

LUCÍOLA E RUBÍ: PERFIS FEMININOS EM UM ROMANCE BRASILEIRO E UMA TELENOVELA MEXICANA

Thais Maria Holanda Jerke Sevilla Palomares (UFF)

Resumo: Buscaremos analisar perfis de mulheres apresentados em locais, épocas e suportes diferentes: o romance brasileiro *Lucíola* (1862) de José de Alencar, do século XIX, e a telenovela mexicana *Rubí* (2004) produzida pela empresa Televisa, no início do século XXI. O tema do feminino está fortemente presente em ambas as obras, que trazem como protagonista uma mulher, com a qual seu público principal, o feminino, muitas vezes se identifica. Percebemos que o romance e a telenovela apresentam diversas características em comum, portanto decifraremos e exploraremos as relações possíveis ao comparar a abordagem do feminino nesses perfis de mulheres.

Palavras-chave: perfis femininos; *Lucíola*; *Rubí*; José de Alencar

Neste artigo, buscaremos analisar perfis de mulheres apresentados em locais, épocas e suportes diferentes: o romance brasileiro de José de Alencar, do século XIX, e a telenovela mexicana produzida pela empresa Televisa, no início do século XXI. O tema do feminino está fortemente presente tanto no romance urbano *Lucíola* (1862), do autor brasileiro, quanto na telenovela mexicana *Rubí* (2004), que trazem como protagonistas mulheres, com as quais seu público principal, o feminino, muitas vezes se identifica.

A relação entre o romance e a telenovela, que a princípio pode parecer inusitada, vai se desenhando através das temáticas abordadas e do público que as consome. É interessante considerar que na teledramaturgia brasileira as histórias de Alencar, inclusive *Lucíola* (1862), foram utilizadas em adaptações desde os anos 1960.

Os romances urbanos de Alencar são considerados importantes representantes de sua época, já que retratam a sociedade do momento. São ambientados na cidade do Rio de Janeiro e centrados nas relações sociais que vigoram na burguesia. Então, temáticas como o casamento, as convenções sociais e a conduta feminina aceita são abordadas com intensidade. Também é destaque o papel do dinheiro como mediador da relação entre as personagens.

Em *Lucíola* (1862), a protagonista é uma cortesã, que começou a exercer essa profissão considerada degradante por uma nobre causa: ajudar sua família enferma. Durante todo o romance, é discutida a questão da moral ao redor de Lúcia, que, apesar de ser cortesã, em muitos momentos é vista por seu amado Paulo como pura, especialmente quando demonstra sua capacidade de amar. Para De Marco (1986), “somente o olhar de



Paulo, desprovido dos trejeitos urbanos e dos vícios de interpretação da corte, poderia ver em Lúcia a menina e não a mercadoria.” (p. 179).

Os momentos nos quais Lúcia prova seu amor são também aqueles em que ela se desprende do dinheiro e dos bens materiais, como se fosse irreconciliável o sentimento à valorização da materialidade. O conflito entre o amor e a sociedade são muito presentes, já que as personagens não conseguem transpor os obstáculos sociais para que o amor possa ser vivido plenamente. O sentimento é o grande motor das ações, porém, a moral também é essencial para que se alcance um final feliz.

Apesar de o amor ser visto como o único meio de redenção e purificação, mesmo depois de seu arrependimento e de uma tentativa de regeneração, para resolver a questão moral em *Lucíola* (1862) foi necessário encerrar o livro com a morte de Lúcia. A protagonista, em seus últimos meses de vida, deixou no passado a profissão de cortesã, o que inclui ser chamada pelo seu nome de batismo, que evoca sua santidade, Maria da Glória. Então, a mesma personagem, com seus dois nomes, sugerindo algo como uma dupla personalidade, concentra a pureza e a impureza.

Esta afoga o sentimento de culpa na sensualidade violenta, da qual se despoja ao toque do amor que vai redimi-la, mas não salvar, pois Alencar, apesar de tudo obediente às convenções, termina o livro pela morte expiatória. Mesmo assim, foi inovador no modo franco de tratar o sexo, bem como na escrita [...] (CANDIDO, 2002, p. 64)

O público feminino, que continua presente nas telenovelas mexicanas, era o principal dos romances de Alencar. Ribeiro (1996) explica que nessa época o público leitor era restrito, já que as taxas de analfabetismo no Brasil eram muito altas. As mulheres de classes mais abastadas eram quem liam muito os romances, porque tinham tempo ocioso, considerando-se que as escravas faziam os serviços domésticos.

O tempo de lazer, o preço dos livros, o acesso às livrarias e bibliotecas, o hábito da leitura, a escolaridade prévia, tudo isto e muito mais era privilégio de muito poucos. (SODRÉ, 1982, p.206 *apud* RIBEIRO, 1996, p. 51)

Ambas as obras que trabalhamos levam como título o nome de sua protagonista, chamando a atenção do público e criando identificações. Podemos ver, portanto, que desde



o século XIX a mulher conquista seu espaço como consumidora e alguns produtos do mercado são criados especialmente para ela.

Os perfis femininos de Alencar ratificam valores morais, como a pureza e a virtude. A relação entre bondade e supressão da sexualidade está presente no romance e na telenovela. Por outro lado, a mulher que explora o prazer sexual geralmente é considerada vilã nessas tramas.

Desde os folhetins, que possuem muitas relações tanto com as telenovelas quanto com os romances de Alencar que apresentam perfis femininos, as obras, segundo Meyer (1996) retratam:

[...] mulher rica, de sexualidade estrangulada e compensada pelas virtudes de boa mãe, boa esposa e educadora dos filhos... e do marido. A sexualidade é para a ‘mulher da vida’, ou para a pobre operária solitária, que ‘se entrega’ por falta de outra opção, ou ainda para a adúltera, que não hesita em conspurcar a honra da nobre família na qual entrou pelo casamento. (p. 232)

Ainda vemos em várias telenovelas protagonistas com as mesmas características consideradas desejáveis também nos romances de Alencar: altruístas, fariam qualquer sacrifício pelo bem do homem que amam ou pelos seus filhos.

Antônio Cândido, em ‘Timidez do romance’ ressalta que, em seu processo de formação e afirmação como gênero literário, o romance procura legitimar-se através de três princípios fundamentais: divertir, edificar e instruir. (DE MARCO, 1986, p. 77)

Assim, o objetivo da presença dos valores morais é também educar as mulheres através do exemplo das mocinhas.

Rubí (2004) surgiu como produto da indústria cultural pela primeira vez em 1968, em formato de histórias em quadrinhos, criadas pela “reina de las historietas”, como é popularmente conhecida no México, Yolanda Vargas Dulché. A história foi adaptada para um filme em 1971 e retomada em formato de telenovela em 2004. As telenovelas são um produto de grande interesse comercial, que alcança níveis de vendas elevados, tendo a possibilidade de serem vistas em diversos lugares do mundo, nos quais se tornam representantes de seu país.



De acordo com Comparato (1986, *apud* Lopes 2004) e Campedelli (1987), há uma série de temas e *plots* ou enredos comuns em telenovelas. Alguns deles estão presentes também no romance de Alencar, como o amor, a paixão, o sacrifício (por amor) e a dupla personalidade/falsa identidade (de Lúcia/Maria da Glória).

Na telenovela *Rubí* (2004), temos uma personagem que de alguma maneira rompe os estereótipos e maniqueísmos tão comuns nessas obras: é protagonista e vilã. Nascida pobre e bela, Rubí acredita merecer a riqueza e se casa com o noivo de sua melhor amiga para ascender socialmente, apesar de estar apaixonada pelo amigo dele, que não é rico.

Ao contrário de Lúcia, Rubí se nega a trabalhar, fazendo uma faculdade particular através da concessão de uma bolsa de estudos. A responsabilidade de pagar a metade do valor da mensalidade é assumida pela irmã mais velha de Rubí, que tem um trabalho humilde, mas mesmo assim a protagonista costuma pedir dinheiro para o pai de sua melhor amiga, Maribel, alegando não ter condições financeiras para pagar a mensalidade. Somente quando tem a oportunidade de ser assistente de Hector, o noivo de Maribel, Rubí concorda em trabalhar, com a justificativa de que precisa ajudar sua mãe doente, o que faz parte de sua estratégia para conquistar um milionário, estando próxima dele durante longas horas do dia.

Em um primeiro momento, seu verdadeiro amor Alejandro não percebe que Rubí é ambiciosa, já que ela busca esconder sua pobreza através de vantagens que obtém por ter uma melhor amiga milionária. Da mesma forma, em *Lucíola* (1862), inicialmente Paulo não soube que Lúcia era uma prostituta, enxergando nela uma mulher pura à primeira vista. Assim, ambas as personagens não demonstraram imediatamente sua impureza, implícita em seus nomes: Lúcia remete a Lúcifer, conseqüentemente ao pecado, enquanto a pedra preciosa Rubí representa a fortuna que ela tanto ambiciona.

Em muitos momentos, Rubí se comporta como uma *femme fatale*, um perfil de mulher frequente entre as vilãs de melodramas. Segundo Bornay (2005), a *femme fatale* é uma mulher que utiliza a sua beleza e sensualidade para seduzir os homens, que dificilmente resistem a ela. Essa mulher tem a “[...] belleza [...] como un don del diablo para tentar y hacer pecar al hombre.” (BORNAY, 2005, p. 85) Sua relação com o diabólico e com o pecado se dá justamente através de sua aparência física.



De maneira aparente, Rubí tem em comum com as mulheres fatais o olhar intenso, com seus olhos verdes, os cabelos volumosos e o uso da cor vermelha, que se relaciona ao seu nome, o que contribui para que atrair atenção. Uma pinta perto da boca, como tem Rubí, é um sinal de sedução. A personagem está, então, definida pela visualidade, e a beleza é sua principal característica.

Rubí concentra um conflito: estética *versus* moralidade. Sua beleza é frequentemente destacada, mas acompanhada de características consideradas moralmente falhas: egoísmo, maldade e ambição. O pecado de Lúcia também não compromete sua aparência física, já que ela é inegavelmente bela, e sim sua saúde, também, como a beleza, relacionada ao corpo. Enquanto adocece, o que é fatal para seu destino, a qualidade de sua alma se revela através do amor. Assim como Rubí, ela é considerada a mulher mais bela, que seduz todos que a conhecem, mas essa beleza traz consigo características negativas. Lúcia é uma mulher fatal, inclusive para ela mesma. “- A mais bonita mulher do Rio de Janeiro e também a mais caprichosa e excêntrica. Ninguém a compreende.” (ALENCAR, p. 323)

Em relação à vaidade e à valorização extrema da beleza física, Rubí diz que não quer ter filhos para não estragar o corpo. Já Lúcia não acredita que seu corpo prostituído possa ou mereça gerar um filho, por isso morre antes de tê-lo.

Por ser irresistível, a *femme fatale* muitas vezes faz os homens reféns de suas vontades e depois os abandona. “La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Hay hombres que mueren por ellas.” (BORNAY, 1995, p. 114) Então, essas mulheres podem causar imensos danos, inclusive a morte.

Rubí chega a transformar os homens em vítimas. Hector, seu marido, é a maior delas, já que tinha planejado se casar com a melhor amiga de Rubí, a quem amava, e alterou toda a sua vida por causa da sedução da protagonista, não sabendo que seu sentimento por ela não era correspondido. O “efeito fatal” da protagonista em Alejandro, seu verdadeiro amor, faz com que, mesmo depois de perceber que Rubí priorizava o dinheiro, não consiga deixar de amá-la. Lúcia também conquista o amor de Paulo, o único homem que desperta seus sentimentos puros, apesar de ele saber que ela é uma prostituta, o que causa sofrimento a ambos.

Em *Rubí* (2004), assim como em *Lucíola* (1862), os homens recebem conselhos dos amigos a respeito dessas mulheres: eles alertam para o fato de que elas são perigosas e amá-



las pode ser danoso. Os momentos felizes das protagonistas com seus amados são pouco duradouros, geralmente por alguma ação prejudicial delas.

Muitas vezes são consideradas fatais as mulheres independentes e fortes. Rubí prioriza seus objetivos e Lúcia também é ativa, apresenta vontades próprias, mas se submete a um homem por amor e respeito, seguindo os valores morais da época. Rubí utiliza seu corpo para sedução, mas por outro lado mantém o pudor em algumas situações, valorizando sua pureza. Ela busca não se encaixar no perfil de amante, pois seu objetivo é o casamento com um homem rico, no qual ela chega virgem. “En las telenovelas tradicionales, el matrimonio es presentado como objetivo de vida y fin último de la existencia femenina.”(VELA, 2004). Desta forma, a pureza é sinônimo de virtude da mujer. “Sólo las mujeres débiles o las villanas se entregan a encuentros apasionados sin ningún tipo de remordimiento”. (VELA, 2004, p. 2).

Vemos que muitas das características e valores morais de Rubí já estavam presentes em *Lucíola* (1862), que também mostra o amor como ápice da felicidade da mulher e a pureza como uma virtude extremamente estimada. Mas a protagonista não pode alcançar a felicidade por causa de suas ações impuras: o mais próximo que chega do casamento é jurar seu amor e devoção a Paulo momentos antes de sua morte, seu julgamento final.

Em relação à Rubí, podemos ver a valorização da pureza como uma manutenção dos valores familiares tradicionais, porém também existe a hipótese de que a personagem soubesse que se manter virgem era uma forma de fazer com que os homens não perdessem o interesse nela e estimassem seu caráter, conservando uma boa imagem.

El erotismo es un arma de doble filo: si la mujer sucumbe a su felicidad pasajera, gozará, pero luego será abandonada, porque ella realiza un proverbio de la moral y la sabiduría comunes: una mujer sensual es una madre poco confiable. Al mismo tiempo, si se niega a las fantasías y al juego erótico, la joven bella y pobre no sólo renuncia a la felicidad del instante sino también a un instrumento que puede auxiliarla en su objetivo de retener al hombre que merece por sus cualidades pero no por su origen. (SARLO, 1995, p. 120)

A partir desse trecho de Sarlo (1995) podemos refletir a respeito de que, no contexto dos melodramas, geralmente a mulher que deseja uma relação duradoura não deve se entregar ao erotismo, já que passaria ao homem a impressão de ser pouco confiável. Essa



característica é muito clara em *Lucíola* (1862), em que a protagonista é condenada por ser uma cortesã.

Podemos entender que em alguns pontos tanto Rubí quanto Lúcia se afastam da caracterização de mulher fatal, mantendo certo pudor em relação à sexualidade. Além disso, são capazes de amar, sentem culpa e sofrem por consequência de seus atos. Porém, mesmo mantendo alguns valores morais típicos da sociedade romântica do século XIX, Rubí está longe de representar a típica protagonista sofredora, rompendo a tradição das telenovelas mexicanas.

De acordo com Sarlo (1995), o fato de que mulheres como Lúcia e Rubí nunca tenham conseguido ser felizes se relaciona a uma questão moral.

Las razones de la felicidad y la desdicha pertenecen fundamentalmente al registro de la moral social. Tomemos algunos casos: la desviación sexual/la desviación por el lujo/la desviación por la envidia. (p. 116).

Busca-se mostrar então que sem o amor não se pode ser feliz. “En el imperio de los sentimientos, el logro de la felicidad exige un camino libre de otras pasiones ‘públicas’ que compitan con el amor.” (SARLO, 1995, p. 115)

Na telenovela, Rubí apresentou um perfil que transitava entre vilã e mocinha, deslocando maniqueísmos, o que é algo diferente na história das narrativas populares, como nos confirma Sarlo (1995):

En general, los personajes son presentados por la exacerbación de sus cualidades: las mujeres bellas son bellísimas; los generosos, puro desinterés; los ambiciosos, seres capaces de todo, e incluso los mediocres, total y absolutamente anodinos. La contradicción o la ambigüedad atraviesan muy raramente las superficies lisas de las almas y los cuerpos que pueblan esas narraciones. (p. 150)

Lúcia, como Rubí, concentra contradições, já que, apesar de ser uma prostituta, é a grande mocinha da história: suas atitudes são justificadas, mas a punição não deixa de ser categórica.

Rubí também é punida por seus atos, tendo um final moralizante. Na história em quadrinhos e no filme, ela morre, após pedir perdão, a exemplo do que acontece com Lúcia.



Na telenovela, produzida mais de quatro décadas depois da origem da história, além de voltar a ser pobre, ela também perde a beleza em um acidente.

Porém, Rubí, na telenovela, tinha alguma esperança de vingança, representada por sua sobrinha Fernanda, que aprendeu com ela a ser uma mulher fatal. Em *Lucíola* (1862), a irmã da protagonista, Ana, também muito parecida com ela, fica aos cuidados de Paulo após sua morte. Desta forma, em ambas as tramas, temos uma versão mais nova e mais pura das protagonistas, que de alguma forma continua suas histórias, enquanto as personagens principais saem de cena.

Essa é outra razão para considerarmos que a telenovela rompe estereótipos: a personagem Rubí não tem a mesma condenação fatal que na revista em quadrinhos e no filme, a morte, que igualmente é o final de Lúcia. Percebemos que no século XIX e inclusive no XX, a sobrevivência da protagonista não seria possível, graças:

[...] à visão romântica do amor e à rigidez da ordem social que não reconhece a possibilidade do arrependimento. No romance, a mulher prostituída estava revelada em toda sua baixeza e punida inequivocamente. Nada de conhecer o amor, nada de casamento de consolação ou de pôr no mundo um filho do pecado [...] (DE MARCO, 1986, p. 185)

O castigo de Lúcia, então, não poderia ser menos violento e irreversível.

Assim, em *Rubí* (2004), vemos que os estereótipos e maniqueísmos, tão comuns no melodrama, estão presentes, porém se encontram e desencontram em manifestações na mesma personagem. Apesar da diferença temporal, espacial e genérica, algo semelhante acontece em *Lucíola* (1862), obra na qual a protagonista encerra pureza e pecado.

Referências

ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ática, Série Bom Livro, 1988.

BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. México: Ediciones G. Gili, 1991.



BOLAÑOS SAMANO, Laura Maria. “La imagen de la mujer en las telenovelas mexicanas”. Monografia defendida e aprovada na Universidad Autonoma Metropolitana, 2003. Disponível em: <<http://148.206.53.231/tesiuami/UAMI10921.pdf>> Acesso em: 12 de novembro de 2009.

BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

CAMPEDELLI, Samira Youseff. *A telenovela*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. São Paulo: Editora Livraria Martins, 1959.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

COUTINHO, Afrânio (direção). *A literatura no Brasil. Era romântica*. São Paulo: Editora Global, 1997.

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

LOPES, Maria Immacolata Vasallo de. (org.) *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

OCAMPO, Aurora M. (org) *Diccionario de escritores mexicanos*. México, UNAM, 2007. Disponível em: <<https://books.google.com.br>> Acesso em 31 de janeiro de 2015.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.



MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1999.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: Eduff, 1996.

RUBÍ. Diretor Carlos Taboada, México, 1971. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=cmhCxWGobXk>> Acesso em: 05 de fevereiro de 2015.

SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1995.

VELA, Diana. “Mujer de telenovela.” *Identidades*. Lima, edición n° 57, marzo, 2004.

Disponível em:<<http://www.elperuano.com.pe/identidades/57/generos.asp>> Acesso em: 26 de outubro de 2009.