revista não foi suficiente para evitar o processo judicial. Em 29 de janeiro de 1857, Flaubert compareceu ao tribunal ao lado do impressor e do diretor da *Revue de Paris*, processados com ele” (Muller, 2017, p. 60). O acusador foi Ernest Pinard (1822-1909), promotor imperial que fundamentou sua acusação na crítica ao realismo de Gustave Flaubert (1821-1880). Segundo ele, o autor retratava a personagem principal, Emma Bovary, ainda mais bela após o adultério. Embora reconhecesse o talento do escritor, Pinard enfatizou o aspecto moral, afirmando: “uma pintura¹⁴ admirável sob o ponto de vista do talento, mas uma pintura execrável do ponto de vista da moral” (Pinard apud Muller 2017, p. 62).

Por sua vez, Flaubert não acreditava que a literatura tivesse esse tipo de influência no comportamento humano, pois, para ele, tanto a literatura quanto qualquer outra forma de arte não possuíam um propósito utilitário. No entanto, seu advogado, Jules Sénard (1800-1885), seguiu o viés do promotor, defendendo que o romance, na verdade, promovia aversão às transgressões, uma vez que apresentava um fim trágico para a personagem adúltera. Desse modo, a prática de levar artistas ao tribunal era comum, visto que muitos escritores e editores já haviam sido envolvidos com a justiça, como Charles Baudelaire (1821-1867), acusado pelo mesmo promotor e pelos mesmos motivos em 1857 por conta de *As Flores do Mal*. Neste caso, ele não teve a mesma sorte que Flaubert. O poeta e seus editores foram condenados a pagar uma multa e a retirar certos poemas da coletânea.

Sob essa perspectiva, os pesquisadores Washington Dener dos Santos Cunha e Rosemaria J. Vieira Silva afirmam que alguns dos romances conhecidos como canônicos hoje desempenharam funções “como material pedagógico para

¹³ Revista literária francesa fundada em 1829.

¹⁴ “Na visão do promotor, Flaubert utilizava-se dos recursos da arte, mas esquecia-se do comedimento que a arte deveria ter: mostrava a natureza nua e crua, sem véus.” (Muller, 2017, p. 62)

indicar a forma como a mulher ‘correta’, educada e de família deveria se portar” (Cunha; Silva, 2010, p. 105). Além disso, representaram “o veículo pelo qual os autores reafirmavam sua visão de mundo e sociedade ideais: a mulher educada e guardiã da família” (Cunha; Silva, 2010, p. 105). No contexto brasileiro, a pesquisadora Ana Carolina Eiras Coelho Soares (2013) observa que o autor José de Alencar, em diversas obras, insere o que seriam as “prendas da mulher”, orientando o leitor acerca do papel e das expectativas atribuídos ao sexo feminino.

Segundo Soares (2013), o autor buscava controlar o papel feminino em meio ao processo de urbanização, um momento em que as transformações sociais ocorriam de forma acelerada; logo, “o homem e a mulher eram muito mais facilmente corrompidos no ambiente urbano e cabia à literatura resgatar as virtudes anímicas femininas ou masculinas, dependendo do caso” (Soares, 2013, p. 75). Seguindo esse ponto de vista, seus romances, especificamente os que retratavam as mulheres do período, exaltavam o papel socialmente atribuído a elas ou, no caso de figuras consideradas imorais, como prostitutas e cortesãs, visto em *Lucíola*, apresentavam o amor e a maternidade como caminhos de redenção dos vícios ou desfechos trágicos, como a morte.

Quando se trata das representações da prostituição, a literatura foi uma das primeiras formas de arte a abordar esse tema.

Na literatura, a prostituta goza de aura diversa, prolixa: ora predadora ora presa, desliza pelas entrelinhas, cruza épocas, sociedades e histórias, afirma-se em diferentes aventuras e dramas; acantonada pela sociedade, é tomada por arrivista; invejada por ser livre, é vista como dissidente moral, torna-se alvo de puritanos e é vítima de preconceitos. Mas, ainda assim, permanece, e cada uma delas escreve sua própria história face à sociedade que lhes oprime. (Chiovatto; Magri, 2017, p. 2)

À vista disso, analisemos alguns trechos de *Lucíola*, de Alencar. Lúcia, uma heroína urbana e cortesã, também cultiva o hábito da leitura e, em certos momentos, isso é posto de forma pedagógica e moralizante em direção às leitoras do século XIX. Um exemplo significativo ocorre quando se revela que a Bíblia é seu livro favorito (Alencar, 1994, p. 61). Tal escolha, ao ser apresentada de maneira elogiosa, configura uma estratégia narrativa que sugere implicitamente a Bíblia como a leitura ideal para as mulheres, reforçando valores cristãos e conservadores da época. Além disso, observa-se um intertexto relevante quando Lúcia lê *A dama das Camélias*. Nessa

obra, a protagonista Marguerite, também uma cortesã, vive um romance marcado pela impossibilidade e pelo sofrimento, estabelecendo assim um paralelo com a trajetória de Lúcia e reforçando a figura da mulher caída que é redimida pelo amor.

Observa-se que, ao perceber a aproximação de Paulo, Lúcia oculta o livro:

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

- Estava lendo?

- Não: estava esperando-o.

- Quero ver que livro era.

Meio à força e meio rindo consegui tomar o livro depois de uma fraca resistência. Ela ficou enfadada.

Era um livro muito conhecido – *A dama das camélias*. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de seu rosto. Muitas vezes lê-se, não por hábito e distração, mas pela influência de uma simpatia moral que nos faz procurar um confidente de nossos sentimentos, até nas páginas mudas de um escritor. (Alencar, 1994, p. 81-82)

O ato de Lúcia esconder o livro de Paulo pode ser interpretado de algumas maneiras. Talvez ela temesse ser julgada por ele, já que a obra narra a história de uma das mais famosas cortesãs de Paris. Por outro lado, poderia evitar que Paulo traçasse paralelos entre a trama e sua própria vida, buscando preservar a sua imagem como amante. Mas, ao ser surpreendida naquele momento, Lúcia prontamente afirma que a obra é uma mentira, argumentando que nenhuma mulher do meretrício poderia amar “dando-lhe o mesmo corpo que tantos outros tiveram” (Alencar, 1994, p.82). Essa declaração reflete o julgamento da própria personagem em relação à narrativa lida e à sua própria vida, uma vez que o narrador apresenta uma protagonista sem orgulho de sua identidade, em contraste com a figura de Marguerite. Nesse sentido, rejeita a possibilidade de uma cortesã vivenciar uma história de amor, pois não se considera digna dessa experiência. A personagem conclui: “realmente este livro não presta. Nem quero acabá-lo. Cometeu-se aí um sacrilégio literário” (Alencar, 1994, p. 83).

Devido à citação explícita de *A dama das Camélias*, pode-se depreender que o autor desejava evocar a obra de Dumas Filho ao leitor, estabelecendo uma conexão direta entre as duas narrativas. Valéria Marco aponta algumas razões para isso em sua tese:

[...] Alencar não está apenas mobilizando a memória de seus leitores para enriquecer sua pecadora arrependida com os matizes daquela famosa personagem dos salões franceses. **Com este recurso literário ele quer discutir o aproveitamento dos modelos importados; desenvolver uma reflexão sobre as relações entre a literatura nacional e a estrangeira através das lentes oferecidas pela modernidade romântica; nacionalizar o tema da regeneração da mulher perdida; criar, enfim, o perfil da cortesã do Império.** (Marco, 1983, p. 182, grifo nosso)

De fato, Alencar incorporou todos esses elementos e introduziu o tema da “regeneração da mulher perdida” na literatura brasileira. No entanto, a forma como ele abordou a temática em *Lucíola* difere do que é apresentado no romance parisiense. Na obra brasileira, a narrativa inclui uma ouvinte específica para a história de amor entre Lúcia e Paulo. Desse modo, à medida que Paulo relata os acontecimentos, ele se justifica para essa leitora, que assume o papel de personagem-leitora dentro da estrutura do romance. Além disso, a distância física e emocional entre a leitora e o narrador, diferentemente da relação de cumplicidade e solidariedade existente entre Armand e o narrador, possibilita um julgamento mais objetivo (e “imparcial”) dos fatos apresentados no relato.

Contudo, é inegável a presença de um juízo de valor implícito na narrativa, que pode proporcionar o conhecimento de alguns hábitos da época, como demonstrado na cena em que Paulo observa Lúcia sozinha e questiona quem seria. Sá, amigo de Paulo, com tom irônico, responde: “não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita” (Alencar, 1994, p. 15). Tal ironia é refletida no hábito de que uma “senhora”, ou seja, uma “mulher respeitável” para a época, estaria sempre acompanhada. Logo, a fala de Sá não se limita a Paulo, pois funciona também como um aviso às leitoras: não se deixem enganar pelas aparências (Marco, 1983). Ainda como forma de alerta, a obra reserva para Lúcia um desfecho trágico e irreversível, apresentado como punição por sua vida considerada impura e pecaminosa.

Assim como Lúcia encontra semelhanças com a personagem Marguerite, esta, por sua vez, identifica-se com Manon Lescaut, protagonista da obra *Manon Lescaut*, do Abade Prévost. No início da narrativa, ocorre um leilão na residência de Marguerite. Durante o evento, o narrador-personagem adquire um exemplar deste livro, intrigando-se pela dedicatória que encontra nele: “*Manon a Marguerite, Humildade*” (Dumas Filho, 2021, p. 36). Essa dedicatória desperta sua curiosidade, levando-o a refletir:

Ora, essa heroína [Manon] é de tal forma verdadeira que me parece tê-la conhecido. Nas atuais circunstâncias, o tipo de comparação feita entre ela e Marguerite trazia um atrativo inesperado a essa leitura, e minha benevolência se acrescia de piedade, quase de amor, pela pobre jovem a cuja herança eu devia esse volume. (Dumas Filho, 2021, p. 37)

Não distante, continua:

Manon morrera num deserto, é verdade, mas nos braços do homem que a amava com todas as forças da alma, que, morta, cavou-lhe uma sepultura, que ele regou com suas lágrimas e onde enterrou seu coração. Enquanto que Marguerite, pecadora como Manon, e talvez convertida igual a ela, morrera em meio a um luxo suntuoso, se é possível acreditar no que eu vira, no leito de seu passado, mas também em meio a esse deserto do coração, muito mais árido, muito mais vasto, muito mais impiedoso do que aquele em que Manon fora enterrada. (Dumas Filho, 2021, p. 37)

Valéria de Marco (1983, p. 131) observa: “Dumas Filho queria conquistar seu leitor recorrendo a *Manon Lescaut* que [...] gozava de incontestável popularidade entre os corações lacrimojantes irrigados pelo romantismo”. Ao trazer a obra literária de Prévost, Dumas Filho sinaliza que a narrativa parte de um ponto similar: uma história de amor envolvendo uma cortesã. Diferentemente de *Lucíola*, é Armand quem presenteia Marguerite com essa obra, incentivando-a a acreditar na possibilidade de viverem uma história de amor, assim como Manon.

Outro aspecto relevante é que, de forma semelhante à obra de Alencar, em *A dama das Camélias*, o narrador busca conferir verossimilhança à narrativa, na tentativa de manipular e jogar com o leitor. Essa estratégia é indicada logo no início do texto, conforme se observa no excerto: “não tendo ainda idade suficiente para inventar, contento-me em narrar” (Dumas Filho, 2021, p. 17). Nota-se que, ao expor sua fragilidade, o narrador estabelece uma proximidade com o leitor. Essa relação é intensificada à medida que a história de Marguerite é gradualmente desvelada através do diálogo do próprio narrador com Armand, visto que ela também é revelada progressivamente aos leitores, criando uma relação de proximidade e envolvimento. Tal recurso de aproximação com o leitor faz com que este se torne mais atento à narrativa e, conseqüentemente, confie no narrador. Abordaremos isto com mais profundidade no próximo capítulo.

Considerando que os romances atraíam principalmente as mulheres durante o século XIX, Maria Helena Werneck (1986, p. 25) indica que “o público feminino comparece representado por leitoras fictícias, que ora são personagens, ora são figuras femininas inscritas na narração como se fossem os primeiros atentos leitores a quem o texto é endereçado”. Isso ocorre em ambas as obras, mas de forma mais marcada em *Lucíola*, conferindo à narrativa um caráter pedagógico, isto é, de orientação para as leitoras em relação à forma que devem pensar. Como se pode verificar no excerto:

A minha história é imoral; [...] Caso a senhora cometesse a indiscrição de ler estas páginas a alguma menina inocente, talvez chegassem ao fim sem uma única pergunta. A borboleta esvoaça sem pousar entre as flores venenosas, por mais brilhantes que sejam; e procura o pólen no cálice da violeta e de outras plantas humildes e rasteiras. O espírito da moça é a borboleta; e o seu instinto é castidade. (Alencar, 1994, p. 39)

Através da metáfora, o narrador expressa seu ponto de vista, direcionando-o como um ensinamento para o leitor que, por sua vez, deve seguir o mesmo posicionamento em relação à obra, delimitando assim a “postura de recepção”. Werneck analisa esse método narrativo utilizado por Alencar e propõe o termo “tutela didática”, significando um companheirismo fiel entre leitora e narrador, o que permite um tom de autoridade deste último para expressar seus pontos de vista. Para esta pesquisadora (1986, p. 25), “através da reconstrução destas leitoras fictícias é possível perceber que os dois escritores [Alencar e Machado de Assis]¹⁵ tomam a si uma tarefa menos de críticos e avaliadores e mais de educadores do público feminino”. A autora ressalta que, dessa forma, autor e leitor sempre ficarão em aliança e quase nunca em oposição. De maneira semelhante, isso também é visto em *A dama das Camélias*:

Se insisto nesse ponto é porque, entre aqueles que irão me ler, muitos talvez já estejam prestes a rejeitar este livro, no qual receiam não ver mais uma apologia ao vício e à prostituição, e a idade do autor sem dúvida contribui para motivar esse receio. Que aqueles que assim

¹⁵ A autora realiza uma comparação entre os escritores José de Alencar e Machado de Assis pois, para ela, ambos “realizam um projeto que substitui tanto a maneira de conceber o público como ‘acessório’, ignorando o seu potencial de recepção, quanto à maneira oposta, segundo a qual o público se transforma no grande avaliador, com poderes supremos de decidir os rumos de um ainda incipiente mercado para o livro de ficção.” (Werneck, 1986, p. 25)

pensam não se enganem, e continuem, se apenas este receio os retém. (Dumas Filho, 2021, p. 38)

Contudo, nesta obra o narrador-escritor justifica a escolha de representar uma cortesã em seu romance, indicando que o leitor deve continuar a leitura, pois, diferenciando-se de outros autores que igualmente recorreram a esse tipo de personagem, ele afirma que sua abordagem não se limita à repetição de convenções já estabelecidas, prometendo uma perspectiva singular. Ademais, em outro momento, o narrador busca atenuar possíveis julgamentos morais por parte do leitor em relação a essas mulheres, recorrendo a uma referência direta à figura de Maria Madalena ao sugerir que, se Jesus a perdoou, “por que nos faríamos mais rígidos do que o Cristo?” (Dumas Filho, 2021, p. 39). O narrador insiste: “certamente, deve parecer bem pretensioso de minha parte querer extrair estes grandes resultados do pequeno assunto que trato. Mas sou daqueles que acreditam que o muito está no pouco” (Dumas Filho, 2021, p. 40).

É pertinente observar que, ao contrário de Alencar, Dumas Filho adota uma abordagem menos moralista, mesmo considerando o contexto histórico e social em que sua obra foi produzida – questão que também será aprofundada na próxima seção: “Em Paris com Marguerite Gautier”. Nesse sentido, a “tutela didática” atribuída à literatura se manifesta de maneira distinta em cada autor. Mas, ambos conduzindo as narrativas com esse recurso de proximidade com o público, conseguem atingir um certo “controle” de perspectiva do leitor.

No que tange à recepção crítica da obra de Dumas Filho, destaca-se a contribuição da pesquisadora Bruna Grasiela da Silva Rondinelli (2013), que analisa a trajetória do romance no contexto sociocultural do Rio de Janeiro. Publicado em 1853 pelo periódico semanal *O Jornal das Senhoras*, este foi apresentado em uma tradução que não era totalmente fiel à versão original. Isso ocorreu porque “o tradutor fez supressões de trechos da obra para torná-la moralmente adequada às leitoras do jornal” (Rondinelli, 2013, p. 105). Em seu artigo, a autora apresenta um excerto no qual o jornal comenta a obra de Dumas Filho:

A Dama das Camélias é uma severa lição de moral, que nos deixa ver sob as rosas do vício os agudos espinhos que dilaceram a alma criminosa, que nos mostra a felicidade fugindo a essas que não ouvem a voz da virtude; a miséria e a infâmia afogando nos braços a quem

se desvia do caminho da honra. (Diário do Rio de Janeiro apud Rondinelli, 2013, p. 112-113)

É interessante pensar que, até mesmo nos jornais, buscava-se reforçar a ideia de uma literatura utilitária, especialmente voltada às mulheres. Atualmente, em contraponto, a literatura é considerada por alguns críticos como “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (Candido, 2006, p. 84). Logo, “a obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito” (Candido, 2006, p. 84). Seguindo o pensamento de Candido, ao contrário do que os outros autores acreditavam, a literatura não tem o mesmo efeito para todos, ou seja, não funcionava e não funciona como um meio de educação moral universal; a recepção do público é pessoal e varia conforme inúmeros fatores.

Outra relação intrigante entre os dois séculos diz respeito aos crimes passionais e ao contexto literário. Mariá Verónica Secreto (2005) declara que, no século XIX e no início do século XX, alguns juristas absolviam “crimes passionais”. Para a autora, são aqueles praticados por homens devido a um “excesso de amor”, os quais, na época, eram uma questão aceita socialmente e justificada por meio de narrativas escritas em romances. Para isso, a pesquisadora traz exemplos de obras que reforçavam a ideia do tratamento de mulheres como propriedade, utilizando livros de autores como Stendhal (1783-1842), Alexandre Dumas Filho e Eça de Queirós.

Secreto (2005, p. 212) afirma que, naquele período, “algumas obras literárias eram consideradas incentivadoras de condutas lascivas ou instigadoras de comportamentos indecorosos”, pois havia uma romantização social de que tudo seria justificável pelo amor. Os homens achavam que tinham o direito de cometer qualquer crime em nome de sua honra. Um exemplo dessa suposta alegação está na seguinte passagem de *A dama das Camélias*: “e eu a amava tanto que, em meio aos arrebatamentos do meu amor febril, perguntava a mim mesmo se não seria capaz de matá-la, para que jamais pertencesse a um outro.” (Dumas Filho, 2021, p. 258). Além disso, muitas vezes, os crimes chegavam ao tribunal com o apoio do público, levando à absolvição dos criminosos, que contavam com o beneplácito da sociedade.

De acordo com a pesquisadora, esta indulgência social era, de certo modo, alimentada pela literatura, ao passo que se tinha uma sociedade sexista, tanto que:

“os crimes praticados por mulheres pelos mesmos motivos, assim como os movidos por outros sentimentos passionais – como o ódio ou a inveja –, não entravam na ‘romantização’.” (Secreto, 2005, p. 212). Mas, afinal, seria possível a literatura ter tal poder? Essa é uma das questões levantadas pela autora.

Respondendo à sua própria pergunta, Secreto acreditava que, em grande parte, esta possuía o poder de influenciar a sociedade a considerar os atos criminosos “normais”, mas não obtinha controle sobre a atitude dos homens. Além disso, os jornais também estimulavam discursos comparando literatura e crime, fazendo essa relação para o público, o que, segundo Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke: “dentre as chamadas ‘obras menores’, o jornalismo (juntamente com o romance) é, a partir do século XVIII, uma das mais importantes fontes para a história da educação” (1998, p. 145). De acordo com a pesquisadora, em uma de suas vertentes, o jornalismo se constituiu como um “poderoso instrumento do projeto iluminista de mudar as idéias e maneiras das pessoas comuns” (Pallares-Burke, 1998, p. 145), gerando repercussões globais.

De fato, é por meio da imprensa que começam a ser debatidas questões de moral pública, assim como temas sociais e políticos. Essa relevância da imprensa também é refletida na literatura, como no romance *Naná*, mencionado anteriormente, que traz uma representação: “o empresário correra pressurosamente para dar um aperto de mão a um crítico dramático, cujo folhetim tinha uma grande influência” (Zola, 1982, p. 8). Levando em consideração que tais obras traziam aventuras do cotidiano no século XIX, obtendo um referencial muito forte da vida não fictícia, percebe-se que os críticos tinham grande relevância para o público no período, expondo suas opiniões abertamente. Um exemplo que a autora cita é o do periódico *O Carapuço*, que circulou em Recife (Pernambuco) entre 1832 e 1847:

Dessa mania avassaladora de escrever, as **“novelas, cujo número só se pode comparar às areias do mar”**, são **“a verdadeira peste da Literatura”**, afirma o periódico (1839, n. 12; 1837, n.11 e passim). Em grande parte, traduzidas, elas vão aos poucos destilando seu veneno entre os jovens de ambos os sexos. Juntamente com escritos ímpios e baratos na forma de folhetins “a mocidade bebe a longos sorvos o tóxico da irreligião e imoralidade”, da “paixão do amor físico”, da “infidelidade conjugal”, da rebeldia para com os pais, enfim, de tudo o que é desagregador (1839, n. 43; 1840, n. 3). (Pallares-Burke, 1998, p. 154, grifo nosso)

Nota-se acima que o jornal combate diretamente a produção das “literaturas inúteis”, criticando as novelas e os folhetins. Por fim, pode-se perceber que a literatura do século XIX foi amplamente analisada, criticada e marcada por uma forte influência moral. Além disso, serviu como um instrumento para reforçar a ideia de que a mulher deveria ser pura, submissa e dedicada à família e ao lar, refletindo as normas sociais e as ideologias da época sobre o papel feminino na sociedade. Esse modelo, majoritariamente construído sob a perspectiva masculina, permaneceu dominante até meados de 1930, no século XX.

Mas, com o avanço dos movimentos feministas e os novos movimentos literários, a literatura começou a explorar de maneira mais ampla as experiências e a autonomia das mulheres, questionando as limitações impostas. Além disso, estas passaram a ter voz, escrevendo sobre si mesmas e deixando de depender exclusivamente da visão masculina. Assim, as personagens femininas se tornaram mais complexas, evidenciando seu crescimento e suas escolhas individuais. Da mesma forma, desafiaram os papéis tradicionais estabelecidos pela sociedade sem culpa, diferentemente das representações das cortesãs ou mulheres que fugiam do padrão em épocas anteriores.

Contudo, vale lembrar que, apesar dos avanços, a ideologia patriarcal ainda predominava, tentando reverter esses progressos ao pressionar as mulheres a retomarem seus papéis tradicionais no lar como esposas e mães. Algumas produções literárias e publicações da época, tais quais revistas, ainda buscavam retomar essa perspectiva. A historiadora Carla Bassanezi Pinsky, por exemplo, realizou um estudo sobre as revistas para mulheres nos “Anos Dourados”, no Brasil:

Nos Anos Dourados, as revistas femininas eram fonte de informação importante para as brasileiras, especialmente as de classe média urbana, tratando de assuntos e valores correspondentes a esse grupo social. Um mergulho nas páginas de publicações de destaque como *Jornal das Moças* (anos 1940) e *Claudia* (anos 1960), além de *Querida* e *O Cruzeiro*, revela mudanças e permanências nos costumes, nas relações familiares, nas normas sociais e regras de comportamento, nas imagens e nos papéis atribuídos a homens e mulheres. As revistas também nos contam algo sobre namoros, casamentos, maternidade, juventude, sexualidade, trabalho feminino. [...] A leitura das revistas traz à toda a “natureza dos sexos” e nos apresenta, entre outras, as figuras da “boa esposa”, da “moça de família”, da “jovem rebelde”, do “bom partido”, do “marido ideal”, da “outra” e a da “leviana, com quem os rapazes namoram, mas não se casam”. (Pinsky, 2014, local. 9)

Portanto, embora temas como sexualidade e trabalho, os quais eram considerados modernos para as mulheres, já estivessem em discussão, ainda persistia a imagem de “boa esposa” ou “moça de família”. A literatura, assim como a imprensa e a educação para mulheres, passou por transformações significativas ao longo dos séculos. No entanto, é importante destacar que, paralelamente a esses avanços, os direitos das mulheres frequentemente sofreram retrocessos, ao passo que a produção literária refletiu e acompanhou tais movimentos. Nesse sentido, observa-se que, em muitas obras, a representação da figura feminina ainda é associada à submissão, seja ela de ordem masculina ou social. Tal construção se remete à figura das cortesãs no século XIX, que, embora aparentassem possuir certa autonomia, vivenciavam uma “liberdade ilusória”, na medida em que suas ações e papéis estavam condicionados aos padrões sociais vigentes da época.

CAPÍTULO II

CIDADE À VENDA: CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO URBANO

2.1 EM PARIS COM MARGUERITE GAUTIER

Ao considerar as diversas manifestações da prostituição, observa-se que a Europa se destacou como um dos continentes com significativa produção artística sobre essa temática, especialmente no que se refere à representação das cortesãs, visto que tais figuras apareceram em primeiro lugar na Itália (Bassermann, 1968). Essas mulheres foram associadas, principalmente, ao processo de modernização europeu, uma vez que estavam inseridas no contexto de uma crescente mudança nos grandes centros urbanos. De acordo com Bosi (2017), no século XIX, a Europa passava por um momento de consolidação das grandes nações modernas, o que influenciou de maneira profunda sua trajetória econômica, social e cultural; com isso, ficou posicionada como protagonista em diversos campos artísticos, entre eles, a literatura.

A figura da cortesã representava uma das poucas possibilidades, à sua época, de uma mulher exercer certo grau de autonomia sobre si e sobre seu corpo, ainda que dentro dos limites impostos por estruturas patriarcais e capitalistas. Segundo Adler (1991, p. 22), tais mulheres “dispõem do corpo, da beleza, da juventude e da habilidade como de um capital”, afinal, precisavam “compreender o valor do que oferecia[m], decifrar o clima do mercado, ter autoconfiança, acreditar no seu bom senso para assumir certos riscos controlados a fim de obter um ganho maior” (Griffin, 2003, p. 148). A partir dessas reflexões, é possível identificar dois elementos centrais na análise dessas figuras: o capital – uma vez que, ao colocarem seus corpos à venda, passam a funcionar como mercadorias dentro da lógica mercantil – e o social que as cerca, determinando as condições de sua atuação.

É sob este viés que se propõe a nossa análise da obra *A dama das Camélias*, romance de grande renome e amplamente estudado por teóricos da literatura. A partir

dos espaços presentes na narrativa, há a apresentação de uma protagonista inserida no contexto urbano de Paris, cidade que, como afirma Susan Griffin (2003), “é uma grande cortesã”, o que reforça simbolicamente o espaço em que a personagem está inserida e a complexidade das relações entre capital, sociedade e sexualidade. Além disso, faz-se necessário considerar que “o século XIX foi palco de uma nova sociedade – a capitalista.” (Mattos, 2009, p. 98). Logo, a cortesã neste período é intensificada tanto como um produto quanto símbolo dessa nova ordem social. Vale ressaltar que:

[...] a publicação do romance ocorreu em um momento que esse gênero literário ganhava cada vez mais espaço entre o público leitor, e consolidava-se enquanto forma literária. Suas transformações acompanharam as próprias transformações sociais e econômicas das cidades europeias. (Atik, 2021, p. 7)

Ao focar a temática da cortesã, os autores recorrem ao contexto social de suas épocas para conferir verossimilhança e profundidade às personagens na literatura. Telles (2004) observa que cada romance se debruça sobre uma entidade individualizada, moldada pelas especificidades de seu momento histórico. Assim, “cada romance é um local de interseção de toda uma teia de códigos culturais, convenções, citações, gestos e relações” (Telles, 2004, local. 337), refletindo, portanto, uma construção literária profundamente enraizada em sua conjuntura sociocultural.

Contudo, vale ressaltar que:

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica impressão da mais lídima verdade existencial. **Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.** (Candido, 2021, local. 4, grifo nosso)

Estabelecendo essa relação, podemos recorrer ao que pontua Antonio Candido (2006, p. 40): ao construir suas personagens, os autores são influenciados “pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação que nela se transmudam

em conteúdo e forma”. Nesse sentido, a figura da cortesã é incorporada à literatura a partir das condições sociais que a produzem; contudo, no texto literário, ela se configura de modo análogo à realidade, isto é, marcada pela ambiguidade e pela dualidade. Embora essa articulação entre conteúdo e forma se manifeste de modo mais explícito na obra de Alencar, uma vez que Lúcia é simultaneamente Maria da Glória, condensando em si o puro e o carnal, isso também é posto na obra de Dumas Filho.

Vejamos a partir da análise. O romance é estruturado sob o ponto de vista de Armand, por meio de um narrador que assume as funções simultâneas de escritor e testemunha dos acontecimentos. Ainda que permaneça anônimo ao longo da narrativa, esse narrador-escritor estabelece uma relação de cumplicidade com o personagem Armand, o qual lhe confia sua história de amor com Marguerite Gautier, uma renomada cortesã. Ao relatar essa história ao escritor-narrador, Armand não apenas compartilha sua experiência pessoal, mas também a torna acessível ao leitor.

Durante toda a narrativa, sobretudo nos capítulos iniciais, o narrador-escritor tenta desenvolver uma imagem de credibilidade para o leitor. Para isso, este adota estratégias narrativas que visam conferir verossimilhança ao relato, por exemplo, a descrição minuciosa de detalhes característicos de situações ou locais. No primeiro capítulo, ao narrar sua visita à casa de Marguerite, cujos bens estavam sendo leiloados, o narrador-escritor fornece dados específicos que reforçam o acontecimento como verídico: “a venda ocorreria no dia 16, entre meio-dia e cinco horas da tarde, à Rua d’Antin, nº 9. O cartaz dizia, além disso, que nos dias 13 e 14 o apartamento e os móveis estariam disponíveis à visita.” (Dumas Filho, 2021, p. 17).

De acordo com Ian Watt (1990), esta característica surge com o romance moderno, que se distingue da ficção do século XVIII por sua busca pela singularidade e pela representação minuciosa da experiência individual. A aproximação com a realidade se manifesta, entre outros aspectos, na valorização da particularidade: os romances passam a incorporar nomes próprios, locais geograficamente identificáveis e datas precisas. Tais elementos contribuem para a construção de uma aparência real, tornando a ficção mais acreditável aos olhos do leitor.

Compreende-se ainda que o autor recorre a espaços reais da Paris oitocentista como um recurso para situar a narrativa em um contexto social e geográfico específico. Ou seja, ao inserir percursos urbanos precisos, o narrador

evidencia os locais frequentados por indivíduos que tinham acesso a uma cortesã, revelando aspectos da organização espacial da cidade e, sobretudo, de sua dinâmica social. Em diversos momentos da narrativa, Armand descreve os cenários que atravessa até alcançar Marguerite, como se observa no excerto a seguir: “Naquela época, eu morava na Rua de Provence. Segui a Rua Mont-Blanc, atravessei o bulevar, peguei a Rua Louis-le-Grand, a Rua de Port-Mahon, e a Rua d’Antin. Olhei para as janelas de Marguerite” (Dumas Filho, 2021, p. 121). Isto posto, pode-se considerar que os trajetos descritos no romance constituem marcas distintivas da sociabilidade burguesa.

Segundo Valeria de Marco (1983), Alexandre Dumas Filho estabelece um diálogo entre literatura e realidade histórica ao inserir informações do contexto cotidiano da época. Isso porque a obra fornece importantes noções sobre os hábitos sociais vigentes daquele contexto, bem como aspectos específicos da “cidade das luzes” no século XIX, o que contribui para uma ambientação realista do romance. Essa relação pode ser observada no seguinte trecho:

Era cedo, mas já havia visitantes no apartamento, entre eles algumas senhoras que, embora vestidas de veludo, cobertas de caxemira e aguardadas à porta por seus elegantes cupês, olhavam com surpresa, e até mesmo com admiração, o luxo que se revelava a seus olhos. [...] Ora, se há uma coisa que as damas da sociedade desejavam ver, e ali não faltavam damas da sociedade, é a intimidade dessas mulheres, cujas carruagens com frequência respigam lama nas ruas; que, igual a elas próprias, e a seu lado, têm um lugar na Ópera e no Teatro dos Italianos; que exibem em Paris a opulência insolente de sua beleza, de suas joias e seus escândalos. (Dumas Filho, 2021, p. 18)

Neste excerto do primeiro capítulo, observa-se que as mulheres pertencentes à elite social eram designadas como “senhoras” ou “damas da sociedade”, ao passo que as cortesãs não recebiam tais denominações, o que é visto em “dessas mulheres”, inferiorizando-as. Como mostra o narrador, havia uma certa curiosidade por parte das “senhoras” em relação às cortesãs, especialmente pelo fato de estas frequentarem os mesmos espaços da alta sociedade, como o teatro e a ópera. É interessante notar que o narrador-escritor não apenas descreve o estilo de vida luxuoso da cortesã, mas também articula a percepção social em torno dela, o que contribui para conferir maior verossimilhança ao relato, como também permite a inserção de uma crítica à burguesia, traço característico do romantismo.

Ali estavam todas as celebridades do vício elegante, sorratamente examinadas por algumas grandes damas, que mais uma vez usavam o pretexto da venda para poder ver de perto mulheres com quem jamais teriam oportunidade de se encontrar, e de quem talvez invejassem em segredo os prazeres fáceis. (Dumas Filho, 2021, p. 33)

Na sequência deste excerto, pertencente ao capítulo três, o narrador-escritor prossegue sua experiência na casa da cortesã ao descrever algumas das damas presentes no ambiente. Ele adota um tom quase confidencial, como se estivesse apresentando ao leitor aspectos íntimos da sociedade em que vivia. Para isso, recorre à substituição dos nomes completos pelas iniciais: “Mme. Duquesa de F... se acotovelava com Mlle. A..., um dos mais tristes exemplos de nossas cortesãs modernas.” (Dumas Filho, 2021, p. 33). Essa estratégia revela um posicionamento moral mascarado. Esse juízo de valor indica que o narrador não se limita apenas a descrever; ele interpreta e avalia o comportamento das personagens, deixando transparecer certo tom de animosidade.

Neste início, o narrador-escritor encontra-se na residência de Marguerite e logo reconhece sua condição de cortesã. Esse momento desencadeia não apenas a rememoração da figura de Marguerite, mas também a evocação de outras mulheres socialmente marginalizadas, referidas como “mulheres de vida fácil” (Dumas Filho, 2021, p. 18). A postura adotada pelo narrador diante das meretrizes revela uma perspectiva marcada pela compaixão em contraste com a atitude de outros personagens do enredo. Em diversos trechos, o próprio narrador declara possuir certa “indulgência” em relação a mulheres como Marguerite. Para demonstrar isso, relata a história de duas dessas mulheres, em que uma delas havia sido levada por policiais e, como consequência, obrigada a abandonar a suposta filha. O episódio o leva a uma reflexão que sintetiza sua mudança de postura: “A partir desse dia, nunca mais pude desprezar uma mulher à primeira impressão.” (Dumas Filho, 2021, p. 23).

Contudo, essa possível manifestação de compaixão também pode ser interpretada como um indício de superioridade. Ao afirmar que “nunca mais pude desprezar”, o narrador mantém a perspectiva de que o poder de julgar e de desmerecer as mulheres sempre esteve sob sua autoridade. Dessa forma, este se coloca em uma posição hierárquica privilegiada, como alguém que concede ou retira valor às mulheres conforme sua própria avaliação.

Outro aspecto significativo da estrutura narrativa é a forma como o narrador-escritor apresenta gradualmente a figura da cortesã. Vejamos: o narrador-escritor induz a curiosidade do leitor ao se deparar com o anúncio do leilão dos bens da cortesã e passa, gradativamente, a construir a imagem da protagonista a partir de uma perspectiva mediada pelo olhar social que a envolve. Em vez de apresentá-la de maneira direta ou introspectiva, o narrador opta por evocá-la por meio de comentários emitidos pelo meio social no qual Marguerite pertence ou, então, por meio de suas próprias recordações:

Lembrava-me de ter encontrado Marguerite muitas vezes na Champs-Élysées, onde ela ia todos os dias, numa pequena carruagem azul puxada por dois magníficos cavalos baios, e de ter notado que ela possuía uma distinção pouco comum entre suas semelhantes, distinção que, ademais, ressaltava sua beleza realmente excepcional. (Dumas Filho, 2021, p. 25-26)

Nesse processo narrativo, a identidade de Marguerite Gautier vai sendo sucessivamente revelada por meio da descrição de seu apartamento, concebido como uma extensão simbólica de sua identidade. A partir da minuciosa descrição do ambiente em que vivia, um espaço marcado pelo luxo e pelo excesso, o que contribui para consolidar o imaginário social que a envolve, descobre-se a importância de Marguerite para a cidade. A relevância da cortesã se manifesta, inclusive, nos objetos colocados à venda, como ilustra a observação do narrador: “Marguerite tinha um maravilhoso retrato seu feito por Vidal” (Dumas Filho, 2021, p. 28). Tal objeto evidencia não apenas o gosto refinado da personagem, mas também a maneira como sua imagem foi cuidadosamente construída e preservada no imaginário social.

À medida que o cúmplice de Armand conhece a residência de Marguerite e descreve alguns de seus cômodos, o leitor é conduzido a conhecer essa personagem por intermédio deste local e pela memória coletiva parisiense. É somente após o encontro com Armand que o narrador, junto ao leitor, passa a acessar Marguerite Gautier de uma maneira mais profunda, agora mediada pelo olhar do amante. Após isso, o espaço da casa da cortesã é ressignificado: deixa de ser a “vitrine” de um leilão observado com curiosidade e se torna um ambiente vivo, marcado por lembranças, encontros sociais e afetos entre a cortesã e Armand. Assim, o espaço doméstico

passa a refletir tanto a figura de Marguerite quanto os aspectos de sua intimidade e trajetória emocional.

Vale considerar que o relato apresentado por Armand na narrativa ocorre após os eventos já terem se desenrolado, o que confere ao personagem e ao narrador-escritor domínio temporal e discursivo sobre os fatos. Esta posição de controle é evidenciada, por exemplo, na passagem em que Armand comenta: “Pela escassa surpresa que demonstrou vendo-me aparecer, dava impressão de que me aguardava” (Dumas Filho, 2021, p. 235). Percebe-se que ele próprio comenta a respeito da reação anterior de seu pai. Tal posição privilegiada lhe permite organizar os acontecimentos com distanciamento reflexivo, além disso, o narrador-escritor consegue também desempenhar um papel fundamental na elaboração do quadro social em que se insere a figura da cortesã, contextualizando-a dentro das normas, expectativas e julgamentos da sociedade parisiense do período. Nesse sentido, é pertinente recordar o momento em que o narrador-escritor visita o túmulo de Marguerite no cemitério:

O mármore fora colocado de pé, uma grade de ferro limitava o terreno comprado, e esse terreno estava coberto de camélias brancas.
- O que me diz disso? – perguntou-me o jardineiro.
- É muito bonito.
- E cada vez que uma camélia murcha, tenho ordem de substituí-la.
- E quem lhe deu essa ordem?
- Um rapaz que chorou muito a primeira vez que veio aqui, um antigo conhecido da morta, sem dúvida, pois parece que ela era uma cortesã. Dizem que era muito bonita. (Dumas Filho, 2021, p. 55)

Percebe-se que a curiosidade em torno da figura de Marguerite é habilmente compartilhada com o leitor, sendo acompanhada por uma atmosfera de suspense e dramaticidade que envolve a narrativa, elementos recorrentes da estética romântica. Há um leve tensionamento quanto ao destino da cortesã e às razões que levam Armand a exumá-la. Além disso, o narrador mobiliza recursos emocionais para intensificar esse acontecimento, como a descrição das lágrimas de Armand e o relato do jardineiro. Esses elementos conferem à narrativa um forte apelo afetivo, permitindo que o narrador conduza o leitor a uma posição de empatia em relação à história e aos personagens.

No decorrer do romance, observa-se que, a partir do momento em que o narrador-escritor auxilia Armand na exumação do corpo de Marguerite, este assume uma postura de interlocutor privilegiado das emoções e confissões de Armand. Esse

estreitamento da relação é evidenciado na fala: “eu quase não saí de seu quarto durante todo o tempo em que se prolongou sua enfermidade.” (Dumas Filho, 2021, p. 71). O quarto de Armand, nesse sentido, transforma-se em um espaço simbólico de confissão, funcionando quase como um confessionário onde se desdobra o relato íntimo de sua história de amor com a cortesã.

É relevante observar que, à medida que Armand inicia seu relato, ocorre uma transformação simultânea na ambientação deste quarto. Anteriormente descrito como escuro, fechado e frio, passa a ser representado de maneira mais luminosa e acolhedora: “A primavera semeara em profusão suas flores, suas folhas, seus pássaros, suas canções e a janela de meu amigo se abria alegremente sobre o jardim, de onde boas emanações subiam até ele.” (Dumas Filho, 2021, p. 71). Essa mudança de cenário contribui para a construção de uma atmosfera de alegria, refletindo simbolicamente o estado emocional do personagem ao se lembrar da amada.

Marguerite é apresentada como “a amante mais atraente de Paris!” (Dumas Filho, 2021, p. 140), destacando-se como uma cortesã singular. Ao longo do romance, tanto o narrador-escritor quanto Armand a retratam de maneira diferenciada, estabelecendo uma distinção clara entre Gautier e as demais cortesãs de sua época. Essa caracterização contribui para a construção de uma figura idealizada, cuja representação transcende os estigmas socialmente atribuídos às mulheres de sua condição. Para enfatizar essa excepcionalidade, o autor recorre, de maneira assídua, a construções comparativas na narrativa, por exemplo: “Não passeava entre a rotatória e a entrada da Champs-Élysées, **como fazem e faziam todas as suas colegas.**” (Dumas Filho, 2021, p. 26, grifo nosso).

Assim como outras meretrizes do período – embora de forma ainda mais acentuada no caso de Marguerite – o luxo exacerbado constitui um elemento central em sua rotina. Além dos objetos que o evidenciam, a avenida Champs-Élysées é um dos locais que faz essa relação: trata-se de uma das vias mais frequentemente associadas à personagem: “A partir desse dia encontrei Marguerite muitas vezes, nos espetáculos em Champs-Élysées. Ela, sempre com a mesma alegria. Eu, sempre com a mesma emoção” (Dumas Filho, 2021, p. 81). No contexto parisiense, é importante destacar que a Champs-Élysées é uma das avenidas mais significativas da cidade, reconhecida por concentrar lojas de artigos de luxo e representar simbolicamente o refinamento e a ostentação burguesa do século XIX. Essa ligação entre Marguerite e

a avenida, que é considerada a mais bela do mundo, também reflete que sua presença ali é tratada como um elemento de conveniência social. Assim, à medida que o consumo de massa se expande e a lógica de que “tudo é posto à venda” (Adler, 1991, p. 124) se fortalece, evidencia-se a contradição de uma sociedade que, embora consuma e se beneficie dessa lógica, simultaneamente condena a mulher que dela participa.

O luxo continua no capítulo três, quando o narrador-escritor se dedica à descrição minuciosa do apartamento da protagonista, permitindo que o leitor vislumbre, de forma mais concreta, o ambiente sofisticado em que ela vivia e, assim, compreenda melhor os valores e excessos que marcavam tanto a cortesã quanto o contexto social do enredo:

Sobre uma grande mesa de três pés de largura por seis de comprimento, encostada à parede, brilhavam todos os tesouros de Aucoc e Odiot¹⁶. Ali estava uma coleção deslumbrante, e nenhum daqueles mil objetos, tão necessários ao embelezamento de uma mulher como aquela na casa de quem estávamos, era feito de ouro metal que não ouro ou prata. No entanto, a coleção fora feita pouco a pouco, não sendo o mesmo amor que a havia completado. (Dumas Filho, 2021, p. 19)

A residência da meretriz funciona como um reflexo simbólico de quem ela foi para a sociedade parisiense. A referência a objetos provenientes de estabelecimentos renomados, como Aucoc e Odiot, lojas de prestígio da época, reforça a ostentação, além do empenho do narrador-escritor em conferir verossimilhança à narrativa. O narrador prossegue:

Eu, que não me perturbava ao ver o quarto de vestir de uma dessas mulheres, divertia-me examinando os detalhes, quaisquer que fossem, e assim observei que todos aqueles objetos, magnificamente talhados, **apresentavam iniciais variadas e brasões diferentes**. (Dumas Filho, 2021, p. 19, grifo nosso)

Neste excerto, o narrador revela uma informação fundamental: a presença de iniciais e brasões diferentes nos objetos. Isso sugere que Marguerite mantinha relações com homens de origens diversas, afinal, ouvia-se dizer “que o amor de Marguerite se tornara um artigo mais ou menos caro, dependendo da estação.”

¹⁶ Célèbres ouvires franceses.

(Dumas Filho, 2021, p. 118). Por essa razão, era comum que a cortesã mantivesse múltiplos amantes como forma de garantir sua subsistência, como se evidencia no seguinte trecho:

Como ia querer que as cortesãs de Paris fizessem para manter o nível de vida que levam se não tivessem três ou quatro amantes ao mesmo tempo? Não há fortuna, por mais considerável que seja, que possa, sozinha, dar conta das despesas de uma mulher como Marguerite. Uma fortuna de quinhentos mil francos de renda é uma fortuna enorme na França. Pois bem, meu caro amigo, quinhentos mil francos de renda não bastariam, veja por que: um homem que tem um rendimento desses tem uma casa montada, cavalos, criados, veículos, amigos, terras. Muitas vezes é casado, tem filhos, desperdiça, joga, viaja, que sei eu! Todos esses hábitos estão de tal forma arraigados que não pode abandoná-los sem passar por arruinado ou sem causar escândalo. (Dumas Filho, 2021, p. 140-141)

Seguindo a perspectiva proposta por Marco (1983), segundo a qual Dumas Filho articula realidade e ficção em sua obra, buscamos em outros romances de temporalidade semelhante, a presença da figura da cortesã e as dinâmicas sociais a ela associadas. Encontramos essa mesma condução no romance *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós:

Tu vens das serras... Uma cidade como Paris, Zé Fernandes, precisa ter cortesãs de grande pompa e grande fausto. Ora para montar em Paris, nesta tremenda carestia de Paris, uma cocotte com os seus vestidos, os seus diamantes, os seus cavalos, os seus lacaios, os seus camarotes, as suas festas, o seu palacete, a sua publicidade, a sua insolência, é necessário que se agremiem umas poucas de fortunas, se forme um sindicato! Somos uns sete, no Clube. Eu pago um bocado... Mas meramente pôr Civismo, para dotar a Cidade como uma cocotte monumental. De resto não chafurdo. Pobre Diana!... dos ombros para baixo nem sei se tem a pele cor de neve ou cor de limão. (Queirós, 2022, p. 29)

Observa-se que Jacinto, personagem do romance, mantém a cortesã não necessariamente por interesse pessoal, mas para que a cidade pudesse ostentar tal “monumento”, símbolo de prestígio e distinção social. Esse comportamento era característico da burguesia do contexto social do século XIX, tratando as meretrizes como verdadeiros artigos de luxo. Essa lógica é explicitada pela própria Marguerite ao afirmar: “o direito de ter coração nos é impedido, sob pena de sermos criticadas e de

arruinarmos nosso crédito. **Não pertencemos mais a nós mesmas. Não somos mais gente e sim coisas.**” (Dumas Filho, 2021, p. 167, grifo nosso).

Ao tratar da burguesia, Hobsbawm (2018) argumenta que essa nova classe social emergiu com contornos menos definidos em comparação à aristocracia e ao proletariado. No contexto de um processo de intensa capitalização em escala global, a própria definição de quem compunha a burguesia se tornou objeto de debate. No entanto, segundo o autor, sua identidade social era sobretudo marcada pelo estilo de vida que adotava e pelo *status* que buscava representar. No contexto específico de Paris e sua relação com a figura das cortesãs, Adler (1991, p. 124) observa que “a burguesia digere com selvageria sua nova fortuna e, no desejo forçado de imitar o comportamento da aristocracia, pensa no amor de outra maneira.”.

Assim como visto em *A dama das Camélias* e de maneira ainda mais evidente em *A Cidade e as Serras*, a burguesia indicou a cidade de Paris como uma “vitrine de inovações”, pois “vendia um gênero de vida, uma construção política e ideológica de uma sociedade futura idealizada.” (Barbuy apud Mattos, 2009, p. 99). Logo, analisar a figura de Marguerite e sua importância para Paris na narrativa é também refletir sobre a ordem burguesa que se instaurava na cidade, afinal, Dumas Filho traz todos os problemas sociais implicados no tema da cortesã, fazendo-nos considerar que, assim como a Revolução Industrial estava todo a vapor, a concentração urbana, como os salões, os teatros, os espaços de ópera também emergiam como um reflexo dessa ordem social do período. De acordo com Griffin (2003, p. 170) “se Paris era uma perpétua celebração, a cortesã era a alma da festa.”.

O romance mostra que a figura da cortesã é posta, também, como uma mercadoria de desejo e um símbolo de luxo, cuja companhia funcionava como um marcador de *status* social e de poder econômico para os homens que a cercavam. Quanto mais célebre a cortesã, maior era o prestígio atribuído ao homem que a acompanhava. O narrador-escritor afirma: “eu também sabia, como todos os que frequentam certo meio em Paris, que Marguerite fora amantes dos rapazes mais elegantes, que ela o admitia abertamente e que eles próprios se vangloriavam disso” (Dumas Filho, 2021, p.29).

Entretanto, ao considerar os valores predominantes da época, podemos concluir que sustentar uma dessas mulheres é uma atitude contraditória para a burguesia, cuja moral era fundamentada no casamento monogâmico e patriarcal.

Contudo, o envolvimento com cortesãs era socialmente tolerado, como ilustra a fala do pai de Armand:

Que tenha uma amante, está muito bem. Que pague para tê-la, como um sedutor deve pagar pelo amor de uma cortesã, não poderia ser melhor. Mas que se esqueça das coisas mais sagradas por causa dela, que permita que os rumores de sua vida escandalosa cheguem aos quatro cantos da minha província e lancem a sombra de uma mancha sobre o honrado nome que lhe dei, eis o que não pode acontecer, eis o que não acontecerá. (Dumas Filho, 2021, p. 211)

Ou seja, o limite da aceitação residia na transgressão do espaço privado e familiar. Viver com a cortesã e romper com os vínculos familiares ultrapassava os limites da moral burguesa, como reforça o pai do jovem: “Não quero sujeiras como essa em minha família.” (Dumas Filho, 2021, p. 214). Dessa forma, é possível interpretar esse aspecto do romance sob duas perspectivas: como uma crítica à hipocrisia social ou como uma simples representação do contexto parisiense de seu tempo, que não deixa de ser uma hipocrisia.

Essa fundamentação em torno da noção de família, na obra *A dama das Camélias*, manifesta-se de forma mais incisiva no episódio em que o pai de Armand dialoga com Marguerite, solicitando que ela se afaste do filho. Tal pedido é justificado não apenas como uma tentativa de resguardar a integridade moral de Armand, mas também como uma estratégia para preservar a reputação da irmã deste, cujo casamento depende da manutenção de sua honra diante da família do futuro noivo. Essa passagem reforça os valores burgueses, centrados na honra, reputação e conservação da imagem familiar.

É pertinente observar que, embora esteja inserida em um contexto de libertinagem, Marguerite permanece, em certa medida, alinhada aos valores característicos da classe que não pertence, como é visto no trecho abaixo:

Mas, como você é infeliz! Vou lhe dizer o que dizia madame D....: então o senhor deve ser muito rico! Ou não sabe que gasto seis ou sete mil francos por mês, e que essa despesa tornou-se necessária à minha vida. **Ou não sabe, meu pobre amigo, que o levarei à ruína em pouquíssimo tempo, e que sua família mandaria excomungá-lo como lição por viver com uma criatura como eu? Se quer me amar, que seja como um bom amigo, e não de outra maneira.** (Dumas Filho, 2021, p. 109, grifo nosso)

Isso nos mostra que a cortesã era, de fato, uma personagem nobre, como Armand afirma tantas vezes: “Ela é nobre como as mais nobres mulheres. Tanto quanto há de cobiça nas outras, nela há de desinteresse.” (Dumas Filho, 2021, p. 213). Sobre o acordo entre Marguerite e o pai de Armand, a pesquisadora Beatriz Souza Ferreira (2021) argumenta que foi estabelecido um pacto tal como uma transação comercial. Conforme afirma a autora, “negócios são comuns à burguesia, também o são para as cortesãs, cientes de seu papel social marginalizado” (Ferreira, 2021, p. 87).

Portanto, pode-se dizer que o contexto e, sobretudo, o espaço não se configuram como simples cenários ou elementos acessórios, mas como componentes estruturais fundamentais à construção narrativa de Dumas Filho, uma vez que a caracterização da personagem Marguerite está profundamente vinculada a eles. Isso é notório quando a meretriz se afasta do espaço urbano e rompe simbolicamente com a sua identidade de cortesã: “Hoje levantei-me um pouco, e através das cortinas de minha janela vi passar essa vida de Paris com a qual acredito ter rompido completamente.” (Dumas Filho, 2021, p. 276). Logo, Paris exerce uma influência decisiva na conformação subjetiva e existencial da protagonista. Desse modo, conforme argumenta Antonio Dimas (1985), o espaço adquire uma função narrativa equivalente a dos demais elementos constitutivos da obra, assumindo um papel central na composição literária do romance.

Vale destacar que, nesse período, a cidade descrita como “cidade-mãe do escândalo” (Dumas Filho, 2021, p. 41) no romance se destacava como a principal metrópole cultural da Europa, configurando-se como um centro onde ideias inovadoras e progressistas prosperavam. Nesse contexto, a pesquisadora e socióloga Miqueli Michetti (2009) indica que Paris representou o marco inaugural do “consumo de massa”, propondo que as origens da “sociedade de consumo” devem ser buscadas na história francesa. Griffin (2003) afirma que todo esse cenário contribuiu para a construção da figura da cortesã oitocentista francesa, a qual, em seguida, foi incorporada no Brasil, como veremos no romance *Lucíola* posteriormente.

Outro elemento no romance, característico da cidade de Paris no século XIX, é a questão do vício. No capítulo XVI, observa-se que Armand recorre ao jogo como meio de obter recursos para sustentar Marguerite, além de ser uma forma de escapar do sofrimento causado pela possibilidade de ela se envolver com outros homens. Nesse sentido, é estabelecida uma associação direta entre o jogo e a prostituição –

relação também proposta por Walter Benjamin (1994). O autor insere em seu texto uma passagem emblemática:

A atração do perigo é subjacente a todas as grandes paixões. Não há volúpia sem vertigem. O prazer mesclado ao medo embriaga. E que há de mais terrível que o jogo? Ele dá e tira, suas razões não são absolutamente as nossas razões. Ele é mudo, cego e surdo. Pode tudo. (Benjamin, 1994, p. 249)

Esta citação evidencia a dimensão ambígua do jogo, que encarna tanto fascínio quanto ameaça. A partir desta perspectiva, é possível afirmar que o crítico literário compreende tanto o jogador quanto a prostituta como figuras-limite do fetichismo da mercadoria. Ambos representam tipos sociais que habitam a fronteira entre a autonomia e a alienação, o desejo e a ruína. Assim como o jogo, a prostituição se configura como uma forma de risco e espetáculo, marcada pela efemeridade da sedução e pela submissão à lógica da mercadoria.

Laure Adler (1991, p. 37) corrobora essa perspectiva ao afirmar que “o mundo da prostituição é o mundo do jogo, do risco permanente, da supressão incessante.”. De acordo com a autora, “os burgueses capitalizam e investem”, enquanto “as cortesãs são seu abismo” (Adler, 1991, p. 37). Tal afirmação permite compreender a prostituição como parte de um universo marcado pelo vício, ao passo que as mulheres circulavam por espaços socialmente considerados decadentes, como cassinos, ambientes de consumo exagerado de álcool, bem como possuíam estilos de vida centrados no luxo e em uma sexualidade feminina que transgredia os padrões morais da época.

Retornando ao início do romance, é importante destacar que, a partir do capítulo VII, a narrativa passa a ser conduzida pelo próprio Armand, que assume a função de narrador de sua experiência amorosa com Marguerite. Essa mudança de focalização confere ao relato um caráter confessional e subjetivo, marcado pela dor latente de suas lembranças e pela intensidade emocional com que revive os acontecimentos passados. Armand inicia seu relato rememorando o momento em que conheceu Marguerite, sendo o primeiro encontro visual situado em um espaço público, na “praça da Bolsa”, à porta da Susse¹⁷. Nesse momento, Armand não suspeitava

¹⁷ Famosa loja de moda da época.

sobre a profissão de Marguerite, limitando-se a se encantar por ela: “a lembrança dessa visão, pois era uma verdadeira visão, não me saía da mente, como muitas outras visões que eu tivera, e eu procurava por toda parte aquela mulher alva, tão majestosamente bela.” (Dumas Filho, 2021, p. 74).

Um aspecto simbólico relevante nessa cena é o fato de Marguerite estar vestida de branco, cor associada à pureza, paz e inocência. De acordo com Sandra Nitrini (1989, p. 86), a composição desse encontro provoca “uma visão idealizadora” sobre Marguerite, que a coloca no “elenco das mulheres ‘mães’ e ‘irmãs’, protótipos significativos da ideologia burguesa.”. Portanto, mantém-se uma imagem inocente da futura amada.

Após esse primeiro acontecimento, o narrador oferece ao leitor um espaço fundamental para a compreensão da figura da cortesã: os salões de teatro e os ambientes da ópera. O primeiro encontro efetivo entre Armand e Marguerite ocorre no Teatro de Variedades, quando ele a vê em um camarote: “a primeira pessoa que vi num camarote frontal da galeria foi Marguerite Gautier” (Dumas Filho, 2021, p. 75). Conforme argumenta Griffin (2003, p.26), “classe é um ingrediente essencial na história das cortesãs”, de modo que a presença de Marguerite em um camarote, local tradicionalmente reservado à elite, reforça sua associação simbólica à burguesia. Contudo, é importante frisar que, apesar de frequentarem os mesmos espaços e ostentarem fortuna, as cortesãs não pertenciam, de fato, à classe burguesa, permanecendo à margem das estruturas sociais convencionais.

Essa dinâmica é evidenciada pelo fato de a cortesã manter simultaneamente diversos amantes, adotando uma postura utilitária em relação a eles, pelo menos até o momento em que conhece Armand. Marguerite reconhece a natureza comercial dessas relações: “Naturalmente, não temos amigos. Temos amantes egoístas, que gastam sua fortuna não por nossa causa, como dizem, mas para satisfazer a própria vaidade. [...] Somos as primeiras em seu amor-próprio e as últimas em sua consideração” (Dumas Filho, 2021, p. 167). O trecho revela a consciência crítica da protagonista em relação à lógica de mercado que rege as relações afetivas e sexuais no universo em que está inserida.

Retornando à análise dos espaços, Dumas Filho utiliza locais reais da Paris oitocentista, como o Teatro de Variedades, o Teatro Italiano e a Ópera-Cômica, todos mencionados na obra *A dama das Camélias*. O termo “teatro” aparece vinte e uma vezes no romance, sempre em contextos que envolvem Marguerite e Armand. De

modo geral, Armand observa a amada à distância ou a busca, conforme ilustra a passagem: “Enquanto esperava, fui à Champs-Élysées. Lá fiquei por quatro horas. Ela não apareceu. À noite, entrei em todos os teatros em que ela costumava ir. Não estava em nenhum.” (Dumas Filho, 2021, p. 148).

O teatro constituía um dos principais espaços de cultura do século XIX, sendo também o espaço onde essas mulheres encontravam seus amantes, como já apontado no primeiro capítulo. No romance *Naná*, por exemplo, observa-se a presença de diversas personagens que exercem simultaneamente as profissões de atriz e cortesã, evidenciando a influência direta do ambiente teatral no universo do meretrício (Griffin, 2003). É importante destacar que este espaço se limitava a um local exclusivo da elite, além de assumir também uma dimensão metafórica em relação às cortesãs.

Eliane Robert Moraes (2016), no texto *O decoro de uma prostituta*, estabelece um paralelo entre a figura de Marocas¹⁸, cortesã criada por Machado de Assis, e o teatro. A autora sugere que, assim como as atrizes, as mulheres do meretrício desempenhavam uma performance, operando com a fantasia. Charles Bernheimer (apud Moraes, 2016, p. 293) as descreve como “cheias de disfarces, subterfúgios e falsificações”, destacando sua “espetacular teatralidade” como principal atrativo. Moraes ressalta que essa associação não é inédita, mas que se torna cada vez mais frequente ao longo do século XIX, muitas vezes obscurecendo as distinções entre atrizes e cortesãs (Moraes, 2016).

Entretanto, é fundamental considerar que, tanto na ópera quanto no teatro, a meretriz é frequentemente reduzida como um objeto. Essa objetificação ocorre, primeiramente, pelas próprias mulheres, que frequentam esses ambientes em busca de homens capazes de lhes prover recursos financeiros; em segundo lugar, pelos senhores que as acompanham, exibindo-as como se fossem verdadeiros artigos de luxo.

Ademais, é relevante considerar que, embora o narrador-escritor e Armand comentem sobre os espaços públicos e sobre a grandiosidade da cidade de Paris, Marguerite é, em grande parte do romance, associada ao espaço privado, sobretudo à sua própria residência. Essa vinculação espacial ocorre porque a narrativa é

¹⁸ Personagem do conto *Singular Ocorrência* (1883), de Machado de Assis.

construída sob a perspectiva de Armand, o que implica que os lugares aos quais Marguerite é relacionada são, em última instância, aqueles selecionados por ele para apresentá-la ao leitor.

De acordo com Michele Perrot (1998, p. 8), “o ‘espaço público’, amplamente equivalente à cidade, é um espaço sexuado em que os homens e as mulheres se encontram, se evitam ou se procuram.” Além disso, em relação à mulher, “o espaço ao mesmo tempo a regula e a exprime, a torna visível.” (Perrot, 1998, p. 8). Sob essa perspectiva, é possível compreender que, embora Armand tivesse consciência de que Marguerite frequentava espaços públicos, havia nele um incômodo diante da visibilidade de sua amada nesses ambientes. Esse desconforto se revela ligado a uma visão idealizada da mulher, incompatível com a imagem da cortesã exposta ao olhar público. Como afirma Perrot (1998, p. 7), “a mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria.” Assim, ao preservar Marguerite do espaço público, Armand tenta protegê-la da categorização social degradante atribuída às mulheres visíveis, mantendo, assim, uma construção simbólica de pureza e exclusividade associada à figura feminina no espaço privado.

No que diz respeito à imagem idealizada de Marguerite, esta se concretiza simbolicamente quando o casal se retira para o campo, no capítulo XVI. É nesse momento que Armand declara: “ali, a pouco, a cortesã desaparecia” (Dumas Filho, 2021, p. 179), indicando um processo de apagamento da identidade social de Marguerite associada ao meretrício. A ambientação campestre, afastada dos espaços urbanos que reforçavam sua condição de mulher pública, permite ao narrador projetar sobre ela uma figura mais próxima dos ideais burgueses de feminilidade, pureza e domesticidade. Nota-se a descrição do espaço:

Ao fundo, num largo raio de sol, elevam-se pequenas casas brancas com seus telhados vermelhos, e pequenas fábricas que, perdendo com a distância seu caráter duro e comercial, completam admiravelmente a paisagem. Mais ao fundo, Paris, imersa em brumas! (Dumas Filho, 2021, p. 177)

Assim como as fábricas se perdem com a distância da grande cidade, a profissão de Marguerite também. Segundo Raymond Williams (1989, p. 11), a cidade “associou-se à idéia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho,

mundanidade e ambição”. Em contraste a isso, “o campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples.” (Williams, 1989, p. 11).

Vale destacar que o campo, para além de sua função narrativa no romance, é também um espaço recorrente na tradição romântica. Nesse contexto, associa-se ao ideal de amor puro¹⁹, harmônico e naturalizado, contrastando com os excessos e as corrupções da vida urbana. Como mostra Armand: “sempre se associou o campo ao amor, e com razão. Nada emoldura melhor a mulher amada do que o céu azul, os perfumes, as flores, a brisa, a solidão resplandecente dos campos ou dos bosques.” (Dumas Filho, 2021, p. 178).

Outro trecho significativo durante a estadia do casal no campo evidencia a intensidade emocional e a carga dramática, as quais são características do romantismo:

Marguerite usava um vestido branco, apoiava-se em meu braço, repetia-me à noite, sob o céu estrelado, as palavras que me dissera na véspera, e o mundo continuava sua vida ao longe, sem macular com sua sombra o gracioso quadro de nossa juventude e de nosso amor. (Dumas Filho, 2021, p. 179)

O excerto acima condensa elementos típicos da estética romântica, como a idealização do amor, a valorização da natureza como cenário da emoção e o isolamento simbólico dos amantes em relação ao mundo exterior. Por fim, é inegável que a cidade – juntamente com seus arredores, costumes e hábitos – exerce um papel fundamental na construção da personagem e, conseqüentemente, do romance.

Marguerite Gautier se configura, nesta obra, como um elemento central para a representação do meio urbano, uma vez que é por meio dela que o enredo se desenvolve e que o meio urbano ganha forma e significado. A presença da cortesã articula não apenas a dinâmica social da metrópole, mas também contribui para sua visualização literária, permitindo ao leitor compreender a complexidade e a fluidez das grandes cidades modernas. Como observa Williams (1989, p. 17), as capitais evocam “a sensação de ilimitadas possibilidades, de encontro e movimento”, ideia que se concretiza na constante circulação da cortesã entre espaços públicos e privados,

¹⁹ Conceito que será analisado no próximo capítulo.

revelando os contrastes, as ambiguidades e as tensões que marcam a vida urbana no século XIX.

2.2 NO RIO DE JANEIRO COM LÚCIA

Assim como ocorre na obra de Alexandre Dumas Filho, José de Alencar, em seu quarto romance – *Lucíola* – publicado em 1862, constrói uma narrativa que reflete o contexto social oitocentista por meio da trajetória de uma cortesã célebre: Lúcia. No caso de Alencar, o cenário apresentado é a cidade do Rio de Janeiro, capital do Império. A obra *Lucíola*, a exemplo de outras produções do autor, pode ser compreendida como um retrato descritivo da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX. De acordo com Valéria de Marco (1983, p. 183), para que esta seja encarada como um romance nacional, é necessário situá-la “como um momento da longa trajetória empreendida por Alencar em busca de uma expressão artística original para a nação emergente”. No entanto, surge um impasse: de que forma deve-se sustentar a originalidade dessa produção literária se, por algum tempo, *Lucíola* foi vista como uma mera imitação de *A dama das Camélias*?

Diversos críticos literários, inclusive Valéria de Marco – cuja pesquisa se faz de extrema relevância para esta dissertação, uma vez que a autora analisa o romance que constitui o *corpus* do estudo e traça um panorama das obras antecedentes que apresentam perfis de cortesãs –, além de examinar aspectos da própria produção crítica de José de Alencar, comprovou que essa ideia de suposta imitação é insustentável. Para a pesquisadora, o que o autor propôs foi a abordagem de um tema amplamente discutido na Europa, a prostituição e a regeneração da chamada “mulher perdida”, como visto no subcapítulo anterior, a partir de uma perspectiva nacional. Ao fazê-lo, buscou construir, por meio de sua narrativa, aquilo que se pode denominar como “o perfil da cortesã do Império”, adaptando esse arquétipo às especificidades sociais e culturais brasileiras do período.

Na própria construção de *Lucíola*, Alencar estabelece um diálogo intertextual com a obra de Dumas Filho, que tem o intuito de “discutir o aproveitamento dos modelos importados; desenvolver uma reflexão sobre as relações entre a literatura nacional e a estrangeira através das lentes oferecidas pela modernidade romântica.” (Marco, 1983, p. 182). Isto posto, é possível identificar diversas semelhanças entre os dois romances. Sandra Nitrini (1989), por exemplo, é uma das pesquisadoras de

destaque que realiza uma análise comparativa das principais relações entre as duas obras.

É relevante pensar que *Lucíola* teve a sua publicação em um contexto histórico em que a sociedade brasileira buscava afirmar uma identidade nacional, distanciando-se progressivamente dos costumes coloniais e aproximando-se dos modelos de civilização europeus. Esse processo ocorreu por meio de um movimento de espelhamento, no qual a elite brasileira procurava se equiparar à burguesia europeia e à aristocracia portuguesa, adotando valores, comportamentos e normas, com o intuito de “civilizar” os costumes e eliminar traços do período colonial (Ribeiro, 1996).

Na obra de Alencar, além da referência explícita à *A dama das Camélias*, observa-se também passagens que mencionam a cidade de Paris e as obras de autores franceses lidas por Lúcia, o que evidencia a influência direta da cultura francesa na construção literária brasileira. Ademais, podemos perceber a presença de personagens estrangeiras no romance, aspecto que reflete um traço característico da sociedade oitocentista no Brasil. De acordo com Engel (1989), o fenômeno migratório também se constituiu como um dos principais fatores que contribuíram para a expansão da prostituição no território brasileiro.

Vejamos um trecho da obra:

Saindo vi sentada na porta do seu camarote uma das poucas *lorettes* de Paris, que por um belo dia de inverno, como verdadeiras aves de arribação, batem as asas, atravessam o Atlântico, e vêm espanejar-se ao sol do Brasil nas margens risonhas da mais bela baía do mundo. Ela tinha e tem, com a cor da espanhola e os cabelos da italiana, a suprema elegância do passo e da atitude que o solo parisiense inculca pelas plantas de suas filhas prediletas. Admirava e conhecia essa mulher de a ter encontrado algumas vezes, mas as nossas relações não passavam de uma polidez mútua. (Alencar, 1994, p. 85)

Contudo, é importante ressaltar que o país ainda se distanciava significativamente do modelo de sociabilidade que fundamentava essa cultura europeia, especificamente, da França. Afinal, em meados do século XIX, a burguesia brasileira ainda se encontrava ancorada em valores patriarcais, católicos e escravocratas, o que resultava na constituição de parâmetros sociais e culturais substancialmente distintos daqueles observados no contexto europeu (Moraes, 2014). Portanto, o Brasil se encontrava em um processo de transição do colonialismo para

uma nova configuração social e política. Em vista disso, ainda eram mantidas “as colunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo, a economia de exportação.” (Bosi, 2017, p. 96). Nessa conjuntura, a cidade do Rio de Janeiro representava o espaço central de toda a estrutura administrativa e econômica.

Diante disso, alguns desses atributos, em especial, os valores patriarcais e católicos, estão presentes no romance, como veremos a seguir. Vale ressaltar que o nosso objetivo, além de apontar certas aproximações e distanciamentos entre as obras *A dama das Camélias* e *Lucíola*, é analisar os espaços descritos pelo autor em sua narrativa, a fim de compreender suas funções no desenvolvimento do romance. Isso porque, de acordo com Dimas (1985), os espaços podem revelar aspectos sociais e históricos, refletir emoções dos personagens, influenciar a ação e o enredo, entre outros. Nesse sentido, iniciamos a discussão do romance.

Já na primeira página da narrativa, vemos uma especificidade curiosa: há uma nota introdutória endereçada “ao autor”, assinada por “G.M” no ano de 1861. No primeiro capítulo, encontra-se, então, uma carta de Paulo dialogando com essa senhora, que seria a “G.M”: “a senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias.” (Alencar, 1994, p. 13). Neste trecho, já se vislumbra uma indicação do tema que será desenvolvido adiante: as chamadas “mulheres da vida”. A carta prossegue: “escrevi as páginas que lhe envio, às quais a senhora dará um título e o destino que merecem. É um *perfil de mulher* apenas esboçado.” (Alencar, 1994, p. 13).

Observa-se que o romance é estruturado a partir de um relato epistolar conduzido por um narrador-personagem: Paulo. As cartas enviadas por Paulo a uma senhora são posteriormente reunidas por essa destinatária, que assume também uma função de personagem-leitora, pois o narrador se dirige a ela com frequência ao longo do enredo, seja para dialogar ou para se justificar. Vale lembrar que, em *A dama das Camélias*, a história de vida de Marguerite também não é contada pela própria cortesã. Na verdade, é narrada por um terceiro que não tem relação com ela, tornando-se cúmplice de Armand, o qual estabelece uma relação direta com os acontecimentos. No romance brasileiro, por sua vez, é Paulo quem assume a função de narrador intradieético, apresentando os eventos a partir de sua perspectiva. A senhora, assim, ocupa a posição de narratária, parte fundamental da estrutura enunciativa da obra.

Essa construção narrativa, além de instigar a curiosidade do leitor, contribui para a criação de um efeito de verossimilhança, uma vez que a experiência da individualidade gera um efeito mais convincente e coerente da realidade (Watt, 1990). Em *A Ascensão do Romance* (1990), Ian Watt analisa diferentes obras de autores do século XVIII, visto que há, entre elas, o romance *Clarissa* (1748), de Samuel Richardson (1689-1761), destacando o uso da forma epistolar como recurso narrativo relevante, especialmente por ser uma técnica que, ao recorrer à primeira pessoa, possibilita um acesso direto às emoções, aos pensamentos e dilemas morais do personagem. Neste caso, a utilização desse recurso constrói a subjetividade das personagens para o leitor.

Em *Lucíola*, observa-se esse mesmo procedimento por meio da figura de Paulo, que se dirige constantemente à narratária. Essa interlocução contínua insere suas inquietações e reflexões na própria tessitura narrativa. Com isso, o leitor não apenas se vê envolvido na narrativa, mas também assume a posição de testemunha dos acontecimentos relatados, compartilhando, em certa medida, a lógica interna do narrador. Tal imersão nos pensamentos do narrador-personagem contribui para a construção de uma perspectiva verossímil, conferindo coerência ao relato.

Para mais, temos de admitir que José de Alencar imprime à narrativa um tratamento singular, o qual se intensifica ao longo da obra à medida que constrói, por meio da figura de Lúcia, os contornos de uma sociedade burguesa e moralista. De acordo com Cavalcante e Oliveira (2020, p. 21), “o autor procura oferecer, ao seu leitor, a verossimilhança da própria produção sociocultural da sexualidade pequeno-burguesa, configurando experiências amorosas e práticas aceitas dentro dos costumes da antiga capital.”

Atentemo-nos a Paulo: um jovem recém-chegado à Corte que vai gradualmente se familiarizando com os hábitos e costumes da sociedade fluminense. No início de seu relato, no segundo capítulo, este narrador-personagem descreve detalhadamente ao leitor uma festa típica da Corte: a festa da Glória²⁰. Conforme observa Oliveira (2010, p. 35), essa celebração realmente integrava o calendário no contexto histórico, sendo “um ponto alto no calendário festivo da cidade” por reunir o popular e o aristocrático, como mostra o excerto:

²⁰ A Festa da Glória foi uma procissão em louvor à Nossa Senhora da Glória. Dirigia-se para o Outeiro da Glória, onde se encontrava uma igreja construída no século XVIII.

Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha.

- **É uma festa filosófica essa festa da Glória!** Aprendi mais naquela meia hora de observação do que nos cinco anos que acabava de desperdiçar em Olinda com uma prodigalidade verdadeiramente brasileira. (Alencar, 1994, p. 14, grifo nosso)

Percebe-se que o narrador compõe uma imagem do país daquele período. Os detalhes com os quais Paulo descreve a celebração são apresentados de maneira a possibilitar uma visualização vívida por parte do leitor, quase como se uma câmera acompanhasse seu relato ao longo da descrição, proporcionando uma visão direta de seu ponto de vista. Valéria de Marco supõe que essa escolha de apresentar a sociedade na qual vivia “denuncia também o eco do cotidiano do folhetinista” (Marco, 1983, p. 195), isso porque “os hábitos e os espaços da cidade grande penetram no texto com a força de seus significados sociais, então divulgados pelas páginas do jornal” (Marco, 1983, p. 195).

De fato, a estrutura composta por capítulos curtos, associada à linguagem típica dos folhetins, contribuiu para aproximar a obra dos moldes da literatura do período. No que se refere à cena da festa, é essencial destacar que o narrador a utiliza não apenas como representação de uma celebração popular urbana, mas também como um recurso narrativo fundamental para o início do processo de criação e revelação da personagem Lúcia.

A lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras; descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas sobre o **céu azul** e estrelado. Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, **puros e diáfanos**, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. **Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição.** (Alencar, 1994, p. 14, grifos nossos)

Anteriormente à apresentação formal da cortesã, Paulo delinea sua imagem no segundo capítulo da obra. Posteriormente, no capítulo XIX, Lúcia revela que seu nome verdadeiro é Maria da Glória, utilizado previamente à sua “perdição”. Essa confissão permite que o leitor reinterprete o primeiro encontro de Lúcia e Paulo na festa da cidade.

Sendo assim, em primeiro plano, a festividade funciona como uma pista sutil acerca da verdadeira identidade da jovem, antecipando, de modo implícito, sua conexão com o nome revelado mais adiante, o que nos leva ao segundo plano. Neste, a celebração, inicialmente apresentada como um evento coletivo e urbano, adquire, no romance, uma dimensão simbólica mais profunda: transforma-se em um rito de passagem íntimo à personagem. É nesta festividade que ocorre o marco do desnudamento da cortesã. Isto é, há uma alteração na percepção de Paulo em relação à protagonista, e, por extensão, também do leitor, que passa a vê-la não apenas como figura mercantilizada, mas agora como uma mulher construída pelo passado. Diante disso, instaura-se já uma atmosfera de possível redenção para Lúcia ao restante da narrativa.

Outro aspecto relevante a ser destacado é que ao longo do enredo, a figura feminina é composta por meio de descrições marcadamente líricas, o que revela uma constante estilização poética. Lúcia é caracterizada por meio de uma idealização estética que a aproxima de um arquétipo angelical, reforçando sua dimensão simbólica dentro da obra. No entanto, essa construção não é unívoca: em outros excertos, a personagem assume traços que remetem a uma representação de natureza diabólica, marcando uma dualidade simbólica que será explorada com maior profundidade no próximo capítulo.

Além disso, há recorrentes menções ao “céu” e à cor “azul” que permeiam o texto. Tradicionalmente associada à harmonia, serenidade e espiritualidade, por remeter ao céu ou à água, a cor azul também pode carregar uma conotação ambígua ao evocar frieza. Essa ambivalência é uma característica marcante neste romance de Alencar, cujo narrador frequentemente elabora contrastes que reforçam a dualidade na obra: luz viva/charcos, abismo da perdição/pureza d’alma, nudez do corpo/virtude vestida, entre outros. Essa dualidade também se manifesta por meio da caracterização da personagem Lúcia. Afinal, após estabelecer uma relação mais íntima com a cortesã, Paulo passa a reconhecer nela traços de uma natureza “cristã

e pura”. Contudo, ainda continua a associá-la com signos ligados ao pudor, dessa forma, o autor integra uma contradição entre pureza e decadência em relação à protagonista e, conseqüentemente, na obra literária.

No excerto a seguir, é possível observar um conflito interno vivenciado por Paulo em relação à Lúcia:

Quando me lembrava das palavras que lhe tinha ouvido na Glória, do modo por que Sá a tratara e de outras circunstâncias, como do seu isolamento a par do luxo que ostentava, tudo me parecia claro; mas se me voltava para aquela fisionomia doce e calma, perfumada com uns longes de melancolia; se encontrava o seu olhar límpido e sereno; se via o gesto quase infantil, o sorriso meigo e a atitude singela e modesta, o meu pensamento impregnado de desejos lascivos se depurava de repente, como o ar se depura com as brisas do mar que lavam as exalações da terra. (Alencar, 1994, p. 19)

Assim, a oposição entre pureza e decadência atravessa o romance juntamente a Paulo e à cortesã, instaurando uma tensão de natureza moral que sustenta grande parte da estrutura da obra. Cabe destacar que essa tensão está diretamente vinculada ao estado de paixão de Paulo, à medida em que as contradições atribuídas à figura de Lúcia são mobilizadas, sobretudo a partir do olhar e do desconforto do próprio protagonista. Trata-se, portanto, de conflitos que se manifestam na personagem, mas que revelam, primordialmente, as inquietações do sujeito que a observa.

É interessante pensar que ao criar a personagem Lúcia, José de Alencar realiza uma articulação particularmente rigorosa entre conteúdo e forma. Conforme aponta Candido (2006, p. 40), “lembramos que os valores e ideologias contribuem principalmente para o *conteúdo*, enquanto as modalidades de comunicação influem mais *na forma*”. Nesse sentido, a condição de Lúcia como cortesã, uma figura já marcada por uma ambigüidade constitutiva, intensifica essa articulação literária, pois tal personagem opera justamente nos limites entre a idealização romântica e a marginalidade social. Essa tensão revela, portanto, a sofisticação estética do romance e a complexidade do projeto narrativo Alencariano.

Sobre a ambigüidade da mulher, Norma Telles (2004, local. 337, grifo nosso) dispõe que:

A mulher passou a ser a ajudante do homem, a educadora dos filhos, um ser de virtude, o anjo do lar. Ou o oposto, as mulheres fatais e as decaídas. Sem dúvida, tanto anjo/perversa quanto “bom

selvagem”/selvagem traiçoeiro eram tipos ideais sem correspondência no vivido. **A cultura burguesa se fundava em binarismos e oposições** tais como natureza/cultura, pai/mãe, homem/mulher, superior/inferior, que relacionam em última instância a mulher com o outro, a terra, a natureza, o inferior a ser dominado ou guiado pela razão superior e cultura masculina.

Pode-se depreender que, mais do que uma escolha meramente estética, José de Alencar insere esse traço como componente formador da cultura burguesa representada no romance. Nesse cenário, destaca-se a transformação na percepção de Paulo em relação à Lúcia, cujo encantamento inicial é abruptamente desfeito quando Sá revela que ela não é uma “senhora”, mas apenas uma “mulher bonita”. Tal mudança é verbalizada pelo próprio narrador, ao reconhecer seu equívoco decorrente de uma: “simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência” (Alencar, 1994, p. 15), revelando, assim, outra oposição: aparência e essência.

A problemática do vício, visto no trecho anterior, também é abordada por Adler (1991, p. 10-11) ao destacar que “na abundante literatura acerca da prostituição, apenas a mulher é agente. É ela quem provoca, perverte, arrasta o homem para a espiral da libertinagem e do vício.”. Como já posto no primeiro capítulo, a figura da prostituta foi historicamente construída como um contra-ideal feminino, funcionando como limite à autonomia e à liberdade da mulher. Por isso, sua presença na narrativa associa-se diretamente ao universo do sexo fora do matrimônio e ao adultério, tensionando os valores morais da época. De acordo com Moraes (2014, p. 174):

A exemplo do que acontece na Europa, a literatura brasileira também responde às argutas palavras de Walter Benjamin que associam a profissional do sexo ao fetichismo da mercadoria, chamando atenção para o imperativo de variedade que caracteriza o moderno imaginário sexual: “A prostitua abre um mercado de tipos femininos.”²¹

Logo, podemos compreender que a prostituição “revela-se também como produto dos valores morais que presidem a sociedade brasileira do século passado, o que a situa ao mesmo tempo e contraditoriamente como um espaço de reação e de manutenção destes mesmos valores.” (Engel, 1989, p. 27). De modo semelhante, Carole Pateman, em *O contrato sexual* (1993), estabelece uma correlação entre a

²¹ Benjamin, Walter. Jogo e prostituição. In: **Obras escolhidas**, volume III. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 271.

figura da prostituta e os mecanismos de manutenção da ordem burguesa, evidenciando como essa personagem desempenha um papel central na sustentação das estruturas patriarcais e econômicas da modernidade, o que foi tratado também no primeiro capítulo. Em algumas passagens da obra, encontra-se essa relação:

- Que queres! **Há certas vidas que não se pertencem, mas à sociedade onde existem. Tu és uma celebridade pela beleza, como outras o são pelo talento e pela posição.** O público, em troca do favor e admiração de que cerca os seus ídolos, pede-lhes conta de todas as suas ações. Quer saber por que agora andas tão retirada; e não acha senão um motivo. (Alencar, 1994, p. 66, grifo nosso)

Fica evidente, neste excerto, que a figura da cortesã só existe no espaço urbano, neste caso, no Rio de Janeiro. Além disso, percebe-se uma aproximação entre a caracterização de Lúcia, na obra de Alencar, e a de Marguerite, de Dumas Filho: ambas são apresentadas como cortesãs dotadas de beleza e elegância singulares. Assim como Marguerite é tida como a mais encantadora meretriz de Paris, Lúcia também é retratada como a mais cobiçada do Rio de Janeiro: “O que eu desejava era demitir de mim um título que me esmagava na minha pobreza, o título de amante exclusivo da **mais elegante e mais bonita cortesã do Rio de Janeiro.**” (Alencar, 1994, p. 66, grifo nosso)

No entanto, como mostra a fala de Paulo no capítulo XII, a narrativa de Alencar introduz uma suposta inversão dos papéis sociais: quando o homem passa a ser associado publicamente à Lúcia como seu único amante, e a jovem deixa de frequentar certos espaços sociais, ele passa a ser visto como financeiramente sustentado pela cortesã, uma posição interpretada de forma negativa pela sociedade. Tal representação evidencia a lógica patriarcal da ordem burguesa oitocentista, na qual cabe ao homem o papel de provedor. Quando essa hierarquia é subvertida, ocorre também um embaralhamento simbólico da ordem social. Diante disso, a situação torna-se vergonhosa ao narrador-personagem, custando sua honra:

- Quem diz isso? Eu é que não te posso aceitar por semelhante preço. **À custa da honra... é muito caro, Lúcia!**
 - 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 aprouver!

O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre! **Enquanto 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 impudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola e um pouco de 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. 67-68, grifos nossos)

Cristiana Schettini Pereira (2002) afirma que a honra sexual mobilizava um conjunto de normas no século passado no Brasil, sustentando a lógica da manutenção de relações desiguais de poder nas esferas pública e privada. Portanto, quando Lúcia elabora esse desabafo a Paulo, a meretriz expõe também ao leitor a lógica da ordem social burguesa oitocentista e, em consequência, a hipocrisia desta. Afinal, enquanto os homens exaltavam a suposta honra, era naturalizada a duplicidade de condutas masculinas e a instrumentalização do corpo feminino fora do casamento como espaço de prazer e poder simbólico.

Enquanto as figuras masculinas, mesmo mantendo suas esposas e filhos resguardados no espaço doméstico, eram socialmente reconhecidas como respeitáveis e honradas, a cortesã, ao optar por permanecer ao lado de um homem com menor poder aquisitivo, era associada à degradação moral e à vergonha social. Convém ressaltar que isso se dá também pelo lugar que a mulher – cortesã – é posta na narrativa, isto é, como lugar mercadológico. Rago observa que a figura da prostituta:

Simultaneamente vendedora e mercadoria, ela simbolizava aquilo que se via como degradação: uma sociedade onde as relações sociais são mediadas pelo equivalente geral, o dinheiro. [...] Vendendo partes de seu corpo, a relação que se estabelece entre prostituta e freguês não configura uma relação entre indivíduos, mas entre objetos parciais, o que é absolutamente degradante para uma sociedade que aposta em construir uma forma de subjetividade a partir de um corpo pessoal. (Rago, 1991, p. 41)

Logo, se a cortesã não esbanjasse o devido luxo ou permanecesse muito tempo em um ambiente privado, como Lúcia estava fazendo, não era mais considerada um objeto ou, simultaneamente, uma vitrine de desejo da cidade. Sua

presença ao lado de homens influentes e economicamente poderosos funcionava como um ornamento que legitimava a virilidade e o prestígio da classe burguesa. Além disso, vale ressaltar que a prostituição de luxo, no Brasil, “organizava as relações sexuais num espaço geográfico da cidade especialmente destinado à evasão, aos encontros amorosos, à vida boêmia.” (Rago, 1991, p. 41).

Isto posto, em relação aos espaços em que essa dinâmica se concretiza, destacam-se os principais cenários do romance, como a já mencionada festa da Glória, o teatro e os estabelecimentos comerciais, como Casa do Damaris²² ou Wallerstein²³, os quais operam tal qual palcos privilegiados de exibição e de legitimação social da relação de poder. Outro espaço recorrente na obra é a Rua do Ouvidor, cuja relevância é evidenciada nas passagens a seguir: “E foi para isso que me mandou chamar e me fez acompanhá-la esta manhã pela Rua do Ouvidor? O meio é engenhoso! Finge-se um arrufo, e põe-se o amor em leilão a quem mais der.” (Alencar, 1994, p. 73); “uma vez me disseram que Lúcia saía frequentemente, e passava todos os dias pela Rua do Ouvidor” (Alencar, 1994, p. 92).

Além de constituir um ponto de encontro da elite, a Rua do Ouvidor também se configurava, aparentemente, como o espaço onde a cortesã circulava socialmente e se exibia com adornos de luxo. Segundo Marcel Verrumo, jornalista e escritor:

A rua do Ouvidor assume importante presença na literatura brasileira do século XIX não apenas por ser uma espécie de maternidade de muitas obras – várias impressas ou nascidas de conversas nesse endereço – mas também por abrigar as principais livrarias da época. A rua também era um dos espaços mais badalados culturalmente da então sede do Império, um centro da moda, da gastronomia, das tecnologias e dos costumes vindos do exterior. Por ostentar tamanho protagonismo no cotidiano do período, acabou sendo retratada por muitos literatos. (Verrumo, 2017, local. 70)

É interessante pensar que, ao descrever lojas sofisticadas e um centro de novidades provenientes do exterior na Rua do Ouvidor, há uma aproximação à Paris, transmitindo uma sensação de civilização e progresso. Isso é evidenciado na seguinte passagem: “Espaciei o corpo pela Rua do Ouvidor; o espírito pelas novidades do dia;

²² “Uma das lojas elegantes do Rio de Janeiro da época. As principais lojas e casas de comércio do Rio de então pertenciam, em geral, a negociantes franceses e ingleses.” (Alencar, 1994, p. 18).

²³ “Talvez a mais conhecida e luxuosa loja do Rio de Janeiro da época.” (Alencar, 1994, p. 21).

os olhos pelo azul cetim de um céu de abril e pelas galas do luxo europeu expostas nas vidraças.” (Alencar, 1994, p. 48).

Com isso, percebe-se que Alencar delinea a cidade do Rio de Janeiro evidenciando a complexificação de sua estrutura social e econômica, na medida em que figuras socialmente marginalizadas, como as mulheres vinculadas à prostituição, tendem a compartilhar os mesmos espaços físicos da cidade que os demais grupos sociais. De acordo com Rago (1991, p. 81), “a prostituição concentrava-se nas áreas centrais e comerciais da cidade, próxima aos bares, cafés-concertos, cabarés, teatros e cinemas que atraíam a burguesia endinheirada, os políticos, advogados, estudantes, trabalhadores e marginais de todos os tipos.”

À luz das contribuições de Raymond Williams (1989), é pertinente refletir sobre a cidade a partir de uma perspectiva ampliada, compreendendo-a como parte integrante de um sistema mais amplo, o que exige a consideração de sua configuração física e espacial e, também, das dinâmicas sociais, estruturas de poder e relações de dominação que a atravessam e a constituem. Analisemos o seguinte excerto:

A corte tem mil seduções que arrebatam um provinciano aos seus hábitos, e o atordoam e preocupam tanto, que só ao cabo de algum tempo o restituem à posse de si mesmo e ao livre uso de sua pessoa. Assim me aconteceu. **Reuniões, teatros, apresentações às notabilidades políticas, literárias e financeiras de um e outro sexo; passeios aos arrabaldes; visitas de cerimônia e jantares obrigados; tudo isto encheu o primeiro mês de minha estada no Rio de Janeiro.** (Alencar, 1994, p. 17-18, grifo nosso)

Nota-se, na obra, elementos característicos da cultura e do cotidiano burguês do período. Recorrendo às histórias literárias, Luciana Stegagno-Picchio (2004, p. 202), historiadora e crítica literária, aponta que essa é uma marca recorrente nos romances urbanos, os quais se configuram como “poemas da vida real”, com “introspecções psicológicas de uma ambientação burguesa”. Para mais, destaca-se o texto de Antonio Candido, no qual o autor enfatiza que o Romantismo tornou-se um movimento literário que:

[...] foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim) sobretudo nacionalismo. E nacionalismo foi, antes de mais nada, escrever sobre coisas locais. Daí a importância da narrativa ficcional em prosa, maneira mais acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso,

aproximando o texto da sua experiência pessoal. (Candido, 2002, p. 39-40, grifo nosso)

Para além da representação dos hábitos associados à ordem social burguesa, o narrador também se dedica a descrever determinadas comparações entre a terra brasileira e os sentimentos evocados, o que confere à narrativa um duplo enfoque: social e nacional. Um exemplo significativo pode ser encontrado no capítulo onze, onde se localiza a seguinte passagem: “Encontram-se nas florestas do Brasil árvores preciosas, que, feridas, vertem em lágrimas o bálsamo que encerram. Assim era, quando uma palavra involuntária da minha parte ofendia-lhe a suscetibilidade e banhava-lhe o rosto de pranto, que Lúcia me revelava toda a riqueza da sua alma.” (Alencar, 1994, p. 59).

As comparações com elementos da natureza, como o céu ou as flores, são recorrentes na obra *Lucíola*. Em geral, elas incidem sobre as personagens, descrevendo seus aspectos físicos, estados emocionais ou atributos morais, como se observa no trecho a seguir: “Quando escolhia alguns vidros de extratos, mostraram-lhe um que ela repeliu com um gesto vivo e um sorriso irônico: – Flor de laranja!... É muito puro para mim!” (Alencar, 1991, p. 18). Esse episódio ocorreu antes do envolvimento romântico entre Paulo e Lúcia, quando ele a observa em uma loja escolhendo perfumes. A fala da protagonista revela um julgamento sobre si mesma, ao considerar o aroma “muito puro”, sugerindo uma percepção de impureza associada à sua condição social e moral. Outro trecho a ser notado diz respeito à Lúcia, quando esta inicia seu processo de conversão, deixando a vida de cortesã. Analisemos a perspectiva apresentada por Paulo:

Realmente Lúcia estava mudada: tinha perdido o esmalte fresco e suave da tez; parecia mesmo desfeita e abatida; porém isso, longe de desmerecer a sua beleza, dava-lhe certa morbidez lânguida que a tornava ainda mais sedutora. Há dois momentos em que a rosa, a flor da beleza, tem para mim um irresistível encanto: é quando desata as mil folhas ostentando o brilho das cores e a régia altivez de sua coroa, e quando desfalece ao beijo ardente do sol, evaporando das pétalas flácidas o pálido matiz e o aroma sutil. (Alencar, 1994, p. 94)

A comparação entre a figura feminina e a rosa é um recurso recorrente na literatura do século XIX e até mesmo em períodos anteriores. No entanto, em *Lucíola*, essa imagem adquire um significado particular: Paulo associa os dois momentos da rosa, o da plenitude e o da decadência, ao percurso de Lúcia, marcando sua ascensão

como cortesã e, posteriormente, sua “queda”. Fernandes (2009, p. 16) observa que, a valorização da natureza na obra de José de Alencar pode ser compreendida como uma “manifestação do poder de Deus e como refúgio acolhedor para o homem que foge dos vícios e corrupções da vida em sociedade”. Nesse sentido, em determinados trechos da narrativa, o narrador recorre à descrição de elementos naturais como forma de evasão da realidade urbana, atribuindo à natureza uma função simbólica de oposição à artificialidade e à decadência moral da cidade.

Outro aspecto que merece destaque é a presença de descrições longas e minuciosas na obra de Alencar, como pode ser visto em diversos trechos citados durante esse subcapítulo, abrangendo tanto a caracterização das personagens quanto a ambientação dos espaços. A partir do raciocínio desenvolvido por Ian Watt (1990, p. 19) acerca do romance moderno, é relevante considerar que esse gênero literário “se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente.”. Vejamos uma descrição do traje de Lúcia:

Fora o acaso ou uma doce inspiração, que arranjara o traje puro e simples que ela trazia? Tudo era branco e resplandecente como a sua fronte serena: por vestes cassas e rendas; por jóias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro dourado, manchava essa nítida e cândida imagem. Creio antes na inspiração. Lúcia tinha no coração o germe da poesia ingênua e delicada das naturezas primitivas, que se revela por um emblema e por uma alegoria. Ela me dizia no seu traje, o que nunca se animaria a dizer-me em palavras, que estava tão pura como eu a tinha deixado, do contato de outro homem. (Alencar, 1994, p. 80)

Mais uma vez, o traje claro apresenta uma imagem de pureza que contrasta com a figura da cortesã. O narrador utiliza a descrição das vestimentas de Lúcia como recurso para expressar a percepção que tem dela. Dessa forma, demonstra habilidade na escolha das palavras para transmitir ao leitor a imagem desejada da personagem.

Retomando a análise dos espaços na narrativa, observa-se que, do início até aproximadamente o capítulo nove/dez, Lúcia é frequentemente retratada em ambientes públicos, como ruas, festas e outros espaços de sociabilidade. Porém, após o início de seu envolvimento com Paulo, nota-se um afastamento progressivo desses locais. A mudança espacial acompanha uma transformação interna de sua personagem. Nesse sentido, é pertinente a reflexão de Rago (1991, p. 38) ao afirmar que “a ‘mulher pública’ era visualizada como a que vendia o corpo como mercadoria:

como vendedora e mercadoria simultaneamente. Como a mulher que era capaz de sentir prazer, que era lugar de prazer, mesmo sem amar, ou sem ser amada.”.

Assim, quando a cortesã passa a amar e é correspondida por Paulo, observa-se um movimento de recolhimento ao espaço doméstico. Embora sua residência não receba a mesma descrição minuciosa que a casa de Marguerite, ela ainda assim reflete aspectos da subjetividade e transformação interior da jovem. Essa relação entre espaço e identidade é evidenciada no momento em que a cortesã decide mudar de quarto, recusando o luxo que antes a cercava, uma escolha que denota ruptura com o estilo de vida anterior:

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.** (Alencar, 1994, p. 97, grifo nosso)

De maneira ainda mais acentuada, essa ruptura torna-se mais evidente quando Lúcia se muda para o bairro de Santa Teresa, considerada uma região charmosa que foi atraída em sua época pela tranquilidade e beleza natural do local no Rio de Janeiro. O deslocamento do meio central para um local mais afastado marca o início de seu processo de renascimento e redenção. Logo, o espaço físico desempenha um papel fundamental em sua transição subjetiva: Lúcia precisava se afastar do ambiente urbano corrompido e aproximar-se de elementos que evocavam pureza e recolhimento para que pudesse, de fato, modificar seu comportamento. Como destaca Rago (1991, p. 213), “o viver no espaço urbano implica um alto preço: o confinamento e a solidão, a alienação de si próprio, o dilaceramento interno.”.

Vale destacar que, em determinadas passagens da narrativa, Lúcia rememora sua infância ao conversar com Paulo, revelando que, antes de perder sua pureza, vivia cercada pela natureza. Essas lembranças não apenas reforçam a associação simbólica entre natureza e inocência, como também estabelecem um contraste com a vida posterior da personagem nos espaços urbanos marcados pela artificialidade e decadência moral:

Ela me contara vagamente, sem indicação de datas nem de localidades, as impressões de sua infância passada no campo entre as árvores e à borda do mar; seu espírito adegava com prazer sobre essas reminiscências embalsamadas com os agrestes perfumes da

mata, e por vezes a poesia da natureza fluía no seu ingênuo entusiasmo. (Alencar, 1994, p. 86)

No entanto, após sofrer um episódio de violência sexual, Lúcia é expulsa de seu ambiente familiar e passa a viver na cidade. Essa transição abrupta para o espaço urbano dialoga diretamente com a reflexão vista anteriormente de Margareth Rago (1991). No final do romance, a simplicidade de um novo lar, de sua vestimenta desprovida de adornos e joias luxuosas e sua dedicação às tarefas domésticas são elementos que lhe proporcionaram a verdadeira felicidade feminina. É importante pensar que, ao estruturar a narrativa com base em um raciocínio moral pautado nos sentimentos, José de Alencar propõe não apenas um modelo de conduta considerado socialmente apropriado, mas também um ideal de realização pessoal e felicidade para a mulher.

A questão da moralidade é um elemento recorrente na obra Alencariana, visto que a figura da cortesã pode ser interpretada também como uma crítica social. Nesse sentido, a representação da personagem se insere em um contexto mais amplo de denúncia das contradições da sociedade oitocentista, sobretudo no que diz respeito à realidade urbana do Rio de Janeiro, frequentemente descrita, à época, como uma cidade “doente” – um espaço corrompido que necessitava ser compreendido e regenerado (Engel, 1989).

Mas, independentemente do enfoque adotado, Antonio Candido (1999, p. 47) já havia destacado que, nos seus dois últimos romances, “Alencar denota a capacidade de analisar a personalidade em confronto com as condições sociais, entrando pelo estudo da prostituição e da venalidade matrimonial com uma força desmistificadora que era novidade na literatura brasileira do tempo”. Assim, Alencar é revelado não apenas como um romancista atento às tensões morais e sociais de seu tempo, mas também como um autor fundamental para a consolidação de uma literatura nacional que é original, abrangente e de qualidade estética significativa.

2.3 EM NOVA IORQUE COM HOLLY GOLIGHTLY

Ao pensarmos em estética literária, procuramos identificar uma obra do século XX que estabeleça um diálogo com a tradição literária do século XIX, especialmente no que tange à retomada de enredos consagrados. Nosso interesse concentrou-se

em textos que abordam a temática da prostituição de luxo como eixo central, utilizando-a como recurso para reinterpretar e atualizar questões sociais e estéticas conforme os paradigmas de seu tempo. Nessa busca, destacamos o romance *Bonequinha de Luxo (Breakfast at Tiffany's)*²⁴, do escritor norte-americano Truman Capote. Publicada em 1958, a obra alcançou expressiva notoriedade, sendo posteriormente adaptada para o cinema²⁵, o que ampliou consideravelmente seu alcance junto ao público.

Assim como nos romances anteriormente discutidos, a narrativa apresenta a figura de uma prostituta que serve à alta classe, inserida em um contexto de modernidade, só que, dessa vez, de maneira ainda mais acentuada. Afinal, estamos falando de um século depois da publicação de *A dama das Camélias* e *Lucíola*. Como vimos no primeiro capítulo, é relevante lembrar que as denominadas “cortesãs” tiveram seu declínio no fim da *Belle Époque* ou, conforme propomos, passaram por um processo de resignificação, adaptando-se às transformações socioculturais da época. Sendo assim, as mulheres inseridas no contexto do meretrício de luxo tiveram que se adequar às características de seu tempo.

Esse movimento também foi refletido na produção literária, a qual acompanhou e representou tais mudanças em suas narrativas. Isto é, “se a gloriosa aparição de Marguerite Gautier na cena simbólica da metade do século [XIX] representou o auge desse tipo de personagem [cortesã], não menos digno de nota foi seu declínio nas décadas seguintes” (Moraes, 2014, p. 170). Entre outras implicações, esse processo indica que o mito hegemônico da meretriz redimida pelo amor passou a ceder espaço a representações mais complexas e multifacetadas, dificultando a redução desta figura feminina a uma imagem única e estereotipada (Moraes, 2014), como veremos no último capítulo.

Neste trabalho, partimos do fato de que *Bonequinha de Luxo* não adota o cânone rígido das obras já analisadas, visto que há interferência em sua forma, recriando-a para o seu próprio contexto de produção. Assim, o enredo é atualizado

²⁴ Inicialmente, a publicação do romance estava prevista para ocorrer na revista *Harper's Bazaar*. No entanto, a equipe editorial considerou que o texto era “picante demais”, optando por não levá-lo adiante. Diante dessa decisão, a obra acabou sendo publicada pela revista *Esquire*. (Clarke, 2014, p. 297)

²⁵ Capote vendeu os direitos autorais do romance para a *Paramount Pictures*. No entanto, o autor ficou insatisfeito com a adaptação cinematográfica lançada em 1961, especialmente com a escolha de Audrey Hepburn (1929-1993) para o papel de Holly Golightly. De acordo com Wasson (2011), o escritor queria Marilyn Monroe (1926-1962) como protagonista.

com a incorporação de temas relevantes para a época em que foi produzido, tais quais: a busca por autonomia individual, os conflitos de identidade, a efemeridade das relações e a reconfiguração dos papéis sociais. Sendo assim, estes contribuíram para a construção de uma narrativa que se apresenta como entretenimento, além de funcionar como um reflexo simbólico e crítico do período, conforme pode ser notado pela presença de comentários irônicos e cômicos ao longo da narrativa.

Em meados dos anos oitocentistas, as cortesãs se figuravam como símbolos da modernidade e alegorias de cidades; no século XX, as prostitutas de luxo ainda integraram esse universo de ostentação, contudo, já não ocupavam o mesmo lugar. As meretrizes passaram a ser representadas como mais um entre os diversos elementos que compõem a complexidade social e cultural da época. Isso se deve ao fato de que a modernidade assume outra forma no século XX, uma vez que:

Muitas, senão todas, ondas de inovação que têm moldado o mundo desde o século dezesseis são baseadas em revoluções no transporte e nas comunicações, a saber: os canais, pontes e *turnpikes* do início do século dezenove; a estrada de ferro, o navio a vapor e o telégrafo dos meados daquele século; os sistemas de transporte em massa do final do mesmo século; o automóvel, o rádio e o telefone do início do século vinte; o avião a jato e a televisão dos anos cinquenta e sessenta; e a recente revolução em telecomunicações. Cada grupo de inovações significou uma mudança radical na maneira de se organizar o espaço, deixando, portanto, marcas muito distintas no palimpsesto urbano. (Harvey, 2024, p. 172-173)

À vista disso, ao considerarmos o local (Nova Iorque) e o contexto de publicação do romance (após o final da Segunda Guerra Mundial), os Estados Unidos emergiram como potência global e a cidade de Nova Iorque se tornou um dos principais palcos da modernidade ocidental. Então, se no século XIX a França ou Paris, especificamente, ocupava esse papel, a partir da década de 1950, houve um deslocamento desse eixo para os EUA. Em consequência, Nova Iorque passou a ser reconhecida como o principal centro simbólico, cultural e econômico do mundo contemporâneo (Berman, 2009).

Denominada “a cidade que nunca dorme”, a cidade teve seu crescimento urbano acelerado, passando por um intenso processo de verticalização, simbolizado pela construção de arranha-céus-modernistas (Berman, 2009), por exemplo, o

Seagram Building, projetado por Mies van der Rohe (1886-1969)²⁶ em colaboração com Philip Johnson (1906-2005)²⁷. Essas edificações refletem os princípios da arquitetura moderna, como a funcionalidade, a pureza das formas geométricas e a rejeição de ornamentos tradicionais. Assim, o espaço urbano passou a materializar os valores de eficiência, progresso e modernidade técnica, impulsionados pela expansão das infraestruturas de transporte e comunicação. Com isso, compreende-se então “o salto que deram de potência regional à superpotência global”, além da “economia em depressão a paradigma do capitalismo bem-sucedido” (Sousa, 2009, p. 31).

Sob esse viés, os modos de vida da sociedade se alteraram. O consumo, o individualismo e o anonimato tornaram-se características ainda mais enfáticas na metade do século XX. Contudo, já havia indícios do fortalecimento de uma nova concepção de sociedade em meados oitocentistas, conforme visto anteriormente. Edgar Allan Poe (1809-1849), de certa forma, já representava a individualidade e o anonimato da sociedade moderna de seu período no conto *O homem na multidão* (1840). Em relação ao consumo, Rodrigo Farias de Sousa (2009, p. 33) afirma que: “os padrões de consumo variaram para atender ao estilo de vida dos consumidores, mas havia opções e volume de bens para satisfazer a todos os gostos. Na década de 1950, *freezers* e aparelhos estereofônicos de alta fidelidade receberam o *status* de ‘necessidades’”. Isto posto, observa-se que a tecnologia deixou de ser uma opção e passou a se constituir como uma ferramenta indispensável.

Tendo em vista o panorama da megalópole na década de 1950, é possível, a partir dessa perspectiva, adentrar à análise do romance. Afinal, em entrevista concedida a Sam Wasson (2011), Truman Capote afirmou que a obra literária, *Bonequinha de Luxo*, está intrinsecamente vinculada ao contexto histórico em que foi concebida. Segundo o autor, a protagonista foi inspirada em uma combinação de mulheres que migravam para os grandes centros urbanos em busca de melhores oportunidades e, após algum tempo, acabavam se casando com profissionais bem-sucedidos, sendo assim: “como toda ficção, Holly Golightly é uma composição de múltiplas não ficções” (Wasson, 2011, p. 74). Esta observação levou Capote a refletir sobre questões relacionadas ao meretrício, à sexualidade da mulher²⁸, e à idealização

²⁶ Arquiteto alemão-americano, considerado um dos principais nomes da arquitetura no século XX.

²⁷ Arquiteto estadunidense, considerado um dos pais da arquitetura moderna.

²⁸ A sexualidade feminina constituiu-se como uma pauta central para os movimentos feministas da época. Kate Millett (1934-2017), em *A Revolução Sexual* (1970), oferece um panorama abrangente desse período, evidenciando as transformações nas representações de gênero e sexualidade. Nesse

da cidade de Nova Iorque como uma “cidade dos sonhos”, uma percepção que, segundo argumenta Berman (2009), corresponde a uma visão romântica, a qual discutiremos.

Bonequinha de Luxo é uma narrativa conduzida por um narrador-personagem não nomeado que, anos após os eventos acontecidos, rememora o período em que foi vizinho de Holly Golightly – figura central da trama, cuja caracterização se trata de uma prostituta inserida na realidade da alta classe, embora essa condição seja sugerida de maneira sutil e ambígua ao longo do texto. Assim como as obras anteriores, a figura feminina é construída sob o olhar de uma figura masculina, a qual acompanha e interpreta as experiências vividas ao lado da protagonista.

Diferente dos demais romances desta dissertação, a estrutura da obra não apresenta uma divisão tradicional em capítulos, mas se organiza por meio de pausas espaciais entre as memórias do narrador. Ou seja, cada fragmento memorialístico é separado por um intervalo textual significativo, sinalizando o início de uma nova memória. Nas páginas iniciais, Holly é apresentada como um elo comum entre o narrador – a quem, às vezes, chamaremos de “Fred”, conforme o apelido atribuído pela própria Holly, devido à semelhança com seu irmão – e o *barman*, Joe Bell, que também é proprietário do bar, espaço frequentado pelos personagens no enredo.

Na conversa entre os dois conhecidos, inicia-se a construção da meretriz. Joe Bell pede que “Fred” observe uma fotografia na qual um homem segura uma “estranha escultura de madeira” (Capote, 2005, p. 12), pois acredita que a figura retratada seja a jovem que ambos conheceram anos atrás. Tal indício desperta, desde o início, um tom de curiosidade em relação à identidade e à história da protagonista ao leitor. Na sequência, Joe começa a explicar o contexto no qual a imagem foi capturada, contribuindo para a criação da figura enigmática da personagem:

Parece que, na primavera daquele ano, um grupo de três pessoas a cavalo surgira do meio da mata. Uma moça e dois homens. Os homens, ambos com olhos vermelhos de febre, ficaram várias semanas trancados e tremelicando numa cabana isolada, ao passo

contexto, o romance *Bonequinha de Luxo* pode ser compreendido como uma obra que contribuiu para esse debate, ao apresentar uma protagonista que rompe com os padrões tradicionais de comportamento feminino. Como observa Wasson (2011, p. 17), “sempre houve sexo em Hollywood, mas, antes de *Bonequinha de Luxo*, só as garotas más é que faziam sexo”, o que reforça o papel inovador da personagem Holly Golightly na cultura popular.

que a moça, que logo se engraçara com o entalhador, dividira uma esteira com ele.

“Não ponho muita fé nessa parte”, Joe Bell disse, com ar de melindre. **“Sei que ela fazia das suas, mas duvido que chegasse a esse ponto.”** (Capote, 2005, p. 13, grifo nosso)

É interessante observar que, mesmo após vários anos sem contato com Holly, Joe Bell ainda demonstra uma fixação pela jovem, ao passo que ele próprio admite isso durante a conversa. Tanto essa obsessão por parte do *barman* quanto a existência de uma escultura possivelmente inspirada na figura de Holly indicam que a garota exerceu um impacto significativo sobre aqueles que a conheceram. Além disso, no trecho destacado há nuances sobre a atividade exercida pela protagonista, aumentando o interesse do leitor.

Em seguida, Joe Bell questiona o narrador a respeito do possível paradeiro da jovem, e este responde: “Morta. Ou num manicômio. Ou casada. Acho que está casada e sossegada, talvez morando por aqui mesmo” (Capote, 2005, p. 14). A multiplicidade de possibilidades mencionadas revela a instabilidade e a fluidez que marcam a identidade da personagem, cuja representação escapa a definições rígidas de papéis femininos do período. Essa pluralidade da protagonista sugere, ainda, que Holly não se enquadra nesses papéis prescritos, assumindo características associadas à autonomia e à transgressão das normas sociais vigentes.

Após esse episódio, o narrador se dirige à antiga residência onde fora vizinho da personagem e inicia suas lembranças. De acordo com este, a srta. Golightly frequentemente esquecia as chaves do apartamento e recorria ao proprietário do prédio para que lhe permitisse a entrada. Além disso, era comum vê-la acompanhada por diferentes homens e retornando à casa em horários tardios, conforme descrito na passagem: “Podia ser modelo fotográfico, talvez uma jovem atriz, se não fosse óbvio, a julgar por seus horários, que não tinha tempo para ser nada disso” (Capote, 2005, p. 19). Em uma dessas ocasiões, ao ser impedido de entrar no apartamento da garota, um dos acompanhantes insistiu:

Mas, enfim, encontrando a chave e abrindo a porta, disse-lhe cordialmente: “Deus lhe pague, meu querido, você foi muito gentil de me trazer até em casa”.

“Ei, docinho!”, ele dizia, enquanto a porta se fechava na sua cara.

“Sim, Harry?”

“Harry era o outro. Meu nome é Sid. Sid Arbutck. Você gosta de mim?”

“Eu adoro você. Mas boa noite, sr. Arbutck.”

O sr. Arbuck olhava incrédulo a porta que se fechava com firmeza.
[...]

“Aceite meu conselho, querido: da próxima vez que uma garota pedir um troco para o toalete”, ela disse, sem sombra de brincadeira “*não dê vinte centavos!*” (Capote, 2005, p. 17-18)

No excerto acima, além da indicação que a jovem mantinha relações com homens distintos, a ponto de esquecer os nomes deles, a última fala da personagem propõe uma possível expectativa de compensação financeira em troca de sua companhia. Na obra, o ato de ir ao toalete é utilizado como uma conduta socialmente aceita, permitindo que os homens lhe oferecessem dinheiro de maneira velada, sem que isso fosse interpretado explicitamente como uma transação comercial. Em outro trecho, essa suposição também é colocada quando Holly afirma: “dá para fazer o mesmo dinheiro com o toalete: qualquer sujeito metido a bacana tira cinquenta do bolso para ficar com uma garota, e eu sempre cobro mais cinquenta para o táxi” (Capote, 2005, p. 28).

À medida que Holly entra na narrativa através de diálogos, ela se torna uma figura marcada pela indiferença, pelo desenraizamento e pela procura do seu próprio lugar no mundo. Além, é claro, de ser enigmática. Isso é percebido desde sua primeira menção pelo narrador – ao se recordar de ter visto seu nome em um cartão na caixa de correio como “*Srta. Holiday Golightly*”; e mais abaixo, no canto: *Viagens*” (Capote, 2005, p. 16). O substantivo “viagens”, neste caso, é uma recusa de fixar-se em um lugar no mundo. Portanto, a temática da liberdade e do pertencimento é articulada ao longo do enredo. Um exemplo disso está na relação da protagonista com seu gato, a quem ela se recusa a nomear por acreditar que não possui o direito de fazê-lo, visto que não o detém, assim como reconhece que o animal tampouco lhe pertence.

Vale ressaltar: embora as memórias sejam narradas por um personagem masculino, o qual apresenta uma mulher considerada imoral perante à sociedade, não há, no texto, uma postura condenatória ou uma tentativa explícita de redimir a protagonista, como é visto em *A dama das Camélias* e *Lucíola*. Ao contrário, mostra-se, pelo olhar do narrador, a construção de uma jovem independente, que resiste às convenções sociais e mantém sua autonomia sem submissão. Outro ponto essencial a considerar é que Holly não se enquadra na figura da prostituta de luxo em seu sentido tradicional. A própria personagem, em determinado trecho, nega até mesmo

a categorização de prostituta, afirmando explicitamente que não se considera uma. Vejamos:

Mas é sério: uma noite dessas, fiz as contas e descobri que só tive onze amantes – sem contar nada do que aconteceu antes dos treze porque, afinal de contas, isso não *conta* mesmo. Onze. E só por isso sou uma prostituta? Pense em Mag Wildwood. Ou em Honey Tucker. Ou em Rose Ellen Ward. Já passaram tanto de mão em mão que parecem sabonete. É claro que não tenho nada *contra* as prostitutas. Só uma coisa: algumas até que têm a língua franca, mas todas tem o coração desonesto. Quer dizer, você não pode transar com o sujeito e passar a mão na grana e nem *tentar* acreditar que o ama. Nunca fiz isso. (Capote, 2005, p. 72)

A maneira como a protagonista compreende o meretrício revela-se curiosa: ela possui uma concepção distinta da prática ou adota conscientemente uma postura que simula essa diferença. Esta última hipótese ganha sentido a partir do episódio da festa na residência de Holly, quando um antigo conhecido da personagem afirma: “Holly não é uma impostora porque é impostora *de verdade*. Ela acredita em toda essa besteira que inventou” (Capote, 2005, p. 31), o que insinua que a jovem internaliza as próprias mentiras que constrói sobre si. Contudo, vale pontuar que o leitor não tem acesso à mente da protagonista, contribuindo, assim, para uma dúvida constante.

Uma situação marcante e, ao mesmo tempo, cômica do enredo que evidencia a relação singular de Holly com a realidade é sua conexão com Sally Tomato, um chefe da máfia que se encontra preso. A jovem realiza visitas semanais, às quintas-feiras, sob o pretexto de lhe levar a “previsão do tempo”, que na verdade consiste em mensagens codificadas. Embora insista em caracterizar tal atividade como inofensiva, adotando uma postura de aparente ingenuidade diante da natureza ilícita de sua função, é plausível questionar até que ponto essa ingenuidade seria verossímil em uma jovem oriunda do interior que se mostra esperta o suficiente ao se estabelecer na metrópole. Tal comportamento sugere a construção deliberada de uma teatralidade, como observado em seu relato ao narrador: “Ele se chama Sally Tomato [...] **mas ele é um amor de velhinho, muito religioso. Teria cara de monge, não fossem os dentes de ouro; diz ele que reza por mim toda noite.** É claro que nunca foi meu amante; a verdade é que só o conheci quando já estava na cadeia.” (Capote, 2005, p. 27, grifo nosso).

Não apenas neste trecho, mas em toda a construção narrativa, há uma característica estilística marcante do romance: a predominância de frases curtas com

forte influência do registro oral, o que confere ao texto precisão, objetividade e dinamismo. Convém lembrar, ainda, que o autor aborda assuntos tradicionalmente considerados moralmente conservadores, como a prostituição, a bissexualidade e a transgressão de papéis sociais por meio de uma abordagem leve e divertida. Essa estratégia narrativa atribui à obra um tom provocador, ao mesmo tempo em que suaviza os potenciais conflitos morais que tais conteúdos poderiam suscitar. De acordo com Gerard Clarke²⁹ (2014), Capote constrói uma espécie de “comédia social”, na qual capta e mantém a atenção do leitor.

Considerando a relação de Holly com o espaço urbano, observa-se que a personagem chega à cidade de Nova Iorque aos quinze anos e, a partir desse momento, passa a redefinir sua existência diante da nova realidade. A protagonista se desloca à cidade em busca de algo indefinido, uma aspiração cuja natureza ela mesma ainda desconhece, segundo um de seus diálogos: “Estou em Nova York porque nunca estive em Nova York [...] E eu disse: Muito bem, que diabo você quer? E ela: Quando eu descobrir, você vai ser o primeiro a saber.” (Capote, 2005, p. 33). A cidade, nesse sentido, atua como um espaço simbólico de reinvenção e realização de sonhos. Esse pode ser um retrato ou uma crítica à dinâmica social do período.

Isso porque, conforme aponta Sousa (2009), Nova Iorque figurou como a 27ª cidade com maior diversidade de imigrantes do mundo, reunindo pessoas de diferentes origens em busca de oportunidades e novos começos. Sob essa perspectiva, Holly se enquadra como um exemplo dessa dinâmica, uma vez que ao decorrer do enredo, descobre-se que a jovem abandona seu casamento com Doc, ainda legalmente seu marido, bem como sua antiga vida no Texas, da qual não se sentia parte. A jovem chega, inclusive, a renunciar ao próprio nome, Lulamae.

Convém destacar que, neste romance, o espaço com menor urbanização não é posto como um local de redenção, tranquilidade e paz, em oposição ao que propõe Dumas Filho e Alencar. Contrapondo as narrativas tradicionais, Capote mostra que a inocência e o vício estão em todos os lugares, inclusive na cidade de Nova Iorque, fazendo parte dela. Afinal, é fora do ambiente urbano que Holly vivencia experiências de violência; nesse sentido, a cidade passa a representar, de fato, uma forma de

²⁹ Biógrafo norte-americano que se dedicou à trajetória de Truman Capote. Organizador da obra *Um Prazer Fugaz* (2014).

recomeço. Assim, Capote inverte a lógica tradicional campo-cidade e promove uma desmistificação do espaço rural.

Este passado de Holly é revelado no momento em que Doc vai ao seu encontro em Manhattan. O marido encontra “Fred” e expressa sua incompreensão diante dos motivos que levaram Holly à fuga, atribuindo sua decisão à influência exercida pelas revistas, conforme se observa no seguinte trecho:

“Não vá me dizer que essa mulher não era feliz”, ele me desafiou. “Paparicada por todo mundo. Não precisava levantar um dedo, só pra comer bolo. Só pra pentear o cabelo e mandar alguém comprar revista. **Foram bem uns cem dólares só em revista. Quer saber, foi isso. Ficar olhando pr’aquelas fotos de gente famosa. Lendo esses sonhos. Foi aí que ela começou a andar pela estrada. Todo dia andava um pouco mais.**” (Capote, 2005, p. 62-63, grifo nosso)

Essa dimensão alusiva está intimamente ligada à ideia que Sousa (2009, p. 34) propõe, cuja promessa de concretização de um sonho se materializou, no século XX, por meio do consumo de massa, de modo que “o sonho americano ganhava as cores de um sonho de consumo”. A cidade, portanto, torna-se não apenas um espaço geográfico, mas um imaginário coletivo onde desejos individuais se alinham às lógicas do capitalismo moderno. Esse aspecto é evidente tanto na trajetória de Holly quanto na experiência do narrador não nomeado:

Era um cômodo apenas, apinhado de móveis velhos, com um sofá e poltronas gorduchas, forrados com certo veludo vermelho e pinicante que combina bem com dias quentes num vagão de trem. As paredes eram de estuque, cor de tabaco mascado. Em toda parte, inclusive no banheiro, havia gravuras de ruínas romanas, sarapintadas de marrom pelo tempo. **Mesmo assim, meu ânimo melhorava sempre que eu apalpava a chave do apartamento no bolso; por soturno que fosse, era o meu canto, o primeiro, e lá estavam meus livros e potes cheios de lápis a serem apontados; tudo de que precisava – pelo menos era o que eu pensava – para me tornar o escritor que eu desejava ser.** (Capote, 2005, p. 9, grifo nosso)

Dois aspectos principais podem ser destacados nesta passagem. Em primeiro lugar, observa-se o apartamento de “Fred”, que, conforme a descrição, aparenta ser um móvel modesto e antigo; contudo, o narrador vivia feliz, uma vez que experimentava uma sensação de contentamento toda vez que segurava a chave de sua moradia. Esse detalhe revela o caminho para a realização de um sonho e, ao mesmo tempo, uma sensação de pertencimento àquele espaço. Logo, para o

narrador, o apartamento representava o início de um projeto de vida: era ali que ele pretendia se consolidar como escritor. De acordo com o pesquisador Fernando Manuel Lopes Pereira (2019, p. 27):

Nova Iorque é também sinônimo de realização de sonhos, ambição e riqueza. Em resultado disso, uma classe de novos ricos surgiu no século XIX, fortalecendo assim o caráter flexível da cidade. Inúmeras empresas estabeleceram-se em locais como *Wall Street* e *Fifth Avenue*. Nova Iorque é uma cidade inovadora, onde as pessoas encontram possibilidades que parecem não conseguir encontrar em nenhum outro lugar. A cidade que nunca dorme parece, assim, estar sempre à procura de novos potenciais ao alcance da mais recente tecnologia. O aspeto vertical da cidade, que é constantemente renovado, começou a ser pensado no final do século XIX e, durante o século XX, expandiu-se com os projetos dos arquitetos Fiorello La Guardia e Robert Moses.

O segundo aspecto relevante a ser destacado no trecho é a atenção minuciosa aos detalhes, que contribuem para a construção de imagens vívidas na mente do leitor. Capote, em seu texto, emprega uma linguagem de forte teor imagético, a qual assume um caráter ativo e ilustrativo, permitindo ao leitor visualizar as construções do discurso como elementos visuais. É importante destacar que todas essas imagens mentais só se formam quando é possível o estabelecimento da relação com o mundo exterior (Schollhammer, 2008). Contudo, compreende-se que o texto literário, por vezes, é capaz de iluminar essa relação com uma sensibilidade que ultrapassa a própria imagem visual. Nesse sentido:

Na modernidade, o visível sempre se contrapunha ao invisível como condição representativa intrínseca ao perspectivismo que organizava a visualidade na hierarquia de um olhar organizador da imagem, distribuindo os objetos na posição que os revelasse ou os escondesse conforme sua posição no espaço. Esta convenção se refletia na literatura como a relação entre um olhar onisciente e um olhar particular, entre um narrador e um personagem, por exemplo, ou entre uma voz e uma visão, entre aquilo que é dito (*telling*) e aquilo que é mostrado descritivamente (*showing*). O esforço interpretativo é aqui sinônimo de um esforço de preenchimento do não-dito a partir do dito e do “visto” na recepção. (Schollhammer, 2008, p. 89)

Dessa forma, a modernidade urbana, marcada por uma cultura centrada na imagem, inaugura uma nova condição representacional: a visibilidade. Cabe destacar que Nova Iorque é uma cidade contaminada, sobretudo, pela vocação da imagem e

pelo domínio do audiovisual, da telecomunicação e da informática, ou seja, a própria cidade suspende a palavra escrita. Vejamos um exemplo no texto:

“Dê um exemplo”, eu disse gentilmente. “De alguma coisa que tenha significado. Na sua opinião.”

“*O morro dos ventos uivantes*”, ela respondeu sem hesitar.

A coceira na mão estava fugindo do controle. “Mas assim não vale. Você está falando de uma obra de gênio.”

“Era, não era? Meu Deus, chorei aos baldes. Assisti dez vezes.”

“Ah”, eu disse, com alívio evidente, “ah”, agora com inflexão mais pronunciada e infame, “você está falando do filme.” (Capote, 2005, p. 57)

Diferente de Marguerite e Lúcia, Holly não pratica o hábito da leitura. De acordo com Schollhammer, nessa modernidade que se inicia no século XX, Nova Iorque é considerada uma cidade-mídia, onde o cinema é a “tecnologia representativa mais adequada à cultura urbana moderna enquanto imagem da relação concreta entre indivíduo, espaço social e tempo histórico” (Schollhammer, 2008, p. 92-93). Diante desse contexto, parece-nos que Capote se vê compelido a apreender essa essência imagética e traduzi-la literariamente, reafirmando a potência da palavra escrita em um ambiente saturado pela visualidade.

No texto de Wasson (2011), o autor comenta que a atenção descritiva fazia parte de um esforço deliberado de aprimoramento técnico, voltado para uma prosa mais contida e precisa. Apesar dessa busca por concisão, o autor reconhecia a influência de sua formação estilística, afirmando que “a página não era mais seu playground; era sua sala de operações e, como um cirurgião – como Flaubert, um de seus heróis –, ele lutava para restringir as surpresas a um mínimo absoluto” (Wasson, 2011, p. 87). Tal afirmação revela o comprometimento de Capote com o aprimoramento e o domínio de seu estilo literário, bem como a influência de escritores do passado que se fazem presentes em sua escrita.

À luz do contexto, o espaço urbano adquire um papel ainda mais proeminente nesta narrativa em comparação às obras anteriores. Notemos que o narrador se encontra com a protagonista, de forma recorrente, em lugares públicos, até mesmo antes de se tornarem cúmplices:

De vez em quando, eu a encontrava fora da vizinhança. Numa ocasião, um parente em visita me levou ao restaurante 21; e lá, numa mesa de primeira, **cercada por quatro homens, nenhum dos quais**

o sr. Arbuck, mas todos equivalentes a ele, estava a srta. Golightly, lânguida e publicamente ajeitando os cabelos; e sua expressão, um bocejo virtual, acabou por amortecer meu alvoroço com o jantar num lugar tão badalado. (Capote, 2005, p. 19, grifo nosso)

Além de levar o leitor à cidade, sob seu olhar, o narrador, a cada encontro, fornece indícios sutis acerca da profissão da personagem, como observa-se igualmente no seguinte trecho: “Enquanto cantavam, revezavam-se para rodopiar com uma moça no calçamento logo abaixo dos trilhos elevados do metrô; e a moça, a srta. Golightly em pessoa, flutuava de braço em braço, leve como um lenço” (Capote, 2005, p. 19). Essa passagem sugere um traço sedutor da jovem, bem como o fascínio que ela exerce sobre os homens. Esse encantamento pode estender-se também ao cenário nova-iorquino, o qual é passível de ser interpretado como uma idealização da cidade, que a representa como um espaço onde tudo parece possível.

Nesse contexto, é pertinente considerar o papel da publicidade nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, momento em que os discursos promocionais ganharam novos contornos e passaram a influenciar a representação de espaços urbanos como símbolos de liberdade, oportunidade e fascínio. Sob essa perspectiva, a presença da marca Tiffany & Co³⁰. na narrativa pode ser vista como uma extensão dessa lógica publicitária, funcionando como um emblema de *glamour*, estabilidade e segurança para Holly. Tal compreensão pode ser feita a partir do seguinte trecho:

Mas não é isso que me atrai na Tiffany's. Sabe aqueles dias em que a coisa está preta?

“Quando a gente está triste?”

“Não”, ela prosseguiu devagar. “Você fica triste porque engordou ou porque está chovendo há muito tempo. Você fica triste, é só isso. Mas terrível mesmo é quando a coisa fica preta: quando você fica com medo e sua para danar, mas não sabe do que está com medo. Sabe que alguma coisa ruim vai acontecer, mas não sabe o quê.

[...]

Mas descobri que o melhor para mim é pegar um táxi e ir até a Tiffany's. **Eu me acalmo na hora com aquele silêncio e aquele orgulho no ar; nada de muito ruim poderia acontecer ali, não com tantos homens gentis de terno elegante e aquele cheiro de prata e carteira de crocodilo.** Se eu encontrasse um lugar de verdade que me fizesse sentir do jeito que me sinto na Tiffany's, eu compraria

³⁰ Uma joalheria de luxo americana, fundada em 1837.

alguma mobília e daria um nome ao gato. (Capote, 2005, p. 39, grifo nosso)

A loja Tiffany's é colocada na obra como um local de desejo para a jovem, funcionando como símbolo de sua aspiração a um pertencimento social vinculado a um ideal de bem-estar e estabilidade. Esse anseio permite uma leitura, cuja marca é uma tentativa de inserção em um grupo social específico, uma vez que a marca proporciona ao indivíduo a sensação de integração simbólica a um universo ao qual, originalmente, não pertence (Kaminski, 2010). Nesse sentido, Tiffany's se configura como um signo de *status* que exerce influência direta na constituição da personalidade da personagem. Pensando nisso, Evelyse Kaminski (2010, p. 26-27) argumenta que a relação entre marcas e o público consumidor é um elo importante, visto que:

Quando o público é estimulado pela comunicação e pelo *marketing* a consumir soluções para seus problemas – e não mais produtos isolados – a marca desempenha um papel importante no ato da identificação, pois transfere seus valores conceituais para quem a consome. Então, adentra a vida do sujeito com a missão de suprir eventuais necessidades e complementá-lo.

Outros espaços que evocam essa mesma sensação no enredo são a Quinta Avenida e o *West Side*, locais tradicionalmente reconhecidos como centrais e “naturais” da elite urbana nova-iorquina, como afirma Pereira (2019). Além disso, Holly residia em Manhattan, bairro considerado o “coração” da cidade de Nova Iorque.

É pertinente observar que, diferentemente das cortesãs apresentadas nas duas obras literárias anteriores, a figura da prostituta de luxo, neste romance, revela-se como uma mulher que mantém relações com membros da burguesia, o que se evidencia tanto pelos personagens masculinos (e estereotipados) presentes em sua festa quanto por sua aparição em colunas de fofocas do período, mas que já não exibe o mesmo nível de luxo e sofisticação que caracteriza as cortesãs clássicas. Essa distinção torna-se incontestável se compararmos a residência de Holly com as moradias de Marguerite ou Lúcia.

Enquanto as meretrizes do século XIX desfrutavam de uma vida de luxo, a ponto de, como ocorre em *A dama das Camélias*, realizarem leilões de seus bens valiosos, a meretriz do século XX exibe uma realidade bastante distinta, como mostra o excerto:

O quarto de dormir era compatível com a sala: perpetuava a mesma atmosfera de acampamento; caixotes e malas, tudo arrumado e pronto para a partida, como os pertences de um criminoso que sabe que a lei não está longe. Na sala não havia mobília convencional, mas no quarto não faltava uma cama, de casal, bem espalhafatosa: madeira clara, cetim acolchoado. (Capote, 2005, p. 49)

Assim como as personagens anteriores, a casa torna-se uma extensão simbólica da subjetividade da jovem. Afinal, é marcada pela escassez de mobílias e pela presença de objetos ainda embalados, o que significa ser um lugar provisório, que expressa essa sensação de não pertencimento e a constante disponibilidade para a mudança. Nesse sentido, o espaço doméstico deixa de ser um ambiente suntuoso, como visto nos romances oitocentistas, e passa a refletir uma condição de transitoriedade e deslocamento.

Ainda no que se refere ao ambiente privado, é interessante notar que, aproximadamente na metade do romance, o narrador “Fred” relembra uma festa na qual reencontra algumas figuras do passado de Holly. A seguir, tem-se uma descrição desse cenário:

Uma multidão veio bater. Nos quinze minutos seguintes, o apartamento foi tomado por uma autêntica despedida de solteiros, vários dos quais de uniforme. Contei dois oficiais da Marinha e um coronel da Força Aérea; mas os de farda foram superados por visitantes grisalhos, além da idade de alistamento. Exceto pela falta de juventude, os convidados não tinham nada em comum, pareciam estranhos entre estranhos; na verdade, todos os rostos haviam se esforçado, logo à entrada, para dissimular a decepção de ver outros sujeitos ali. (Capote, 2005, p. 35)

Percebe-se que, embora a residência da personagem constitua um espaço privado e funcione como uma extensão de sua personalidade, ela também assume uma dimensão pública, onde há sujeitos de diversos tipos. Ao contrário do que se observa em *A dama das Camélias* e *Lucíola*, obras nas quais os ambientes domésticos são reservados quase exclusivamente aos encontros íntimos com os amantes, no romance de Capote, a casa de Holly é frequentada por antigos amigos, potenciais clientes e figuras sociais variadas. Destaca-se, ainda, o fato de a personagem feminina ocupar o papel de anfitriã, o que evidencia uma nova configuração de sociabilidade e um indicativo de sua autonomia dentro do espaço privado.

No que diz respeito aos espaços públicos, observa-se uma mudança significativa em relação ao papel da mulher na literatura: em oposição do que ocorria nas obras do século XIX, a presença feminina nas ruas já não é mais objeto de julgamento moral. Nesse contexto, o romance expressa diversas passagens em que o narrador e Holly circulam livremente pelas ruas de Nova Iorque. Em uma delas, os dois celebram a publicação de um conto, escrito por “Fred”, em uma revista. Analisemos:

Era uma segunda-feira de outubro, de 1943. Um dia bonito, com a vivacidade de um passarinho. Para começar, tomamos manhattans no bar de Joe Bell; e, quando ele soube da minha sorte, passamos aos coquetéis de champanhe por conta da casa. Mais tarde, vagamos para os lados da Quinta Avenida, onde havia uma parada. As bandeiras ao vento, o rimbombar das bandas e dos pés militares pareciam não ter nada a ver com a guerra, como se fossem uma fanfarra organizada exclusivamente em minha homenagem. (Capote, 2005, p. 50)

Neste trecho, para além de fornecer informações precisas, como o dia e a data exata dos acontecimentos, o que contribui para conferir verossimilhança à narrativa, o narrador também constrói uma imagem da experiência vivida, permitindo ao leitor visualizar com clareza a cena descrita. Ademais, a presença de militares na cena reforça o pano de fundo histórico no qual a narrativa se insere, além de auxiliar na perspectiva alternativa da guerra, ou seja, aquela vivida por aqueles que permaneceram longe do *front* e seguem com suas rotinas cotidianas, ainda que sob a sombra do conflito. “Fred” continua:

Os estábulos – parece que agora foram transformados em estúdios de televisão – ficavam na rua 66, lado oeste. Holly escolheu para mim uma velha égua enselada, malhada em branco e preto: “Não se preocupe, é mais segura que um berço”. O que, no meu caso, era uma garantia necessária, uma vez que passeios a dez centavos nos pôneis das matinês de Carnaval eram toda a minha experiência equestre. Holly me ajudou a montar, depois montou seu próprio cavalo, um animal prateado que tomou a dianteira, andando a passo lento pelo tráfego do Central Park e tomando uma trilha sarapintada de folhas que a brisa fazia dançar. (Capote, 2005, p. 76, grifo nosso)

No excerto em destaque, o narrador situa o leitor em seu tempo presente, a partir do qual retoma suas memórias. Observa-se, nesse contexto, que a modernidade já se encontrava imbricada com o avanço tecnológico; anos depois, no tempo

presente de “Fred”, essa relação torna-se ainda mais profunda, a ponto de a tecnologia se tornar inseparável da vida cotidiana. Desse modo, na narrativa, os espaços tradicionais de lazer ao ar livre, como o estábulo mencionado, cedem lugar a formas de entretenimento mediadas pela tecnologia, como o estúdio de televisão, refletindo uma transformação nos modos de sociabilidade e de ocupação do espaço urbano. Pode-se considerar, ainda, que a descrição de uma atividade cotidiana, como um passeio pelo Central Park, é apresentada de forma a transformar cada espaço percorrido em um cenário. O pesquisador Carlos Azevedo (2012, p. 67) explicita que “Nova Iorque é um mundo onde cada espaço é um cenário de teatro, onde os exteriores são interiores e os interiores são exteriores.”.

No que tange à relação entre o narrador e Holly, há uma afetividade e intimidade marcantes, embora não configuradas nos moldes amorosos tradicionais, como os apresentados nos romances anteriormente analisados. Capote parece deliberadamente jogar com as expectativas do leitor ao propor essa relação, sugerindo que a ideia de amor puro pode emergir da convivência cotidiana, desvinculado das convenções românticas – tema que será aprofundado no terceiro capítulo.

Por fim, o percurso dos personagens nesta narrativa oscila entre os espaços urbanos abertos e ambientes fechados, desde a prisão à residência. No entanto, de maneira característica, Truman Capote subverte as expectativas do leitor ao não oferecer uma resolução definitiva para o destino da protagonista. O narrador-personagem informa que, na última ocasião em que teve contato com Holly Golightly, ela encontrava-se grávida e partia em direção ao Brasil, motivada pela intenção de encontrar um homem com elevado poder aquisitivo. Posteriormente, este recebe um cartão-postal enviado de Buenos Aires, sinal de que Holly permaneceu em constante movimento.

A escolha do desfecho pode ser justamente pela característica instável de Holly, que nos parece ter uma resistência a qualquer forma de encerramento. Tal característica nos leva de volta ao início do romance, em que se menciona a fotografia de uma escultura de Holly, tirada por um desconhecido em algum lugar da África. Essa circularidade sugere a existência de um “não lugar” – um espaço simbólico que escapa à fixação geográfica e narrativa, reforçando a instabilidade da personagem. Desse modo, Capote contribui para a ambiguidade de sua história, ampliando as

possibilidades interpretativas em relação a personagem e provocando a participação ativa do leitor, que se vê instigado a preencher as lacunas deixadas pela narrativa.

CAPÍTULO III

NÃO É UMA SENHORA, É UMA MULHER BONITA

3.1 A FIGURA DA PROSTITUTA: DO ROMANTISMO À MODERNIDADE

Dinheiro, ambição, luxo, modernidade, família e amor constituem os principais eixos temáticos que atravessam as obras *A dama das Camélias*, *Lucíola* e *Bonequinha de Luxo*, conferindo-lhes pontos de convergência tanto em seus conteúdos quanto nas escolhas narrativas adotadas por seus respectivos autores. Tais escolhas se refletem, sobretudo, na construção das protagonistas femininas, que se destacam por sua forte presença e espírito independente, ainda que dentro de suas referentes estruturas morais, patriarcais e sociais. No segundo capítulo, propusemos uma análise a partir da perspectiva do espaço e da modernidade, articulada às representações da prostituição nas personagens centrais – Marguerite, Lúcia e Holly. Nesta seção, buscaremos aprofundar a investigação dos temas citados, refletindo de que forma essas personagens estão interligadas (ou não) em suas tramas. Afinal, quais justificativas fundamentam a comparação entre elas?

As protagonistas, além de serem mulheres do meretrício, possuem personalidades parecidas em determinadas situações. Nestas três obras, acreditamos que elas se configuram como uma alegoria para a modernidade no meio urbano. Além disso, como já analisado anteriormente, as jovens são construídas a partir de narradores masculinos que as contemplam através de outros personagens ou de fragmentos de suas próprias vivências. Dessa forma, tais construções são elaboradas a partir de memórias, as quais, cumpre destacar, nem sempre correspondem fielmente aos eventos vivenciados ou à realidade objetiva.

Na obra de Truman Capote, por exemplo, são observados indícios de falha na memória por parte do narrador, exemplificada no trecho: “Essas semanas finais, entre

o fim do verão e o começo do outono, **se embaçam na memória**” (Capote, 2005, p. 74, grifo nosso). Situação semelhante ocorre na obra de José de Alencar, quando o narrador, ao recordar-se de um personagem cujo nome não consegue lembrar, afirma: “Em falta de outro, lhe darei o de Cunha.” (Alencar, 1994, p. 27). Nesse sentido, a formação do juízo de caráter por parte do leitor é moldada por outro ser. Sobre essa composição de personagens, Candido (2007, p. 56) propõe: “Daí concluímos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário.”. Essa perspectiva ressalta que o conhecimento das personagens literárias é sempre parcial.

Dessa forma, impõe-se a seguinte indagação: por que a figura central nas obras em análise é a da prostituta? Entendemos que, para além de servirem como um produto do capitalismo em seu auge – o qual foi especializado na Europa do século XIX e, posteriormente, nas Américas –, essas personagens foram inspiradas em figuras reais, ainda que suas vivências não estejam representadas de maneira integral ou absoluta. De acordo com Griffin (2003), Marguerite Gautier, por exemplo, foi inspirada na famosa cortesã francesa Marie Duplessis (1824-1847). Por sua vez, Lúcia não foi baseada em uma figura histórica específica, mas representa uma construção ficcional influenciada pelas cortesãs que atuavam na sociedade brasileira do século XIX. No caso de Capote, há, igualmente, a representação do contexto social de seu tempo ao explorar uma temática que ganhou destaque na Nova Iorque da década de 1950.

Ao tratar da figura da prostituta nos anos oitocentistas, é comum que estudiosas como Griffin e Adler – cujos trabalhos integram o aporte teórico desta pesquisa – adotem uma abordagem que entrelaça figuras ficcionais e figuras históricas. Isso porque, naquele período, havia uma escassez de registros documentais sobre as “mulheres da vida noturna”. Logo, utilizavam da literatura para compreender melhor as vivências das cortesãs em determinadas épocas. Cabe salientar que tais autoras não apresentam suas interpretações como verdades absolutas, mas como leituras possíveis dessas mulheres dentro de seus respectivos recortes históricos, isto é, recorrendo às figuras literárias com o intuito de construir um imaginário social.

Na literatura, a representação dessas figuras ocorre de maneira distinta. Os autores fazem o caminho inverso, manipulando a realidade para compor a ficção. Ou seja, escritores podem se inspirar em figuras ou elementos não ficcionais, mas não

podem representá-los integralmente a sua realidade. Nesse contexto, Candido (2007, p. 65) elenca três razões que justificam tal prática:

Primeiro, porque é impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fôsse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção.

Por isso, quando toma um modelo na realidade, o autor sempre acrescenta a êle, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças à qual procura relevar a incógnita da pessoa copiada. Noutras palavras, o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação dêste mistério; interpretação que elabora com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida.

Iniciemos, portanto, desde a análise das descrições das personagens femininas identificadas como meretrizes. Nas três obras em questão, os narradores apresentam essas personagens logo nas páginas iniciais do romance, sendo possível observar, em especial, os detalhes que marcam o primeiro encontro com cada uma delas. Vejamos a obra *A dama das Camélias* no momento em que o narrador-testemunha toma conhecimento do leilão dos bens e da morte de Marguerite, introduzindo, assim, a dama ao leitor:

Ora, era impossível ver uma beleza mais encantadora que a de Marguerite.

[...]

A cabeça, uma maravilha, era objeto de uma graça particular. Era pequenina, e como diria Musset, sua mãe parecia tê-la composto daquela forma para fazê-la com cuidado. Em forma oval de encanto indescritível, imaginem uns olhos negros, cujas sobancelhas em forma de arcos perfeitos parecem pintadas; cubram esses olhos com longos cílios que, ao se fecharem, lançam sombra sobre o tom rosado das faces; **tracem um nariz fino, retilíneo, gracioso, com narinas um pouco abertas por uma aspiração ardente para a vida sensual**; desenhem uma boca harmoniosa, com lábios abrindo-se graciosamente sobre dentes brancos como leite; cubram a pele com o aveludado de um pêsego que mão nenhuma tivesse ainda tocado, e terão o conjunto dessa encantadora cabeça. Os cabelos, pretos como azeviche, ondulados naturalmente ou não, abriam-se sobre a fronte em duas largas faixas, perdendo-se atrás da cabeça e deixando à mostra a ponta das orelhas onde brilhavam dois diamantes que valiam de quatro a cinco mil francos cada um. (Dumas Filho, 2021, p. 26-27, grifo nosso)

Observa-se a riqueza descritiva apresentada acima. A utilização de verbos no modo imperativo, como “imaginem”, “cubram”, “lançam” e “desenhem”, configura uma estratégia discursiva do narrador que atua como um convite ao leitor para que este participe ativamente da construção imagética da meretriz, a partir das informações fornecidas no texto. É particularmente interessante notar que, à medida que o narrador descreve os traços físicos de Marguerite, ele simultaneamente insinua aspectos relacionados ao seu estilo de vida, promovendo uma fusão entre aparência e essência, como visto no trecho destacado.

Em *Lucíola*, o primeiro encontro de Paulo com Lucía ocorre quando o jovem a vê na Festa da Glória:

[...] Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. **O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada.** Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição. (Alencar, 1994, p. 14, grifo nosso)

Diferente de Dumas Filho, Alencar não se detém especificamente na fisionomia da jovem, mas concentra-se naquilo que a meretriz deixa transparecer, como um rosto descrito de maneira dicotômica: “puro” e “diáfano”. Ainda assim, à semelhança do autor francês, o escritor brasileiro opta por uma caracterização lírica e poética da personagem, o que evidencia a tendência dos personagens masculinos em projetar sobre essas mulheres uma imagem idealizada. Logo após esta descrição inicial, o narrador dirige-se a seu amigo Sá com a pergunta: “Quem é esta senhora?”, visto que este responde: “Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?” (Alencar, 1994, p. 15). A partir desse breve diálogo, estabelece-se o primeiro contato com a cortesã, o que permite ao narrador prosseguir com a descrição da protagonista, agora mediada por uma interação direta, ainda que superficial:

A expressão cândida do rosto e a graciosa modéstia do gesto, ainda mesmo quando os lábios dessa mulher revelavam a cortesã franca e impudente; o contraste inexplicável da palavra e da fisionomia, junto à vaga reminiscência do meu espírito, me preocupavam sem querer. Atribuo a isto ter eu apenas balbuciado algumas palavras durante a conversa, e haver cortejado respeitosamente a *senhora*, que apesar de tudo ainda me aparecia nesta mulher, mal a voz lhe expirava nos lábios, porque, então, o

desdém que vertia de sua frase volúbil passava, e o semblante em repouso tomava uns ares de meiga distinção. (Alencar, 1994, p. 17, grifo nosso)

Nota-se que, desde o início, o narrador de *Lucíola* introduz contrastes sob a figura de Lúcia, aspecto que se intensifica durante a narrativa. Tendo em vista as duas descrições (*A dama das Camélias* e *Lucíola*), na obra parisiense, o narrador parece construir uma imagem visual da cortesã, como se estivesse fazendo com que o leitor pintasse um retrato desta mulher. Isso nos remete à história de Flaubert, mencionada no primeiro capítulo, em que o promotor Pinard estabelece uma comparação entre a personagem de *Madame Bovary* com uma pintura. Ou seja, houve um possível padrão de estilização literária na França. Em contraste, na obra de Alencar, a ênfase recai menos sobre a visualidade e mais sobre a evocação de sensações e sentimentos, conduzindo o leitor a uma experiência emocional.

Neste ponto, cabe examinar o modo como se desenvolve a caracterização da personagem Holly na obra *Bonequinha de Luxo*:

Ela ainda estava na escada; chegou ao patamar, e a miscelânea de cores de seus cabelos de garoto – loiros, com veios castanho-claros e faixas de amarelo-palha – capturou a luz do corredor. Era uma noite quente, quase de verão, e ela estava com um vestido preto, ligeiro e elegante, sandálias pretas e gargantilha de pérolas. Apesar da magreza sofisticada, tinha um ar de saúde mantida à base de cereais no café-da-manhã, um frescor de limpeza feita com sabonete e limão, um viço rosado e rústico nas bochechas. A boca era larga; o nariz, arrebitado. Um par de óculos escuros obliterava os olhos. Era um rosto para lá da infância, mas para cá de uma mulher. Calculei que tivesse entre dezesseis e trinta anos; conforme vim a saber, estava a dois meses dos dezenove. (Capote, 2005, p. 17)

Percebe-se que, ao contrário da descrição idealizada e poética presente nas obras oitocentistas, o narrador de Capote constrói a imagem de sua personagem a partir de uma perspectiva marcadamente cinematográfica. Por exemplo, o destaque dado à forma como a luz incide sobre os cabelos da jovem, enfatiza sua beleza e sugere um magnetismo singular, isto é, uma aura que a torna imediatamente cativante. A referência a “cabelos de garoto” indica um estilo andrógino e moderno para a época, revelando uma personagem que rompe com os padrões tradicionais de feminilidade. O vestido preto e elegante, combinado à gargantilha de pérolas, remete ao que é clássico, o que sugere sofisticação e refinamento. Logo, assim como em

Lucíola, há certa presença de contrastes que introduzem a dualidade como traço constitutivo da figura da prostituta: ao mesmo tempo simples e requintada, acessível e inalcançável.

Isto posto, é importante considerar que, até os dias atuais, a dualidade é uma característica frequente na representação da figura da mulher prostituída. Isso decorre do fato de que a prostituição é apenas uma faceta da experiência feminina; a mulher prostituída é, sobretudo, um sujeito de múltiplas identidades – podendo ser simultaneamente mãe, esposa, amiga, entre outras posições sociais (Beauvoir, 1970). Além disso, no século XIX, havia uma crença médica segundo a qual o corpo feminino seria mais suscetível à perversão sexual do que o masculino. Isso se devia à concepção derivada da sua capacidade reprodutiva, o que, segundo os discursos da época, conferia à sexualidade feminina um caráter ambíguo (Engel, 1989). Ademais, a dualidade pode ser compreendida devido à sua condição de vendedora e mercadoria, uma vez que se constitui como produto dentro das dinâmicas impostas pelo sistema capitalista. A pesquisadora Magali Engel (1989, p. 76) pontua:

Observamos que a palavra prostituta encontra-se quase sempre adjetivada pelas seguintes expressões: “mentirosa”, “fingida”, “astuta”, “falsa” e, muitas vezes, identificada a figuras que traduzem a idéia de ambiguidade como, por exemplo, a harpia (monstro com rosto de mulher e corpo de abutre). Dr. F. F. de Macedo chega mesmo a caracterizar as prostitutas como “harpiais disfarçadas de criaturas humanas”.

A partir dessa característica (dualidade), encontra-se a ambiguidade que está presente nas três damas. Marguerite, Lúcia e Holly são postas com uma beleza intensa e sensual, obtendo traços fortes e marcantes. Mas, ao mesmo tempo, possuem evidências de pureza e fragilidade, além de certa inocência, sob os vieses dos narradores. Em um excerto de *A dama das Camélias*, Armand afirma: “Em suma, reconhecia-se naquela moça a virgem que um nada fizera cortesã, e a cortesã que um nada teria feito a mais amorosa e a mais pura virgem.” (Dumas Filho, 2021, p. 98). De maneira semelhante, Paulo coloca: “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 que o iluminava.” (Alencar, 1994, p. 25). É interessante pensar que as protagonistas têm esses dois lados entrelaçados: a mulher ingênua e a *femme fatale*.

Um aspecto relevante nas obras, especialmente em Alencar, é a presença de referências bíblicas associadas à sua dama. Em diversos momentos, o autor estabelece paralelos simbólicos, como a identificação de Lúcia com a figura de Eva, sugerindo, assim, uma tensão entre pureza e transgressão ou, ainda, redenção e queda. Nesse sentido, destaca-se o seguinte exemplo: “Depois agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais **serpes vivas**, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas;” (Alencar, 1994, p. 43, grifo nosso). A personificação das tranças como uma entidade animada, especialmente ao serem comparadas a “serpes”, confere à imagem uma conotação simultaneamente sensual e ameaçadora, evocando a figura de Eva no episódio bíblico da serpente e da maçã.

Tal comparação reforça o imaginário moral e social construído em torno da mulher, que transita entre o sagrado e o profano, a qual é frequentemente associada à culpa e à tentação, como a figura da prostituta é vista historicamente. Silva (2018 apud Cavalcanti; Silva; Azevedo, 2020, local. 8) afirma:

A forma como a sexualidade feminina foi consolidada ao longo da história é marcada por períodos de perda de poderes e associação à criação de um ideal feminino ainda muito religioso e, nesse contexto, duas personagens são bem importantes para entender a construção dessa mulher. A primeira é Eva, que, segundo as narrativas bíblicas popularmente conhecidas, cedeu ao pecado no momento em que experimentou o fruto proibido, colocando na mulher a responsabilidade pela instalação do pecado na terra. A segunda é Maria, a virgem, mãe de Cristo que carrega em seu ventre o messias, concebido sem pecado. Maria não precisou ter relação sexual para engravidar, o que a torna o “ideal” feminino nas sociedades cristãs.

Sobre a figura de Eva, Martha Robles (2006, local. 40, grifo nosso), cientista política, pontua:

A mulher, desde então, arrasta consigo o tríplice preconceito de haver cedido ao chamado do diabo; de se atrever a incitar ao pecado não a qualquer homem, porém ao mais inocente e puro de todos – àquele que, havendo resistido ao poder da serpente maligna, é seduzido, por sua própria inclinação, a sucumbir ante a imagem perfeita de seu Criador –; e, finalmente, de ser a culpada pela perda do Paraíso. **Uma imagem controvertida, é verdade, pois, apesar de tudo, na presumida debilidade implícita de Eva caminha a liberdade de tomar suas próprias decisões. É ela, em seu renascimento como**

a primeira mulher representativa, quem explora uma experiência espiritual vivificante e profana, mas autenticamente sua.

Partindo da ideia de que Eva teria sido a primeira mulher a vivenciar uma forma inaugural de “liberdade” ao romper com a ordem estabelecida, torna-se pertinente associá-la à figura das cortesãs, uma vez que são compreendidas como símbolos de transgressão aos valores morais e femininos. Essas figuras, portanto, encarnam em uma busca por uma existência singular, pautada por escolhas próprias e por uma vivência mais autêntica, condição praticamente inacessível às demais mulheres do período oitocentista, como já foi observado no primeiro capítulo. Vale destacar que, no início de *A dama das Camélias*, o narrador sugere que as chamadas “damas da sociedade” nutriam uma forma velada de inveja em relação às cortesãs, possivelmente em razão da liberdade ou da aparente liberdade, como observa Beauvoir (1970), que estas pareciam desfrutar:

Ali estavam todas as celebridades do vício elegante, sorrateiramente examinadas por algumas grandes damas, que mais uma vez usavam o pretexto da venda para poder ver de perto mulheres com quem jamais teriam oportunidade de se encontrar, e de quem talvez invejassem em segredo os prazeres fáceis. (Dumas Filho, 2021, p. 33)

No que se refere à personagem Holly Golightly, observa-se que a ambiguidade que a constitui é posta de forma cômica pelo narrador “Fred”. Este a apresenta ora como típica *femme fatale*, ora como uma figura quase infantil. Porém, o aspecto mais interessante reside na forma como a própria personagem se insere na narrativa. Holly é uma mulher envolta em mistérios que se revelam gradualmente, ainda que permeados por contradições e inverdades proferidas por ela mesma, como evidencia o seguinte excerto: “Mas, perguntei, não era verdade que ela vinha se virando desde os catorze anos? Ela esfregou o nariz. ‘Isso é verdade. O resto não é. Mas veja, meu querido, pelo que você contou, a *sua* infância foi uma tragédia tamanha que achei melhor não competir.” (Capote, 2005, p. 51). Tal fala demonstra como a jovem manipula sua narrativa pessoal, criando versões alternativas em um esforço para controlar a sua própria trajetória.

É possível perceber que, nesta obra, Capote confere voz a uma figura historicamente marginalizada (a prostituta) que, ao longo da tradição literária, foi frequentemente silenciada, como exemplificam as personagens Marguerite e Lúcia.

As falas de Holly ocupam um espaço significativo no enredo, apresentando nuances e conotações que enriquecem a caracterização da personagem e desafiam os discursos hegemônicos sobre moralidade e gênero. Tal representação da protagonista é permeada por um olhar afetuoso e cuidadoso por parte do narrador.

Contudo, essa escolha narrativa também pode ser interpretada como um indício de que Holly fabrica para si uma personagem, isto é, uma identidade performática que se adapta às circunstâncias e às pessoas com as quais interage. Conforme revelado em uma conversa entre Doc e “Fred”, Holly fugiu de casa aos quatorze anos com o irmão e acabou se casando em busca de algo novo, o que a diferencia das demais personagens femininas analisadas. No entanto, essa parte de sua história permanece oculta, pois a jovem nunca a compartilhou voluntariamente com ninguém. A cada novo contexto social em que se insere, Holly parece elaborar uma nova versão de si mesma, apagando deliberadamente os vestígios de sua origem. Esse traço é evidenciado, por exemplo, em uma passagem da festa em seu apartamento, quando um dos convidados comenta com o narrador:

Holly mente tanto que talvez nem ela saiba mais de onde veio. [...] Nós a modelamos pelo tipo de Margaret Sullavan, mas ela saía do roteiro, todo mundo começou a se interessar, gente graúda, e o melhor da história foi Benny Polan, um sujeito respeitado, ele queria casar com ela. (Capote, 2005, p. 33)

Diante desse cenário, a personagem adota uma espécie de máscara de inacessibilidade e mistério, projetando a imagem de alguém inatingível e emocionalmente distante. No entanto, ao longo do enredo, emergem indícios de que, por trás dessa fachada cuidadosamente construída, há uma figura sensível e emocionalmente envolvida. Tal complexidade é revelada, por exemplo, em sua dor diante da morte do irmão na guerra, no arrependimento por ter abandonado o seu gato ao final e, ainda, no vínculo afetivo com o narrador, evidenciado pelo gesto de levar consigo, em sua partida para o Brasil, a medalha que lhe fora presenteada por ele.

Além disso, a construção de uma persona que é a própria personagem articula-se, entre outros aspectos, através da escolha do nome que a protagonista assume na narrativa. Quando “Fred” conhece Doc, o leitor descobre que o nome

verdadeiro de Holly é Lulamae Barnes³¹, identidade associada à sua origem no Texas e à vida marcada pela falta de recursos. Ao abandonar seu estado natal, a dama de Capote deixa para trás esse nome e, com ele, seu passado. A partir disso, adota uma nova identidade: Holiday Golightly, como indicado no cartão apresentado no início do romance.

Essa transição nominal funciona como um recurso literário que expressa elementos centrais da personalidade da jovem. O nome Holiday, que em inglês significa feriado, evoca uma vida dissociada da rotina e das convenções sociais, marcada pela busca de prazeres transitórios. Enquanto o sobrenome Golightly, como observa Wasson (2011, p. 87), remete à ideia de leveza e transitoriedade: “ela realmente vai [go] – de homem em homem, de lugar em lugar – com leveza [*lightly*]”.

A construção de personas nos personagens também se manifesta nas protagonistas do século XIX. Tanto Marguerite quanto Lúcia elaboram novas identidades para si, assumindo, nesse contexto, o papel de mulheres prostituídas. Tal construção identitária encontra-se, ainda, relacionada à simbologia atribuída aos nomes. Embora no romance de Dumas Filho não ocorra uma troca nominal explícita, como se observa em *Bonequinha de Luxo*, Marguerite Gautier é socialmente reconhecida como “a dama das camélias”, o que evidencia a construção de uma persona que transcende seu nome próprio.

Podemos apreender que o primeiro nome, Marguerite, corresponde, em francês, à flor margarida, tradicionalmente associada à simplicidade, pureza e inocência. Logo, essa escolha nominal para uma cortesã pode ser interpretada de forma irônica ou revelar a complexidade simbólica da personagem. Já o sobrenome Gautier³² é relativamente comum na França³³ e pode ser entendido como uma alusão à classe burguesa, respeitável e socialmente aceita, na qual Marguerite aspira pertencer ao tentar romper com sua antiga condição de cortesã.

³¹ Gerald Clarke sugere que a escolha deste nome pode remeter à mãe de Truman Capote, Lillie Mae. Afinal, a mãe de Capote “abriu mão de seu nome do interior, Lillie Mae, em favor do mais sofisticado Nina, levou-o para o norte junto consigo e o novo marido, um cubano chamado Joe Capote, instalando-se em Nova York.” (Clarke, 2014, p. 22).

³² Além disso, há a possibilidade do sobrenome se remeter ao escritor Théophile Gautier (1811-1872), figura proeminente da cena literária francesa do século XIX e contemporâneo de Alexandre Dumas Filho. Tal escolha pode, portanto, constituir uma referência intertextual ou uma homenagem velada, contribuindo para a verossimilhança histórica e cultural da narrativa.

³³ Informação retirada do site *sobrenome.info*.

O apelido “a dama das camélias” é atribuído à personagem em razão de sua constante presença nos espetáculos teatrais, sendo acompanhada de um buquê de camélias, como é notado por Armand no excerto:

Toda vez que se representava uma nova peça, era certo ali vê-la com três coisas que não a deixavam nunca, e que sempre ocupavam a frente de seu camarote térreo: seu binóculo, um punhado de doces e um buquê de camélias. Durante vinte e cinco dias do mês, as camélias eram brancas, e nos outros cinco, eram vermelhas. Jamais se soube o motivo dessa variação de cores, que assinalo aqui sem poder explicar, mas que os frequentadores dos teatros onde ela mais ia, e seus amigos, assim como eu, havia notado. (Dumas Filho, 2021, p. 28)

Valéria de Marco (1983) analisa que as cores branca e vermelha, mais do que elementos decorativos, operam como um código simbólico de comunicação social. De acordo com a autora, as camélias brancas indicam que a meretriz está disponível para encontros, enquanto as vermelhas sinalizam sua indisponibilidade, geralmente em virtude de questões de saúde. Isso também revela como o corpo feminino, especialmente no contexto da mulher-cortesã, é transformado em um objeto de transação, regulado por códigos de acesso, disponibilidade e recusa.

No romance brasileiro, há a utilização de um recurso semelhante ao que se analisa em *Bonequinha de Luxo*. O autor recorre a uma estratégia recorrente na tradição romântica: a atribuição de nomes com forte carga simbólica às personagens femininas. A protagonista é apresentada ao leitor por meio de dois nomes distintos: Maria da Glória e Lúcia. O primeiro, Maria da Glória, remete a uma dimensão sagrada e religiosa, o que evoca uma imagem de santidade e de pureza espiritual. Este nome está ligado à identidade íntima da personagem, à sua vida anterior, quando ainda vivia com a família e não havia sido exposta às imposições sociais que a levariam à marginalização.

Por outro lado, o nome Lúcia é associado à figura do anjo caído, sugerindo uma simbologia de imoralidade. Essa relação é explicitada na seguinte passagem: “– Como trata-se de nomes, eu também proponho uma mudança, bocejou o Rochinha. Em lugar de Lúcia – diga-se *Lúcifer*.” (Alencar, 1994, p. 38). A associação entre Lúcia e Lúcifer insere a personagem em um campo simbólico que rompe com a imagem tradicional da mulher idealizada. Em outra passagem, a própria cortesã revela: “– É

velho! Não valia a pena acordar para isto. Quem não sabe que sou anjo de luz, que desci do céu ao inferno?” (Alencar, 1994, p. 38).

Contudo, diferente da Srta. Golightly, que rompe com seu nome de origem, Lúcia não abandona completamente Maria da Glória, mas a mantém em paralelo à persona de cortesã. Lúcia, nesse sentido, representa uma espécie de máscara social que lhe permite sobreviver em um meio marcado pela hipocrisia moral e pelo julgamento da mulher marginalizada. Desse modo, José de Alencar utiliza o nome da personagem não apenas como recurso identificatório, mas também como instrumento de crítica social e elaboração psicológica, reforçando a estrutura dualista que perpassa toda a narrativa romântica. A personagem de *Lucíola* insere-se, assim, na tradição da “mulher caída”, que é regenerada pelo amor e pela virtude, tema recorrente na literatura ocidental do século XIX (Moraes, 2014).

Um aspecto que merece atenção, ainda que à primeira vista possa parecer secundário, é a presença de irmãos nas trajetórias das três meretrizes. Embora essas personagens não ocupem posições centrais nas respectivas narrativas, sua existência assume um papel relevante, funcionando como possíveis pontos de ancoragem afetiva ou moral, o que contribui para a complexidade emocional das figuras femininas em questão. Em *A dama das Camélias*, por exemplo, Marguerite menciona uma irmã brevemente no capítulo IV, que, mesmo desconhecida do círculo íntimo da protagonista, é a destinatária de seus bens após sua morte.

Em *Lucíola*, Lúcia (Maria da Glória) possui uma irmã, Ana, com quem não mantinha contato desde a infância, mas que, ao fim da vida, procura um contato de aproximação e, após a morte, a jovem recebe os recursos deixados por ela, assegurando-lhe uma vida digna, além de um contato frequente com Paulo. Já em *Bonequinha de Luxo*, Holly nutre um vínculo afetivo profundo com o irmão Fred, que está ausente devido à participação na Segunda Guerra Mundial, mas em que memória e idealização exercem uma forte presença sobre suas emoções ao longo da narrativa.

Outra similaridade comum nas obras literárias analisadas diz respeito às reuniões sociais retratadas nas narrativas e à maneira como as protagonistas são percebidas por seus interlocutores masculinos durante tais eventos. Em cada romance, observa-se uma espécie de desvelamento das jovens protagonistas, com nuances semelhantes entre si, embora tratadas de maneira distinta pelos respectivos narradores. Em *A dama das Camélias*, por exemplo, no capítulo IX, ocorre uma ceia na residência de Marguerite. Nessa ocasião, antes mesmo do jantar ser servido,

Marguerite e Gaston (amigo de Armand) apresentam uma composição musical considerada “libertina”. Vejamos o excerto:

Marguerite tocou novamente a sineta. Retornou ao piano e começou a cantarolar uma canção libertina, cujo acompanhamento não lhe causou dificuldades.

Gaston conhecia a canção, e os dois fizeram uma espécie de dueto.

– Não cante essas obscenidades – eu disse a Marguerite, com familiaridade, mas em tom de súplica.

– Oh, como o senhor é casto! – disse-me ela sorrindo e estendendo-me a mão.

– Não é por mim, é pela senhora.

Marguerite fez um gesto que queria dizer: “Oh! Há muito tempo não sei o que é castidade.” (Dumas Filho, 2021, p. 100)

A reação de Armand à cena descrita revela desconforto, preocupação e um sentimento protetor em relação à cortesã. O tom de sua fala é de súplica, o que mostra que ele não está julgando moralmente, mas se entristecendo com a forma como Marguerite se expõe. Aparentemente, Armand demonstra a intenção de preservar a imagem e a dignidade da jovem, possivelmente em razão de um envolvimento emocional. A meretriz, por outro lado, reage com desencanto e ironia. Isso mostra como ela não se vê mais digna de pureza ou romantização.

Em *Lucíola*, observa-se uma situação semelhante, embora marcada por uma tonalidade distinta. Nesta obra, a ceia ocorre na residência de Sá, amigo de Paulo. O anfitrião convida Lúcia, juntamente com outros membros da elite masculina, com o intuito deliberado de demonstrar a Paulo a verdadeira condição social de Lúcia enquanto cortesã. É interessante notar que, no início da cena, Paulo se encarrega de descrever alguns dos personagens presentes no jantar, funcionando quase como um narrador-guia para o leitor. A forma como os apresenta sugere uma tipificação de figuras sociais, como se estivesse delineando estereótipos representativos da sociedade brasileira do período. Separamos um exemplo:

O sexto convidado era um moço de 17 anos, o Sr. Rochinha, que trazia impressa na tez amarrotada, nas profundas olheiras e na aridez dos lábios, a velhice prematura. Libertino precoce, curvado pela consunção, tinha o orgulho do vício, que estampara nas faces, receando talvez que o insultassem pondo em dúvida os seus brasões de nobreza, conquistados com o copo em punho nalguma tasca imundo. Se fosse pobre, o Sr. Rochinha teria fumaças de *poeta*

byroniano; mas ainda era rico da herança que esbanjava, e portanto não passava de um *moço gasto*! (Alencar, 1994, p. 33)

Essa passagem pode ser interpretada como uma tentativa de construção de caricaturas sociais inseridas no contexto oitocentista, como Capote irá fazer posteriormente em *Bonequinha de Luxo*, no século XX. Após a ceia, Sá convida os demais colegas a apreciarem suas novas pinturas. Nesse momento, a pedido do anfitrião, Lúcia reproduz uma cena performática de uma das obras:

– Pois, meus senhores, continuou Sá, mostrando-lhe estas pinturas, preparei-lhes uma agradável surpresa. É nada menos que o original delas; não o original frio e calmo, mas um verdadeiro modelo, vivendo, palpitando, sorrindo, esculpindo em carne todas as paixões que deviam ferver no coração daquelas mulheres.

– Onde está ele?

– Lúcia vai mostrar-nos.

[...]

Ela ergueu-se, circulando a mesa com o olhar ardente e fascinado.

– Tu não farás isto, Lúcia! disse-lhe eu à meia voz.

Dobrando como uma palma flexível o seu talhe esbelto, atirou-me ao ouvido uma palavra, que vazou no meu cérebro e correu-me pela medula dos ossos, como gota de metal em fusão.

– É preciso pagar a conta da ceia!

Travei-lhe da mão:

– Eu te suplico.

O seu corpo oscilou; caiu inerte sobre a cadeira.

– Que é isso? exclamou Sá. Tens vergonha de Paulo? É a única pessoa demais que está hoje aqui.

– Ah! Não é a primeira vez? perguntei empalidecendo. (Alencar, 1994, p. 42)

Ao contrário de Armand, Paulo não manifesta atitudes de cuidado ou proteção em relação à Lúcia; ao invés disso, revela um sentimento de vergonha diante da mulher que ama. A narrativa prossegue a partir desse momento com a seguinte descrição: “Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico, e levantando-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanha, quase cheia.” (Alencar, 1994, p. 42). Mais uma vez, observa-se a evocação dos conceitos de bem e mal, recorrentes na tradição religiosa e projetados na figura da cortesã. Em seguida, Paulo retira-se da cena e dirige-se ao jardim, onde revela ao leitor seu julgamento moral acerca da situação: “É mais do que a prostituição: é a brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhes o tardo apetite.” (Alencar, 1994, p. 44). É pertinente observar que, ao longo do texto, Paulo estabelece uma interlocução

direta com o leitor, configurando uma estratégia retórica cujo objetivo é persuadir o destinatário acerca de suas concepções.

Avançando para a obra do século XX, em *Bonequinha de Luxo*, também ocorre uma reunião social, mais especificamente uma festa na residência de Holly, na qual ela convida tanto amigos quanto diversos desconhecidos, majoritariamente homens. Assim como Alencar, Capote utiliza o narrador para descrever alguns desses personagens ao leitor, constituindo um retrato do círculo social em que a jovem se insere. Esse grupo abrange desde agentes de Hollywood até oficiais da Marinha, delineando um panorama social multifacetado, tal como Nova Iorque era na década de quarenta/cinquenta (Berman, 2009). Durante a festa, o narrador-personagem descobre nuances da personalidade de Holly, assim como ocorre com Marguerite e Lúcia; contudo, neste caso, o enfoque não recai sobre aspectos imorais, mas sim sobre fragmentos de seu passado. A seguir, analisamos um trecho da conversa entre “Fred” e um ex-agente da jovem:

“Fui o primeiro que a viu. Em Santa Anita. Ela estava sempre ali, perto dos trilhos. Eu me interessei, profissionalmente. Então descobri que ela estava morando com um sujeito, um nanico. Mandei dizer a ele que desse o fora, se não quisesse encrenca com a polícia: a garota tinha quinze anos. Mas era muito estilosa: era ótima, vistosa. Mesmo usando óculos grossos *assim*; mesmo falando feito uma caipira, uma bóia-fria ou sei lá o quê. Ainda não sei. Quer saber? Duvido que alguém descubra de onde ela veio.” (Capote, 2005, p. 32-33)

Mais adiante, o narrador observa:

Li a respeito em *O guia do beisebol*, mais um item da estante de Holly, que ela parecia usar como álbum. Metidas entre as páginas, havia reportagens dominicais e recortes das colunas de fofoca. *Rusty Trawler* e *Holly Golightly feito pombinhos na estréia de “Vênus, a deusa do amor”*. Holly veio pelas minhas costas e me pegou lendo: *Todo dia é feriado para a srta. Hollyday Golightly, dos Golightly de Boston, e para Rusty “24-Quilates” Trawler*. (Capote, 2005, p. 37)

Assim como os narradores oitocentistas desvelam as personagens, Marguerite e Lúcia, “Fred” também conhece uma faceta diferente de Holly. Através dessas histórias, o narrador-testemunha consegue compreender e passar para o leitor um pouco mais sobre a meretriz. É interessante analisar que Capote realiza uma abordagem inversa: o narrador não a condena em momento algum por suas atitudes,

ao contrário, à medida que a conhece, passa a admirá-la progressivamente. Outro aspecto que merece destaque no trecho é o fato de Holly comparecer ao teatro para assistir à peça sobre Vênus, o que remete à representação simbólica das cortesãs como sacerdotisas da deusa (Adler, 1991).

Um traço também presente nos três romances é a sensação de pertencimento (ou falta dele) das jovens. Segundo Adler (1991, p. 195): “a prostituta, na essência, jamais pertence ao homem. Ela pertence a todos os homens.”. Essa afirmação pode ser aceita como válida até certo ponto nas narrativas de José de Alencar e Alexandre Dumas Filho. Contudo, ao final de suas obras, observa-se que, embora socialmente as personagens femininas pareçam destinadas a todos os homens, elas acabam, de fato, pertencendo apenas a um. Em contraste, Holly, por sua vez, não pertence a nenhum.

Sob a perspectiva de Adler (1991) em relação aos romances, podemos analisar o pertencimento do corpo, afinal, há uma fetichização social dele. Mesmo que, em certa medida, essas personagens aceitem tal “destino”, a maneira como cada uma internaliza essa condição varia. Isso pode ser observado em depoimentos das protagonistas. Começemos pela obra *A dama das Camélias*:

Estou cansada, até aqui, de ver essas pessoas que vêm me pedir o tempo todo a mesma coisa, que me pagam e pensam estar quites comigo. Se aquelas que começam nessa vergonhosa atividade soubessem como é, iriam ser camareiras. Mas não, a ambição de possuir vestidos, carruagens, diamantes fala mais alto. **Acreditamos naquilo que ouvimos, pois a prostituição tem sua fé, e aos poucos consumimos nosso coração, nosso corpo, nossa beleza.** Somos temidas como um animal selvagem, desprezadas como um pária, estamos sempre rodeadas de gente que tira de nós mais do que nos dá, e um belo dia morremos feito um cão, depois de sermos a perdição dos outros e a de nós mesmas. (Dumas Filho, 2021, p. 124, grifo nosso)

Na sequência, observa-se em *Lucíola*:

O que é este corpo que lhe mostrei há pouco, e que lhes tenho mostrado tantas vezes! O que vale para mim? O mesmo, menos ainda, do que o vestido que despi; este é de seda e custou o que não custa uma de minhas noites!... Oh! creia, mais nua do que há pouco me sinto eu agora, coberta como estou e aqui onde a sombra nem lhe deixa ver meu rosto!... **Porém sua alma vê o que fui e o que sou, e tenho vergonha!** (Alencar, 1994, p. 45, grifos nossos)

Apesar das diferenças discursivas, observa-se um mesmo fundamento ideológico. Em diversos momentos da narrativa, Lúcia e Marguerite evidenciam a percepção de que seus corpos não lhe pertencem plenamente, sendo apropriados por uma sociedade que os consome como mercadoria. Essa alienação do corpo – transformado em objeto de desejo, *status* e espetáculo – revela a lógica patriarcal e capitalista que rege as relações sociais e de gênero na obra (Rago, 1990). Tais depoimentos carregam um subtexto crítico, denunciando a hipocrisia de uma sociedade que explora essas mulheres e, em seguida, as marginaliza ou descarta. Logo, ambas as cortesãs demonstram uma consciência aguda de sua condição.

No entanto, Marguerite não tem vergonha de si mesma; ao contrário, a jovem assume sua identidade com dignidade e certa autonomia, dentro das estruturas sociais e patriarcais de seu contexto, obviamente. Pode-se dizer que se trata de uma mulher ferida por seu passado, que já não acredita nos ideais tradicionais de pureza, mas que, ainda assim, convive com essa realidade de maneira lúcida e resignada, sem se submeter completamente aos julgamentos sociais. Lúcia, com a afirmação: “mais nua do que há pouco me sinto eu agora”, revela um deslocamento significativo do plano físico para o plano emocional e existencial da personagem, mostrando-se mais complexa que Marguerite.

Nesse momento, a protagonista expressa a sensação de exposição que não é do corpo, mas da interioridade, ao perceber que Paulo é capaz de enxergá-la para além das aparências, alcançando sua subjetividade mais profunda. Diante desse olhar que transcende o desejo superficial e penetra em sua essência, Lúcia sente vergonha da trajetória que foi forçada a percorrer. O sentimento indica um incômodo ético com sua situação. Afinal, o percorrer narrativo sugere que tais “escolhas” foram, na realidade, impostas pelas circunstâncias: Lúcia é uma mulher marcada por um trauma (um abuso sofrido) que restringiu drasticamente suas possibilidades. Portanto, mesmo que a leitura de *Lucíola* evoque palavras, situações ou passagens que lembram *A dama das Camélias*, as obras se inscrevem em estruturas narrativas e contextos culturais distintos (Nitrini, 1989).

Já no século XX, a protagonista de Capote revela plena consciência da objetificação de seu corpo sem demonstrar desconforto diante dessa condição, uma vez que ela resulta de uma decisão pessoal. Logo, é perceptível que a personagem não compartilha os mesmos valores de Marguerite e Lúcia, e é nesse ponto que o

autor mais uma vez subverte as convenções narrativas oitocentistas, construindo uma meretriz que reflete um contexto de crescente conquista de autonomia feminina. Isto posto, a temática do pertencimento (ou não pertencimento) atravessa outras esferas de sua vida, como a busca por um lar ou por vínculo financeiro estável.

Esse tema é apresentado de forma mais enfática quando, no final do romance, revela-se que Holly demonstra apego ao seu gato, mostrando, assim, sua capacidade de estabelecer vínculos emocionais. Este é um momento-chave da narrativa, afinal, a ação de deixá-lo para trás, apesar da conexão afetiva evidente, revela a persona que ela queria manter para “Fred” e para si mesma, além de sintetizar os assuntos centrais do romance: a liberdade e o pertencimento.

Holly saiu do carro, levando o gato. Enquanto o embalava, coçou sua cabeça e perguntou: “Que tal? É o lugar certo para um sujeito durão como você. Latas de lixo. Ratos de sobra. Bandos de colegas para andar por aí. Então suma”, ela disse e o largou. Como ele não se mexesse, e, em vez disso, erguesse a cara de bandido, questionando-a com os olhos amarelados de pirata, ela bateu o pé: “Vá embora, já disse!”. Ele veio se esfregar na perna dela. “Fora daqui!”, ela gritou e pulou para dentro do carro, batendo a porta. “Vá”, ordenou ao motorista, “vá, vá!”.

Eu estava pasmo. “Mas você não presta, não presta *mesmo!*” Percorremos um quarteirão antes que ela dissesse alguma coisa. “Já lhe contei. Nós nos encontramos um dia, na beira do rio: é só. Independentes, os dois. Ninguém fez promessa nenhuma. Nós nunca...”, ela começou a dizer, mas a voz sumiu, e um tique e uma palidez involuntária tomaram seu rosto. O carro parara num cruzamento. Então ela abriu a porta, correu pela rua, e corri atrás dela. (Capote, 2005, p. 93-94)

Holly tenta racionalizar a decisão ao dizer que ela e o gato não correspondem um ao outro, repetindo a ideia de independência como justificativa. Porém, o comportamento do animal contrasta com a postura de Holly. Ao invés de fugir, como seria esperado, o bicho permanece próximo, olha para a “dona” e se recusa a aceitar o abandono. Essa reação carrega forte carga emocional e torna ainda mais dramático o momento em que Holly entra no carro e ordena que o motorista vá embora. Tal relutância do gato pode ser vista como um espelhamento da relutância interna da própria jovem.

Para mais, o desfecho de cada obra merece atenção nesta análise. Já se compreendeu que os enredos oitocentistas seguem uma estrutura relativamente rígida, visto que a figura da cortesã é redimida através do amor, que é representado

pela ação salvadora do homem. É justamente nesse ponto que Capote mais uma vez atualiza sua narrativa, desfigurando esse modelo tradicional. No âmbito da literatura do século XIX, o amor é frequentemente concebido a partir de uma perspectiva romântica, entendido como um estado elevado da alma (D’Incao, 2004), surgindo, então, o mito do amor. Assim, cria-se um questionamento pertinente: de que maneira as figuras femininas marginalizadas, como as cortesãs, seriam capazes de vivenciar esse sentimento, considerando a imagem socialmente construída de sua suposta desvirtude?

Nesse sentido, personagens como Lúcia e Marguerite revelam um sentimento de incapacidade frente ao amor, uma vez que tomam suas almas como irremediavelmente corrompidas. Contudo, ao decorrer do enredo, esse sentimento se mostra às cortesãs de forma poderosa. Logo, o amor é apresentado como um mecanismo de purificação das mulheres socialmente conhecidas como “perdidas”, especialmente quando articulado com valores religiosos e morais.

Em *A dama das Camélias*, por exemplo, Marguerite retira-se para o campo e vivencia um período da vida a dois ao lado de Armand. No entanto, ao ser interpelada pelo pai do jovem, a cortesã decide abandonar o relacionamento, priorizando a honra e o futuro da família dele. Embora essa separação possa ser interpretada como um ato de renúncia, ela revela, na verdade, a profundidade do sentimento de Marguerite, que demonstra seu amor ao sacrificar-se pela reputação de Armand. De acordo com o próprio personagem (Armand), no capítulo XII:

Mas ser realmente amado por uma cortesã é uma vitória muito mais difícil. Nessas mulheres, o corpo desgastou a alma, os sentidos queimaram o coração, a devassidão endureceu os sentimentos. As palavras que lhes são ditas há muito tempo já as ouviram. Os meios que são empregados, já os conhecem todos. **O próprio amor que inspiram, já o venderam. Elas amam por ofício, não por encantamento.** Estão mais protegidas por seus cálculos que uma virgem por sua mãe e seu convento. (Dumas Filho, 2021, p. 131, grifo nosso)

A perspectiva apresentada pelo jovem revela que o amor da cortesã encontra-se profundamente mercantilizado, especialmente no contexto urbano, uma vez que essa figura está intrinsecamente vinculada à lógica e ao espaço da cidade. Em contraste, o amor verdadeiro – entendido como puro e um estado da alma – é associado ao ambiente rural, como se observa na passagem de Dumas Filho:

“Sempre se associou o campo ao amor, e com razão. Nada emoldura melhor a mulher amada do que o céu azul, os perfumes, as flores, a brisa, a solidão resplandecente dos campos ou dos bosques.” (Dumas Filho, 2021, p. 178).

De acordo com os pesquisadores Alves, Guimarães, Martinelli e Yamamoto (2008, p. 30), “os autores apresentam suas personagens, não só como cortesãs de uma sociedade do século XIX, mas também como símbolos da condição humana que abriga em um só ser, o bem e o mal, o pecado e a redenção, o ser transgressor e o ser indulgente.”. Dessa forma, para além da crítica explícita à hipocrisia social, já abordada nos capítulos anteriores, observa-se que Armand e Paulo direcionam seus esforços à tentativa de purificação das cortesãs através do amor. D’Incao (2004) afirma, que o amor, nessas narrativas, emerge como uma força triunfante, capaz inclusive de se sobrepor ao casamento por conveniência ou interesse econômico – uma crítica direta aos valores da burguesia do século XIX.

Contudo, é importante destacar que Armand expressa explicitamente o desejo de viver ao lado de Marguerite, sendo a separação do casal o resultado de uma decisão da própria protagonista, que opta por respeitar a família de seu amado. Em *Lucíola*, por outro lado, o julgamento moral exercido por Paulo configura-se como um obstáculo constante à concretização da relação amorosa entre o casal. Tanto ele quanto Lúcia apresentam maior complexidade psicológica, sendo notável que, mesmo quando se afastam do centro urbano do Rio de Janeiro – e, portanto, das pressões sociais mais imediatas –, Paulo jamais menciona a possibilidade de casamento. Essa omissão permite interpretá-lo como uma personificação dos valores e das expectativas morais da sociedade oitocentista que o forma e condiciona.

Ambas as cortesãs do século XIX adotam comportamentos que põem abaixo a visão pura e casta a imagem idealizada de pureza e castidade projetada sobre elas pelos protagonistas de origem provinciana. No entanto, Armand demonstra estar disposto a renunciar tudo para permanecer ao lado de Marguerite, ao passo que Paulo revela uma postura mais rígida e moralista, impedindo-o de superar completamente os valores sociais internalizados.

Sendo assim, a morte das jovens funciona como uma estratégia narrativa que reforça a ideia de que, ainda que as cortesãs modifiquem seus estilos de vida e revelem possibilidade de redenção, sua salvação só se concretiza plenamente através do sacrifício. Retoma-se, assim, o caráter didático da literatura oitocentista, conforme discutido ao longo deste trabalho, ao evidenciar o castigo imposto às mulheres que

transgridem as normas morais da sociedade. Inclusive, o próprio narrador de *A dama das Camélias* afirma no início da obra: “e quanto mais a vida sofisticada dessas mulheres é rumorosa, tanto menos o é sua morte.” (Dumas Filho, 2021, p. 25).

Na literatura de Truman Capote, em determinado momento do romance, a personagem Holly dialoga com Mag, sua amiga, acerca de José e a possível viagem desta ao Brasil:

Holly se inclinou para trás e bocejou. “Deve fazer frio no Brasil, em alguma época do ano.”

“Sei que *chove*, isso eu sei. Tem calor. Chuva. E m-m-mato.”

“Calor. Mato. Na verdade, acho que eu gostaria disso.”

“É mais a sua cara que a minha.”

“É mesmo”, Holly respondeu, com um jeito sonolento que nada tinha a ver com sono. “É mais a minha cara.” (Capote, 2005, p. 48, grifos nossos)

Observa-se que o narrador propõe uma intenção implícita à jovem ao descrever seu modo como “jeito sonolento que nada tinha a ver com sono”. Isto, aliado às falas da personagem, revela o interesse de Holly por José, percebido como uma possível nova “conquista”. Além disso, a menção ao Brasil assume, para a protagonista, um caráter exótico – característica que a jovem busca durante toda a narrativa. Nesse sentido, é Holly quem conduz o controle de sua própria trajetória, subvertendo as normas de gênero presentes nos romances oitocentistas. Contudo, quando se envolve com José e vislumbra a possibilidade de um recomeço, Holly é inesperadamente presa, o que marca a fragilidade do vínculo afetivo entre os dois. José, que em narrativas oitocentistas representaria o papel do salvador masculino, abandona a protagonista no momento de crise, revelando-se incapaz de sustentá-la emocionalmente. Logo, ao propor este cenário, Capote desfaz a idealização do amor.

Portanto, nesta obra, a figura masculina como agente de salvação é desconstruída ou simplesmente ausente. Assim, ocorre uma clara desmistificação do ideal romântico, marcando a ruptura com o modelo tradicional de redenção feminina através do afeto masculino. Entre outras implicações, esse processo evidencia que o mito hegemônico da meretriz redimida pelo amor começou a dar lugar a representações mais complexas e ambíguas, dificultando sua redução a uma imagem única, fixa e estereotipada (Moraes, 2014). Ademais, o homem por quem Holly

desenvolve um afeto genuíno, isto é, sem interesses, é quem assume a posição de narrador-testemunha, estabelecendo com ela uma relação pautada na amizade.

Para mais, a prisão da personagem feminina pode ser interpretada como uma forma de punição simbólica por sua condição de “impostora” ou transgressora das normas sociais. No entanto, diferentemente das obras do século XIX, essa punição não se concretiza de maneira eficaz: Holly é rapidamente libertada e, mais do que isso, retoma sua trajetória de forma autônoma. Ao final da narrativa, a meretriz reafirma sua identidade como um espírito livre – condição que, de fato, lhe é intrínseca e incompatível com qualquer tentativa de enquadramento normativo. Sua constante busca pelo novo, pelo desconhecido e pelo exótico é evidenciada em suas falas, tais quais: “Estou em Nova York porque nunca estive em Nova York” (Capote, 2005, p. 33); “Claro que caso. Nunca me casei antes” (Capote, 2005, p. 62); “Mas, pense bem, por que eu deveria desperdiçar uma passagem perfeita? E já paga? Além do mais, nunca estive no Brasil” (Capote, 2005, p. 88), além do desfecho da obra: a ida ao Brasil sozinha. Isso reforça essa característica de inconstância e mobilidade que desafia os modelos tradicionais de feminilidade e pertencimento.

Feita a análise das três personagens, considerando suas semelhanças e diferenças no plano narrativo, é possível concluir que suas trajetórias são significativamente influenciadas pelos contextos urbanos nos quais se inserem. Afinal, por meio das protagonistas, é possível captar elementos significativos de seus respectivos contextos sociais. As três metrópoles (Paris, Rio de Janeiro e Nova Iorque) atuam, em suas épocas específicas, como cenários da experiência da modernidade. Cada uma delas expressa, a seu modo, as tensões inerentes entre tradição e transformação, liberdade e controle, idealização e crítica social.

No contexto oitocentista, as cidades de Paris e Rio de Janeiro foram marcadamente influenciadas pela ordem burguesa, caracterizada por um forte moralismo e por estruturas sociais rígidas. Em relação à prostituição, ambas as metrópoles ganharam notoriedade histórica como “cidades doentes”, construídas sob a ótica do pecado. Obviamente, tal contexto foi refletido na literatura da época, especialmente por meio de personagens femininas que transitam entre os polos da redenção e da punição, como vimos. Além disso, estas cidades na literatura são frequentemente representadas como espaços de aparências, onde o luxo e a novidade coexistem. Contudo, o Rio de Janeiro do campo literário, além de ser retratado como um espaço de progresso, possui, com maior intensidade, contradições

morais e sociais, sobretudo se verificarmos as obras do Romantismo e do Realismo. A cidade ora está como um local de progresso e ascensão social, ora como um ambiente marcado pela hipocrisia e desigualdade.

Dito isso, Nova Iorque, na obra de Capote, assemelha-se mais à cidade de Paris. O espaço metropolitano torna-se o lugar do moderno: uma cidade diversa, caótica, cosmopolita e profundamente marcada pela lógica capitalista. De acordo com Berman, essa simbolização continua: “Nova Iorque é hoje uma das poucas cidades americanas em que ainda poderiam ocorrer as cenas primordiais de Baudelaire.” (Berman, 2001, p. 163). Tal espaço remete a uma visão projetada da Paris oitocentista atualizada. Contudo, assim como Alencar, Capote propõe em sua obra elementos que apontam para críticas sociais de seu tempo, evitando reduzir a sociedade a um mero pano de fundo da narrativa e incorporando reflexões sobre o contexto social em que a narrativa se insere, tudo isso de forma cômica, é claro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que a literatura possui o poder de nos revelar aspectos significativos em relação às maneiras de reflexão de uma determinada sociedade. Por meio das narrativas ficcionais, é possível adentrar universos sociais diversos. Logo, os romances analisados neste trabalho permitem o acesso a três cenários sociais específicos e distintos de nossa vivência atual. Mais do que isso, tais obras literárias resgatam um fenômeno cultural extinto na contemporaneidade: a figura da cortesã, observando-se as personagens Marguerite e Lúcia. Embora a hipótese aqui proposta considere a possibilidade de Holly ser concebida como uma inspiração ou atualização dessas mulheres do século XIX, conseguimos perceber que a jovem não atinge o mesmo nível de prestígio e *glamour* tradicionalmente associados às meretrizes de luxo na sociedade oitocentista.

A perda de *status* observada na personagem de Capote decorre diretamente das transformações sociais ocorridas ao longo do tempo. Isso porque foi a partir do século XVII que a prostituição passou a se configurar como uma prática predominantemente urbana, sendo amplamente discutida no contexto das grandes cidades e capitais (Bassermann, 1968). Logo, as personagens de Dumas Filho e Alencar surgiram nesse processo de reconfiguração das cidades, especialmente com a expansão das metrópoles. Estas emergiram como símbolo tanto da marginalidade quanto da sofisticação proporcionadas pela modernidade, uma vez que, mesmo sendo figuras não pertencentes à alta sociedade, tais mulheres circulavam por salões, teatros e cafés, ocupando uma posição entre o escândalo social e o esplendor cultural (Adler, 1991).

Nesse contexto, fica evidente que as protagonistas eram vistas como verdadeiras mercadorias de luxo dentro da sociedade parisiense ou fluminense do

século XIX, desempenhando um papel social e cultural que transcendia sua função original. Griffin (2003) observa que as cortesãs atraíam homens ricos e influentes, membros da aristocracia, jovens e velhos, pois a influência que exerciam era tamanha que, em muitos casos, eram capazes de arruinar financeiramente seus amantes, dada a exuberância e os altos custos envolvidos em manter tais relações, como é notório em diversas passagens de *A dama das Camélias* e *Lucíola*.

Por outro lado, inserida em um cenário capitalista intensificado e profundamente mercantilizado, a personagem Holly Golightly não se afirma como um ícone consolidado da chamada “nova modernidade” urbana. Ao contrário, sua representação é atravessada por uma lógica de consumo que a reduz a mais um objeto entre muitos disponíveis no mercado da cidade. Nesse sentido, sua imagem é moldada por uma instabilidade que reflete as dinâmicas de um mundo urbano, onde tudo, inclusive os vínculos afetivos e as identidades, torna-se volátil, descartável e substituível, o que podemos considerar um reflexo da cidade de Nova Iorque, segundo as contribuições de Berman (2009) e Sousa (2009).

De acordo com Nitrini (1989), a leitura comparada entre *A dama das Camélias* e *Lucíola* ainda é amplamente explorada por estudiosos da literatura, sobretudo no que diz respeito à influência de modelos literários europeus no processo de formação e consolidação da literatura brasileira do século XIX. Essa abordagem crítica destaca como certos paradigmas narrativos e temáticos estrangeiros foram adaptados e reinterpretados no contexto nacional, refletindo as tensões entre tradição e modernidade, originalidade e imitação. Um dos eixos centrais das comparações reside na complexa relação entre os conceitos de “literatura” e “subliteratura”, que problematiza os critérios de legitimação estética e cultural frequentemente utilizados para hierarquizar determinados gêneros ou estilos narrativos.

No entanto, nesta dissertação, buscamos não nos restringir por inteiro à narrativa, mas propor, principalmente, a reflexão sobre como as personagens estão entrelaçadas com os espaços físicos e sociais que ocupam. Como notório, Marguerite e Lúcia permanecem associadas aos espaços privados, circunscritas tanto ao ambiente doméstico quanto à convivência restrita à presença dos homens a quem são afetivamente vinculadas: Armand e Paulo. Essa limitação espacial reflete uma limitação simbólica, que restringe sua autonomia e liberdade de ação dentro do contexto narrativo. Em contraste, a personagem Holly se apresenta como uma figura

que transita livremente pelo espaço público, demonstrando uma maior independência. Essa diferenciação no uso do espaço evidencia a evolução da liberdade e as diferentes formas de controle que marcam a experiência feminina nas obras analisadas, remetendo-nos a questões mais amplas sobre gênero e poder.

Percebemos também que o contexto social que circunda as personagens oitocentistas é fortemente moldado por valores moralistas e uma rígida estrutura religiosa na obra de Alencar. Tais normas morais, associadas a uma visão conservadora da mulher e de sua função social, impõe limites severos à conduta feminina, sobretudo no que diz respeito à sexualidade. Contudo, interessa-nos perceber que, mesmo transgredindo tais normas, tanto Marguerite quanto Lúcia tinham seus valores internos, como a honra e o respeito à família, o que parece contraditório devido à profissão. Em *Lucíola*, por exemplo, observa-se a presença de uma moral cristã internalizada na jovem. Além disso, de acordo com a perspectiva da moral vigente, determina-se quem merece redenção ou condenação na narrativa.

Em contrapartida, na obra *Bonequinha de Luxo*, a protagonista de Capote está inserida em um cenário urbano do século XX profundamente afetado pelos desdobramentos da Segunda Guerra Mundial. Isto é, embora o moralismo ainda se faça presente de maneira difusa, o discurso hegemônico não é mais centrado na religião ou na honra familiar, mas sim em ideais de patriotismo, liberdade individual e mobilidade social, elementos característicos do contexto norte-americano da época (Sousa, 2009).

A guerra, que está presente como pano de fundo da narrativa, intensifica o clima de instabilidade, o que contribui para a construção de uma personagem feminina que, embora emancipada em certa medida, ainda é atravessada por forças históricas, políticas e culturais que limitam sua plena autonomia. Assim, a moralidade que regula Holly não se ancora em preceitos religiosos estritos, mas em um sistema de valores próprios da sociedade capitalista em tempos de conflito, no qual a mulher é vista ora como símbolo de liberdade, ora como objeto de consumo.

Sendo assim, é interessante observar que as personagens femininas podem refletir determinados aspectos de suas respectivas cidades. Marguerite e Lúcia, mesmo quando inseridas em ambientes privados ou íntimos, continuam a revelar o *glamour* e a sofisticação das cidades de Paris e Rio de Janeiro, as quais são marcadas pela exuberância e presença constante da elite social. Seus comportamentos, roupas, diálogos e até silêncios carregam a marca de um espaço urbano idealizado, onde o

luxo e a aparência moldam identidades. Por outro lado, Holly, dentro da narrativa, parece ser absorvida pela cidade. A jovem não pertence ao ambiente à sua volta, contudo, demonstra habilidade em adaptar-se e operar segundo as dinâmicas impostas. Ao invés de ser engolida pelo ritmo frenético, pelas contradições e pela instabilidade da metrópole, ela internaliza essas características.

Convém ressaltar que Marguerite e Lúcia são singulares sob o olhar dos narradores e da sociedade à sua volta. A história de Marguerite, por exemplo, é apresentada pelo narrador como uma exceção, fato que justifica sua relevância e, conseqüentemente, sua escrita: “A história de Marguerite é uma exceção, repito, mas se fosse uma generalidade, não teria valido a pena escrevê-la.” (Dumas Filho, 2021, p. 291). Alencar, em *Lucíola*, também capta esse viés da excepcionalidade como possibilidade para o ideal romântico: “A senhora há de amar Lúcia, tenho a certeza; talvez pois aquela relíquia, ainda impregnada de seiva e fragrância da criatura angélica, lhe revele o que eu não pude exprimir.” (Alencar, 1994, p. 127). Ambas as protagonistas oitocentistas demonstravam aderência aos valores morais, evidenciando sinceridade nas relações afetivas com seus parceiros.

No romance *Bonequinha de Luxo*, a personagem Holly representa uma exceção: sua personalidade marcada por uma independência radical, inquietação constante e indiferença em relação às convenções sociais, rompendo com os padrões tradicionalmente atribuídos às cortesãs do século XIX. Embora mantenha uma ligação afetiva intensa e singular com o irmão, a jovem demonstra um certo desinteresse em relação às pessoas ao seu redor. No entanto, é relevante observar que, apesar de sua aparente inclinação para o materialismo – traço frequentemente associado à figura feminina em contextos urbanos –, a protagonista não se restringe a esse aspecto. Sua recusa à proposta de estabilidade oferecida por possíveis casamentos ou até mesmo a oportunidade de ser uma atriz de Hollywood sugere que suas motivações ultrapassam o mero interesse por segurança financeira ou *status* social.

Através da fala “nunca vou me acostumar com coisa nenhuma. Quem se acostuma está morto, e não sabe.” (Capote, 2005, p. 22), remetemo-nos à grande frase de Clarice Lispector (2019, p. 67) “liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome.”. Seguindo essa perspectiva, a tensão entre casamento e liberdade já era um tema recorrente na representação das cortesãs, as quais evitavam o matrimônio para não perderem a autonomia financeira e simbólica que possuíam. De acordo com

Beauvoir (1970, p. 324), “entre as que se vendem pela prostituição e as que se vendem pelo casamento, a única diferença consiste no preço e na duração do contrato”. Portanto, destaca-se que, no matrimônio ou não, há uma mercantilização do corpo feminino.

Portanto, quando examinamos as obras literárias do século XIX, é possível identificar a presença de uma ordem burguesa, estruturada como um mosaico de relações complexas e interligadas que configuram os modelos de feminilidade no contexto de ascensão dessa classe social. Contudo, ao analisarmos a obra de Capote, consideramos a possibilidade de um diálogo – seja por inspiração ou resposta crítica – com os romances tradicionais do período oitocentista. Nesse viés, o autor promove uma atualização dos valores morais e sociais associados às representações femininas. Embora sua narrativa ainda dialogue com certas convenções do passado, ela também permite à personagem feminina uma voz mais autônoma, capaz de expressar seus sentimentos e refletir criticamente sobre as imposições de feminilidade.

REFERÊNCIAS

ADLER, Laure. **Os bordéis franceses (1830-1930)**. Tradução: Kátia Maria Orberg e Eliane Fitippaldi Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ALENCAR, José de. **As Asas de um Anjo**. Belém: Unama, s.d. *E-book*.

_____. **Lucíola**. 18ª ed. São Paulo: Ática, 1994.

ALVES, Adriana; GUIMARÃES, Aline; MARTINELLI, Andréa. YAMAMOTO, Márcio. Amor X Dor: a influência da sociedade e da moral religiosa nas personagens femininas em “A dama das Camélias” e “Lucíola”. **AMARgem – Estudos**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 27-38, jun. 2008.

ATIK, Maria. Prefácio: Dilemas de uma paixão. *In*: DUMAS FILHO, Alexandre. **A dama das Camélias**. 1ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2021. p. 5-13.

AZEVEDO, Carlos. Uma Cidade na Literatura Norte-Americana: Nova Iorque em Paul Auster. Incursões da utopia na América Contemporânea. **Via Panorâmica**, Porto, p. 56-70, 2012. Disponível em:

<<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11650.pdf>>. Acesso: 28 jul. 2025.

AZEVEDO, Natanael; CAVALCANTI, Roberta; SILVA, Paula. A PROSTITUIÇÃO E SUA CONSTRUÇÃO AO LONGO DA HISTÓRIA. *In*: CONEIL, 1., 2020, Campina Grande. **Anais**. Campina Grande: Realize Editora, 2020. local. 1-12. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/72053>>. Acesso em: 15 set. 2025.

BASSERMANN, Lujo. O nascimento da cortesã. *In*: BASSERMANN, Lujo. **História da prostituição**. Tradução: Rubens Stuckenbruck. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 141-174.

BEAUVOIR, Simone de. **O SEGUNDO SEXO**. Tradução: Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. *E-book*.

_____. PROSTITUTAS E HETAIRAS. *In*: BEAUVOIR, Simone de. **O SEGUNDO SEXO**. Tradução: Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. *E-book*. p. 323-342.

BENJAMIN, Walter. Jogo e Prostituição. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 237-271.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. 18ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Um século em Nova York: espetáculos em Times Square**. Tradução: Rosaura Eichenberg. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 52ª ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kuhner. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. *E-book*.

Brasiliiana Fotográfica. **Confeitaria Colombo**. [1925]. Fotografia. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/7824>>. Acesso em: 28 jan. 2025.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A Personagem de Ficção**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2021. *E-book*. local. 3-26.

_____. Degradação do espaço. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 46, n.1, p. 29-61, mai. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/41>>. Acesso em: 22 abr. 2025.

_____. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 1999.

_____. **Literatura e sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002.

CAPOTE, Truman. **Bonequinha de luxo: Breakfast at Tiffany's**. Tradução: Samuel Titan Junior. 1ª ed. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.

CASTRO, Laura *et al.* O trabalho feminino durante a revolução industrial. *In*: XII Semana da Mulher: Mulheres, gênero, violência e educação, 12. 2015, Marília. **Trabalho Completo** [...]. Marília: UNESP, 2015. Local. 1-12.

CAVALCANTE, Higor. OLIVEIRA, Valdeci. De donzela à cortesã: a mulher em Luciola. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 34, p. 19-30, fev. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/23945>>. Acesso em: 15 jul. 2025.

CHIOVATTO, Ana Carolina Lazzari; MAGRI, Dirceu. Imagens da prostituição. **Non Plus**, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 1-4, jan./jun. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/143943>>. Acesso em: 21 out. 2024.

CLARKE, Gerald (org.). **Um prazer fugaz: as cartas de Truman Capote**. Tradução: Luis Reyes Gil. 1ª ed. São Paulo: LeYa, 2014.

COSTA, Terêsa; DAVIM, Rejane; TORRES, Gilson. Prostituição: causas e perspectivas de futuro em um grupo de jovens. **Latino-Americana de Enfermagem**, São Paulo, v. 7, n. 3, p. 9-15, jul. 1999. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rlae/article/view/1374>>. Acesso em: 8 mai. 2025

CUNHA, Washington. SILVA, Rosemaria. A educação feminina do século XIX: entre a escola e a literatura. **Gênero**, Niterói, v. 11, n. 1, p. 97-106, fev. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/30936>>. Acesso em: 11 de out. de 2024.

DALVI, Camila. Bovarismo em leitoras e leituras contemporâneas. **Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC**, Campina Grande, v. 13, n. 13, local. 1-17, jul. 2013. Disponível em: <<https://abralic.org.br/anais/?p=23&ano=2013>>. Acesso em: 11 de out. de 2024.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1985.

D'INCO, Maria. Mulher e família burguesa. *In*: PRIORE, Mary Del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DUCHATTELET, Parent. **História da prostituição: idade antiga, idade média, idade moderna**. 1ª ed. São Paulo: Edições Jupiter.

DUMAS FILHO, Alexandre. **A dama das Camélias**. Tradução: Regina Célia De Oliveira. São Paulo: Martin Claret, 2021.

ENGEL, Magali. **Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)**. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FAVALESSA, Fernanda; MARIN, Sabrina. Donas dos seus corpos, mulheres da vida: a prostituição como uma nova narrativa para a liberdade sexual. *In*: VIII CIDIL, n. 8, 2020, Vitória. **Anais VIII CIDIL**. Vitória: RDL, 2020. p. 324-349. Disponível em: <<https://periodicos.rdl.org.br/anacidil/article/view/687/pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

FERNANDES, Alcinda. **As mulheres em José de Alencar: Lucíola e Senhora**. 2009. 255f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cabo-Verdianos e Portugueses) - Universidade de Cabo Verde, Praia, 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/103232488/As_mulheres_em_Jos%C3%A9_de_Alencar_Luc%C3%ADola_e_Senhora>. Acesso em: 15 de jul. 2025.

FERREIRA, Beatriz. A renúncia da Camélia: o acordo entre cortesã e burguesia. **Estudos Acadêmicos de Letras**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 79-88, jul. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.unemat.br/index.php/reacl/article/view/4598>>. Acesso em: 23 jun. 2025.

FONSECA, Claudia. A Dupla Carreira da Mulher Prostituta. **Revista Estudos Feministas**, Rio Grande do Sul, v. 4, n. 1, p. 7-33, jan. 1996. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16650>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

GALLART, Judit. Prostitución, pintura y patriarcado: La Ópera de París en el siglo XIX. **Investigartes**, Salamanca, 12 jan. 2022. Disponível em: <<https://investigartes.com/prostitucion-pintura-y-patriarcado-la-opera-de-paris-en-el-siglo-xix/>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

GOGH, Vicent Van. **Le Moulin de la Galette**. [1886-1887]. Óleo sobre tela. Disponível em: <<https://www.bellasartes.gob.ar/pt/colecao/obra/2720/#>>. Acesso em: 28 jan. 2025.

GRIFFIN, Susan. **O LIVRO DAS CORTESÃS: Um catálogo das suas virtudes**. Tradução: Talita M. Rodrigues. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

HARVEY, David. Espaços urbanos na aldeia global: Reflexões sobre a condição urbana no capitalismo no final do século XX. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 4, n. 4, p. 171–190, out. 2024. Disponível em: <<https://periodicos.pucminas.br/Arquiteturaeurbanismo/article/view/34046>>. Acesso em: 28 jul. 2025.

HOBBSAWM, Eric. **A ERA DOS IMPÉRIOS**. Tradução: Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 25ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.

_____. A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL, 1780-1840. *In*: HOBBSAWM, Eric. **Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo**. Tradução: Donaldson Magalhães Garschagen. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2009. p. 53-73. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2575606/mod_resource/content/1/heg/Hobsbawm_Rlaolmp_cap2e3.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2024.

KAMINSKI, Evelyse. A REPRESENTAÇÃO DA MARCA DE LUXO NO CINEMA: IDENTIFICAÇÕES EM BREAKFAST AT TIFFANY'S. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 15, n. 23, p. 26-36, out. 2010. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/famecos/article/view/7786>>. Acesso em: 28 jul. 2025.

LEAL, Cybelle. MARGINALIZAÇÃO FEMININA NA ERA VITORIANA REPRESENTADA NO ROMANCE TESS, DE THOMAS HARDY. **EDOC**, Amazonas. Disponível em: <<https://edoc.ufam.edu.br/retrieve/4add879d-655b-43d9-8020-10e26cd2b6aa/TCC-Letras-2015-Arquivo.011.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

LISPECTOR, Clarice. Devaneio e embriaguez duma rapariga. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 9-18.

_____. **Perto do coração selvagem**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LOPES, Natânia. Sentidos e fantasias sobre o “luxo” na prostituição de “alto escalão” carioca. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 64, n. 3, p. 11-20, out. 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/189656>>. Acesso em: 13 maio. 2025.

MARCO, Valeria. **O império da cortesã Lucíola: um perfil de Alencar**. 1983. 255f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Línguas Orientais, na Área de Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/000715200>>. Acesso em: 11 de out. de 2024.

MATTOS, Maria de Fátima. O sentido da Modernidade no imaginário do século XIX. **dObra[s] – Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 96-103, fev. 2009. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/291>>. Acesso em: 20 jun. 2025.

MICHETTI, Miqueli. CAPÍTULOS DA MODERNIDADE: moda e consumo na Paris do século XIX. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 228-252, nov. 2009. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16406>>. Acesso em: 26 de fev. de 2025.

MILLETT, Kate. A revolução sexual. *In*: MILLET, Kate. **Política sexual**. Tradução: Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1970. p. 9-143. *E-book*.

MORAES, Eliane. Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária. **Teresa**, São Paulo, v. 15, n. 15, p. 165-178, dez. 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98606>>. Acesso em: 21 out. 2024.

_____. O decoro de uma prostituta. **Estudos Literários**, São Paulo, v. 6, n. 6, p. 287-307, mar. 2016. Disponível em: <<https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/4891>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

_____. Puta, putus, putida: devaneios etimológicos em torno da prostituta. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, v. 69, p. 38-49, nov. 2013. Disponível em: <https://biblio.fflch.usp.br/Moraes_ER_2_2653659_PutaPutusPutidaDevaneiosEtimologicosEmTornoDaProstituta.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2025.

MULLER, Andréa. O romance no tribunal: o caso Madame Bovary. **Non plus**, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 54-70, dez. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/132389/146482>>. Acesso em: 11 de out. de 2024.

NITRINI, Sandra. Lucíola e A Dama das Camélias. **Travessia**, São Paulo, v. 16-18, n. 16-18, p. 84-97, jan. 1989. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17457>>. Acesso em: 21 out. 2024.

OLIVEIRA, Anderson. A festa da glória. Festas, irmandades e resistência cultural no Rio de Janeiro Imperial. **História Social**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 7, p. 19-49, dez. 2010. Disponível em: <<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/rhs/article/view/483>>.

Acesso em: 26 de fev. de 2025.

PALLARES-BURKE, Maria. A imprensa periódica como uma empresa educativa no século XIX. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 104, p. 144-161, jul. 1998. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/000990202>>. Acesso em: 11 de out. de 2024.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução: Marta Avancini. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra S.A, 1993.

PEREIRA, Cristiana. **"QUE TENHAS TEU CORPO": Uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas**. 2002. 335f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/232718>>. Acesso em: 15 de jul. de 2025.

PEREIRA, Manuel. **Breakfast at Tiffany's: Representações do Feminino na América dos Anos Cinquenta**. 2019. 88 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo-Americanos) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2019. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/123840/2/365048.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2025.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

_____. **Mulheres públicas**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PINSKY, Carla. **Mulheres dos Anos Dourados**. São Paulo: Contexto, 2014.

QUEIRÓS, Eça de. **A Cidade e as Serras**. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 2019. *E-book Kindle*.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)**. 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1578475>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

_____. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. Trabalho Feminino e sexualidade. *In*: PRIORI, M. Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004. local. 484-507. *E-book*.

RENOIR, Auguste. **Dance at Le Moulin de la Galette**. [1876]. Óleo sobre tela. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/dance-at-le-moulin-de-la-galette/rQEx7CtGiKE3yg?hl=en>>. Acesso em: 28 jan. 2025.

RIBEIRO, FILIPE. **Mulheres de Papel: Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Niterói: EDUFF, 1996.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos**. Tradução: William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006. *E-book*.

RONDINELLI, Bruna. A dama das camélias desembarca no Rio de Janeiro: encenações e recepção crítica (1856-1860). **Miscelânea**, Assis, v. 14, n. 14. p. 103-123, jul-dez. 2013. Disponível em: <<https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/213>>. Acesso em: 11 de out. de 2024.

SANTOS, Claudiana. A liberdade é uma vertigem: prostituição e lesbianidade na literatura do grande século XIX. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 24, n. 43, p. 168-197, abr. 2023. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/196615>>. Acesso em: 02 dez. 2024.

SCHOLLHAMMER, Karl. A literatura e a cultura visual. *In*: SCHOLLHAMMER, Karl. OLINTO, Krieger (org.). **Literatura e cultura**. 1ª ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008. *E-book*.

SECRETO, María Verónica. Maldita leitura. **História Unisinos**, São Leopoldo, v. 9, n. 3, p. 211-217, set./dez. 2005. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/5798/579866845008.pdf>>. Acesso em: 11 de out. de 2024.

SOARES, Ana. Prostituta angelical ou santa demoníaca: imagens da mulher na literatura do século XIX. **Plurais**, Goiás, v. 3, n. 1, p. 72-81, mai. 2013. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/revistapluraisvirtual/article/view/1509>>. Acesso em: 11 de out. de 2024.

Sobrenome Gautier. *In*: Sobrenome.Info. Disponível em: <<https://sobrenome.info/sobrenome-gautier>>. Acesso em: 15 de set. de 2025.

SOUSA, Rodrigo. **A Nova Esquerda Americana: de Port Huron aos Weathermen (1960-1969)**. 1ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. *In*: PRIORE, Mary Del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

THOMASINI, Patricia. ROHRIG, Maiquel. O Papel da Figura Feminina em três obras Românticas: “A Dama das Camélias”, “As Asas de um Anjo, e “Lucíola”. **LínguaTec**, Rio Grande do Sul, v. 9, n. 2, p. 86-104, nov. 2024. Disponível em: <<https://periodicos.ifrs.edu.br/index.php/LinguaTec/article/view/7475>>. Acesso em: 22 abr. 2025.

VERRUMO, Marcel. **História bizarra da literatura brasileira**. 1ª ed. São Paulo:

Planeta, 2017.

VIEIRA, Patricio. A PROSTITUIÇÃO FEMININA NO SÉCULO XIX: O OLHAR MÉDICO. *In*: CONEDU, n. 4, 2017, Campina Grande. **Anais IV CONEDU**. Campina Grande: Realize Editora, 2017. local 1-12. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/35562>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

WANDERLEY, Andrea. A Confeitaria Colombo, um elo entre o Rio de Janeiro antigo e o atual. **Brasiliana Fotográfica**. Rio de Janeiro, 17 set. 2020. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliansa/handle/20.500.12156.1/7824>>. Acesso em: 28 jan. 2025.

WASSON, Sam. **Quinta Avenida, 5 da manhã: Audrey Hepburn, Bonequinha de Luxo e o surgimento da mulher moderna**. Tradução: José Rubens Siqueira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

WATT, Ian. **A Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WERNECK, Maria. Mulheres e literatura no século XIX: o poder feminino sobre a pena dos escritores. **Forum educacional**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 19-30, abr. 1986. Disponível em: <<https://periodicos.fgv.br/fe/article/view/87635>>. Acesso em: 11 de out. de 2024.

WILLIAMS, Raymond. Campo e cidade. *In*: WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 11-20.

WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. *In*: WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção**. Tradução: Leonardo Froés. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 9-19.

ZOLA, Émile. **Nana**. Tradução: Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hermus, 1982.