



LUCÍOLA

ANOSTRA



LÚCÍOLA

JOSÉ DE ALENCAR

Ilustrações de Amanda Carla



TORDSILHAS
FABULOUS CLASSICS

Lucíola

Copyright © 2026 Tordesilhas Fabulous Classics é um selo da Alaúde Editora Ltda., editora do Grupo Editorial Alta Books (Starlin Alta Editora e Consultoria Ltda.)

ISBN: 978-65-5568-320-2

Impresso no Brasil — 1ª Edição, 2026 — Edição revisada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 2009.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A451

1.ed.- Alencar, José de, 1829-1877.

Lucíola / José de Alencar. - Rio de Janeiro:
Tordesilhas Fabulous Classics, 2026.

256 p. : 15,4 x 23 cm.

ISBN 978-65-5568-320-2

1. Literatura brasileira. 2. Romantismo. 3.
Romance brasileiro. I. Título.

CDD 869.33

Índice para catálogo sistemático:

1. Romance brasileiro - 869.33

Todos os direitos estão reservados e protegidos por Lei. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida. A violação dos Direitos Autorais é crime estabelecido na Lei nº 9.610/98 e com punição de acordo com o artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta obra fora formulado exclusivamente pelo(s) autor(es).

Marcas Registradas: Todos os termos mencionados e reconhecidos como Marca Registrada e/ou Comercial são de responsabilidade de seus proprietários. A editora informa não estar associada a nenhum produto e/ou fornecedor apresentado no livro.

Material de apoio e erratas: Se parte integrante da obra e/ou por real necessidade, no site da editora o leitor encontrará os materiais de apoio (download), errata e/ou quaisquer outros conteúdos aplicáveis à obra. Acesse o site www.altabooks.com.br e procure pelo título do livro desejado para ter acesso ao conteúdo.

Suporte Técnico: A obra é comercializada na forma em que está, sem direito a suporte técnico ou orientação pessoal/exclusiva ao leitor.

A editora não se responsabiliza pela manutenção, atualização e idioma dos sites, programas, materiais complementares ou similares referidos pelos autores nesta obra.

Produção Editorial: Grupo Editorial Alta Books

Diretor Editorial: Anderson Vieira

Vendas Governamentais: Cristiane Mutús

Coordenadora Editorial: Mariana Portugal

Produtora Editorial: Luana Maura

Revisão: Evelyn Diniz & Rafael Sousa

Aparato: Helena Coutinho

Ilustrações de miolo: Amanda Carla

Diagramação: Joyce Matos

Capa: Beatriz Frohe



SUMÁRIO



Lucíola — A cidade em cena, a mulher em máscara, VIII

Capítulo 1, 1

Capítulo 2, 5

Capítulo 3, 13

Capítulo 4, 21

Capítulo 5, 31

Capítulo 6, 41

Capítulo 7, 51

Capítulo 8, 61

Capítulo 9, 71

Capítulo 10, 83

Capítulo 11, 95

Capítulo 12, **107**

Capítulo 13, **117**

Capítulo 14, **129**

Capítulo 15, **139**

Capítulo 16, **149**

Capítulo 17, **161**

Capítulo 18, **175**

Capítulo 19, **185**

Capítulo 20, **199**

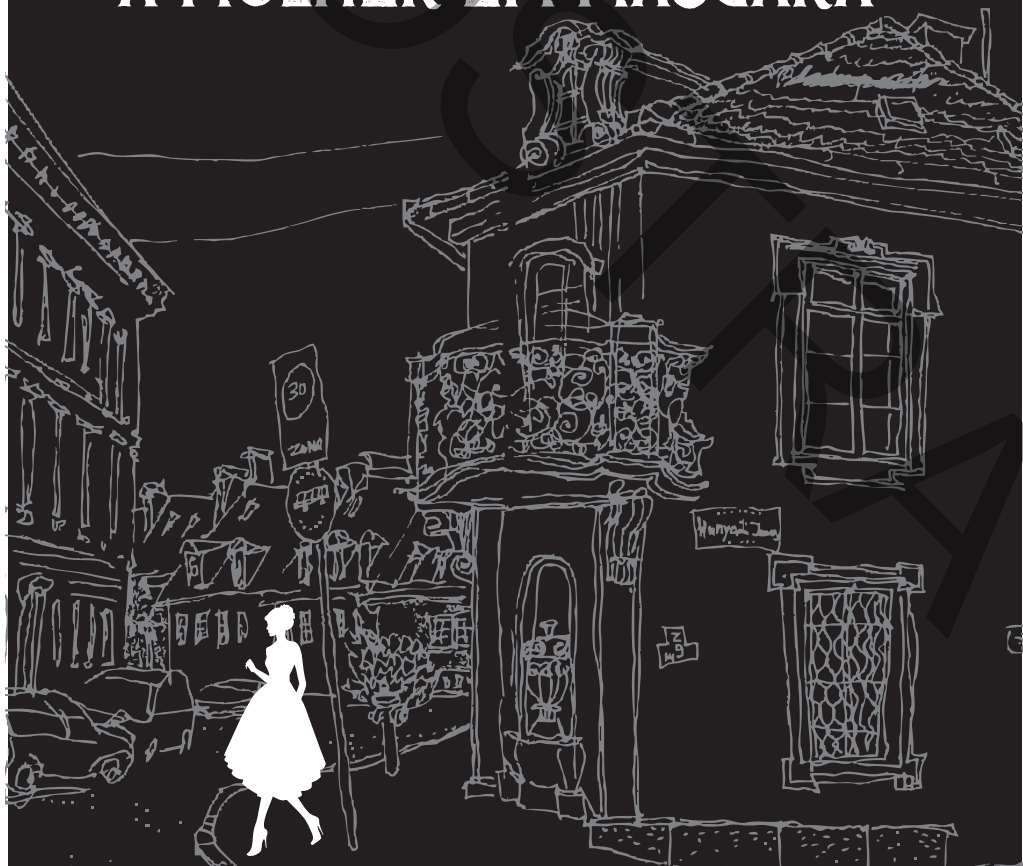
Capítulo 21, **213**

Sobre o autor, **231**

A

~ LUCÍOLA ~

A CIDADE EM CENA,
A MULHER EM MÁSCARA



Rio de Janeiro do século XIX era uma cidade de encaixes. Em salões aristocráticos, teatros, largos da Corte, tudo era espetáculo: cada gesto, palavra, olhar precisava se adequar ao papel esperado. Mas entre o brilho das luminárias e o murmúrio dos saraus, havia outro enredo — um Rio de desejos interditos, vícios disfarçados, corpos que circulavam na contramão do que se dizia virtuoso. Foi nesse cenário que José de Alencar escreveu *Lucíola* (1862), um romance que escancara a hipocrisia da moralidade pública e expõe as contradições de uma sociedade que se dizia moderna, mas ainda se agarrava aos seus fantasmas.

Não por acaso, *Lucíola* nasceu logo após a breve e tumultuada incursão do autor no teatro¹, experiência que deixou rastros na composição do romance, que funciona como um jogo de revelações: Lúcia, que se apresenta a Paulo como um enigma, tem sua identidade desvendada pouco a pouco, como em uma peça cujos segredos são revelados ao longo dos atos. A heroína circula por espaços cênicos opostos — os salões luxuosos da Corte, onde ostenta a máscara da sedução, e os aposentos fechados de sua clausura, onde se desnuda em sacrifício. Mas, como em toda grande tragédia, seu destino já está escrito: a mulher que encarna o desejo não pode escapar da punição.

E se Lúcia é uma personagem em cena, o Rio de Janeiro é o teatro onde esse espetáculo se desenrola. Mas o que significa ser uma

1 Entre 1857 e 1858, José de Alencar dedicou-se ao teatro, conquistando o público com suas primeiras peças. No entanto, ao levar aos palcos a história de uma cortesã em busca de redenção na peça *As asas de um anjo*, viu sua obra ser sufocada pela censura, que a considerou um risco à moralidade. O episódio marcou profundamente o autor, que se afastou do teatro e retornou ao romance, retomando o tema da mulher caída em *Lucíola*.

personagem nesse teatro? Diferente de um mero pano de fundo, o Rio de Janeiro age sobre seus habitantes, ditando quem pode transitar com dignidade e quem será olhado de esguelha. Nas crônicas da época, a Corte era descrita como um palco, onde a elite se exibia e os demais observavam à margem. Essa hierarquia se inscreve na geografia da cidade: há ruas para o esplendor e ruas para o esquecimento, há espaços onde o pecado pode se esconder e outros onde ele deve ser exposto. A cidade que primeiro consome Lúcia e depois a condena opera sob uma lógica cruel: quer ser moderna, civilizada, elegante, mas sustenta sua ordem sobre os mesmos dogmas de sempre. É um espaço feito de contrastes. Entre casarões e becos, entre teatros e ruas enlameadas, entre o verniz importado da Europa e os costumes locais que resistem. A cidade tem duas faces, e Lúcia transita entre elas.

Quando Paulo a vê pela primeira vez, é na rua das Mangueiras². Recém-chegado à Corte, ele a avista dentro de um carro elegante, distraída com um leque de penas escarlates. É um instante fugaz, mas suficiente para que ele a imagine como uma jovem distinta, tão graciosa quanto inalcançável. Mas o Rio de Janeiro não permite ilusões por muito tempo. Quando Paulo a reencontra, na festa da Glória, ela está cercada pela multidão, confundindo-se com a própria padroeira da celebração. A cena carrega um simbolismo particular: Maria da Glória, antigo nome da heroína, nasceu em 15 de agosto, dia de Nossa Senhora da Glória. Antes de ser Lúcia, a cortesã envolta em vestes escarlates, ela já carregava no nome a promessa da santidade. Poucos passos adiante, poucos diálogos depois, porém, Paulo descobre que aquela mulher não pertence ao mundo das que são vistas para serem aceitas, mas ao das que são vistas para serem

2 Atual rua Visconde de Maranguape, perto dos Arcos da Lapa.

comentadas. A cidade-espetáculo, afinal, é feita de quem olha e de quem é olhado — e nada escapa ao julgamento de seus habitantes.

A Corte impõe códigos rígidos. Há os espaços que legitimam e os que condenam. Na rua do Ouvidor, onde as modas francesas chegam antes mesmo de Paris, os homens comentam sobre cortesãs com o mesmo entusiasmo com que discutem charutos ou fraques. No teatro, encontramos uma vitrine. Paulo logo percebe que os olhos não estão no palco, mas nos camarotes, nos vestidos, nos gestos medidos, nos olhares que se cruzam e dizem mais do que qualquer diálogo. A Corte fluminense se quer refinada, porém continua regida pelo escândalo, pelo jogo de aparências — que o próprio Paulo aprende a jogar, mesmo sem admitir.

Nem todos os espaços permitem disfarces. A casa de Sá, que à distância poderia parecer um refúgio, revela-se uma armadilha. Ali, no banquete que culmina na cena mais brutal do romance, Lúcia não é apenas observada — ela se oferece ao olhar. É um espetáculo e um desafio. Não há hesitação, doçura, ou súplica em seus gestos, mas uma ironia cruel, um esgarçamento do papel que lhe foi imposto. E Paulo, que até então se permitia a ilusão de enxergá-la como exceção, assiste à cena horrorizado, como se a cidade finalmente lhe esfregasse na cara o que ele não queria aceitar.

Não basta que Lúcia seja condenada — é preciso que todos vejam sua queda. Seu nome já circula entre os homens da Corte antes mesmo que Paulo chegue ao Rio de Janeiro. Todos sabem quem ela é. E falam dela. Mas quem a conhece de verdade? Quem viu Lúcia, além de seus gestos, além de sua fama?

Talvez nem mesmo ela.

Há um único momento em que o Rio de Janeiro silencia. Quando Lúcia e Paulo fogem para o campo, longe dos olhares vigilantes

e dos julgamentos. Ali, por um instante, ela pode ser outra — ou talvez, pela primeira vez, pode ser ela mesma.

Mas é uma trégua curta. O Rio pode ser deixado para trás, mas seu juízo, não. Se a cidade funciona como um teatro, Lúcia é a atriz forçada a encarnar papéis irreconciliáveis. Há a mulher que desliza pelas festas, de vestes escarlates, cintilante e condenável; e há a mulher enclausurada, vestida de branco, que Paulo reencontra quando sua história se encaminha para o desfecho. No fim das contas, Lúcia termina no mesmo Rio de Janeiro que a desejou e a rejeitou. A Corte segue intacta, pronta para mais um espetáculo, para encontrar outra mulher a quem chamar de anjo ou de demônio, conforme a ocasião pedir.

O que Lúcia deixa para trás naquele breve exílio com Paulo não é só a cidade — é a lógica que faz de seu corpo um território público. Não importa para onde vá, a marca que carrega não se dissolve: a mulher desejada demais nunca pode ser reintegrada, nem ao menos simplesmente existir. O corpo não é só dela, e sim da cidade que o consumiu, dos homens que o tocaram, dos olhares que o devoraram antes mesmo que ela dissesse uma palavra. No teatro da Corte, uma mulher como Lúcia não precisa ser apenas punida — ela precisa provar sua culpa, encenar sua ruína, torná-la visível. E se a prostituição a tornou um espetáculo, sua tentativa de redenção a torna um enigma: o que fazer com uma cortesã que não se encaixa nem no prazer nem na penitência?

A medicina do século XIX acreditava ter a resposta. O corpo feminino, diziam os tratados da época, era campo de forças contraditórias, matéria instável, passível de descontrole. Nas prostitutas, manifestava-se na forma mais extrema: músculos tensos, tremores espasmódicos, calafrios inexplicáveis — o próprio corpo se revol-

tando contra a ordem natural. A histeria e a prostituição eram irmãs gêmeas, sintomas de um feminino que escapava ao domínio masculino. O romance de Alencar não ignora essa lógica; pelo contrário, a expõe. Lúcia é um exemplo do que o discurso médico já havia definido: primeiro, a mulher pulsante, entregue ao desejo — depois, a mulher frágil, esvaziada de si. Entre um extremo e outro, seu corpo não lhe pertence em nenhum momento. Como se só houvesse dois caminhos possíveis: ser consumida ou desaparecer.

Mas Lúcia, por mais que se deixe arrastar por essa narrativa, nunca a preenche completamente. Há algo que escapa, um excesso que nem a culpa consegue apagar. Seu corpo pode vacilar, tremer, enrijecer-se, mas sua consciência permanece intacta. Se as prostitutas da literatura oitocentista são normalmente figuras condenadas desde a primeira página, Lúcia resiste. Seu desejo não é só o de expiação, mas o de um impossível: viver fora desse roteiro. O problema é que a cidade não permite tal desvio. E assim, mesmo quando tudo nela se torna recato, mesmo quando troca o escarlate pelo branco, a história já fora escrita. Lúcia não pode recomeçar. Só pode se tornar memória.

E fica a questão: quem é Lúcia, afinal? Aquela que fascina ou aquela que se sacrifica? A cortesã ou a mártir?

Seus dois nomes carregam o conflito: Lúcia, luz que atrai e queima, mas também Lúcifer, o anjo caído, símbolo da tentação e do abismo. No momento mais emblemático do romance, no banquete na casa de Sá, ela encarna a perdição, comparada a serpentes e bacantes, uma visão de fascínio e escândalo. Mas, em sua reclusão final, transforma-se em uma figura etérea, esvaziada de matéria, associada à brancura e ao martírio cristão. O romance se constrói nesse jogo de oposições: o espaço da luxúria e da perdição, onde

Lúcia se torna espectro demoníaco, e o espaço da purificação, onde se insinua como santa. “Em lugar de Lúcia — diga-se *Lúcifer*”, provoca Rochinha no ápice do banquete, quando a heroína é exibida como espetáculo de desejo e degradação. Mas se Lúcia carrega o nome daquele que caiu, também é chamada de anjo; se fascina e corrompe, também se sacrifica. Como Eva e Maria, Vênus e Madalena, ela ocupa esse espaço impossível reservado ao imaginário feminino oitocentista: a mulher que deve ser ao mesmo tempo desejada e redimida, exaltada e punida. Seu lugar não é o Paraíso nem o Inferno, mas um limbo onde a redenção é sempre tardia e a condenação, inevitável.

Paulo a vê oscilar entre esses polos, mas nunca a enxerga por inteiro. Para ele, Lúcia é um enigma — e só quando já não há mais tempo ele percebe que esse enigma não precisa de solução, somente de aceitação.

E se Lúcia é um enigma, Paulo é o espelho trincado onde esse mistério se reflete. Seu olhar molda a narrativa e, ao mesmo tempo, a deturpa. A história de *Luciôla* é a história de uma mulher marcada, sim, mas também a de um homem incapaz de vê-la sem mediá-la por meio de pré-conceitos, mitos e arquétipos. Para ele, Lúcia precisa se encaixar em uma categoria compreensível: a santa ou a perdida, a vítima ou a sedutora. A cada nova revelação, Paulo tenta reorganizar sua percepção, e sempre falha. Ele não ama Lúcia, ama a ideia de resgatá-la, de dar-lhe um novo nome, um novo destino — uma projeção de pureza onde antes havia escândalo. Seu desejo é romântico, e também moral: ele quer que sua paixão tenha uma justificativa redentora. Nesse jogo de idealização e frustração, o romance desmonta o mito da prostituta regenerada e o do amante salvador para, no fim, a trajetória de Lúcia seguir um roteiro imprevisto: seu