

**UM ESTUDO DO ROMANCE *LUCÍOLA*,
DE JOSÉ DE ALENCAR,
A PARTIR DE ESTUDOS DE ABY WARBURG
SOBRE O RENASCIMENTO**

Bruno Bassoli Furtado (UERJ)

bassoli@hotmail.com

Carlinda Fragale Pate Nunez (UERJ)

nunez@unisys.com.br

RESUMO

Este artigo é um estudo do romance *Lucíola*, de José de Alencar, inspirado em ensaios do historiador da arte alemão Aby Warburg. O estudioso constatou que duas figuras de ninfas em obras de Botticelli retratavam mulheres reais, amantes de patronos do artista. A partir disso, ele teoriza sobre a relação entre as mudanças no estilo da arte do século XV e a natureza do relacionamento entre artista e mecenas na época. Por outro lado, estudando a obra alencariana, verificou-se uma série de coincidências entre a prostituta Lúcia, personagem do romance, e Luísa Margarida Portugal e Barros, amante de D. Pedro II. Assim, podemos perceber a existência de um contraste entre as tendências estilísticas (no recorte proposto da arte) de cada período. Enquanto no Renascimento o realismo do retrato se harmoniza com a idealização sacralizante da deusa mitológica, no texto oitocentista, em sentido oposto, os traços da mulher real confundem-se e escondem-se por trás dos traços fictícios de uma figura profana ao invés de sagrada. Finalmente se propõe associar essa inversão na forma de representar a mulher com as diferenças entre a relação artista/mecenas em cada período: amistosa no caso de Botticelli e conflituosa no caso de Alencar.

Palavras-chave: Aby Warburg. José de Alencar. Renascimento. Século XIX.

1. Introdução

Em 1893, o historiador da arte alemão Aby Warburg (2013) publicou o ensaio *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli*. Um dos aspectos mais interessantes que a leitura desse texto revela sobre o método de pesquisa de Warburg é o esforço em reconstituir, a partir de documentos, o contexto da criação artística daquele pintor, mesmo naquilo que esse contexto apresenta de mais trivial. No ensaio em questão, o estudo da obra *A Primavera* levou à conclusão de que uma das ninfas representadas corresponde provavelmente a Simonetta Vespucci, amante de Giuliano de Medici. Já em outro estudo do pesquisador, através de procedimentos similares, chega-se à conclusão de que uma figura feminina, também uma ninfa, representa Lucrezia Donati, amante de Lo-

renzo de Medici, soberano de Florença no século XV. Os Medici financiaram vários artistas da Renascença italiana, inclusive Botticelli, o que justifica a representação destas mulheres (cujo papel social certamente não foi levado em conta), nas obras de arte estudadas.

Na primeira parte deste trabalho, essas informações servirão de ponto de partida para uma comparação entre os estilos das duas figuras (de Simonetta e de Lucrezia) e para uma reflexão sobre a natureza da relação entre artista e mecenas no século XV. Na segunda parte, a proposta é a utilização do método e das conclusões da pesquisa de Warburg na abordagem do romance *Lucíola*, de José de Alencar (1991). Não se tem aqui a intenção de realizar um estudo tão profundo e completo quanto o tema exigiria, dadas as inúmeras limitações que se impõem; antes o que se pretende é simplesmente elaborar uma proposta para possíveis estudos posteriores.

No romance alencariano, uma série de referências parece vincular, de maneira codificada, personagens fictícios a pessoas reais do círculo social do autor. Para investigar essas conexões, recorreremos às cartas escritas por Alencar (1856) em 1855, publicadas originalmente no *Diário do Rio de Janeiro*, em que o romancista critica o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães.

Finalmente, a análise estilística de descrições da prostituta Lúcia, personagem de *Lucíola*, em dois momentos diferentes da trama, também de forma inspirada por estudos de Warburg, servirá para dar fundamentação às ideias apresentadas.

2. *A ninfa do Renascimento*

Em seu ensaio *O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli*, Aby Warburg observou que a figura da “Deusa da Primavera” (a mulher à direita com vestido florido jogando flores ao chão enquanto caminha, no segundo quadro) representa Simonetta Vespucci, amante de Giuliano de Medici. Este, por sua vez, era irmão de Lorenzo de Medici, soberano de Florença e patrono de Botticelli.

Na apresentação de sua descoberta, Warburg começa apontando algumas coincidências entre um poema – a *Giostra* – de Angelo Poliziano, “mestre erudito” (p. 16) do pintor, e as obras de Botticelli. No poema, Simonetta também é representada como ninfa, sendo que, nesse caso, a associação é explícita. O pesquisador aponta também que certos elemen-

tos empregados na descrição poética da ninfa remetem de maneira muito específica à representação pictórica da Deusa da Primavera botticelliana, além da semelhança fisionômica entre esta e Simonetta.

De fato, o trabalho de investigação e reconstituição de circunstâncias (muitas vezes aparentemente insignificantes) em que se deu a realização de uma obra de arte, em muitos estudos de Warburg, é um dos meios para obter dados a partir dos quais se procura formular uma teoria da história da arte. Cartas, orçamentos, testamentos e documentos de todo tipo, consultados pessoalmente pelo estudioso nos arquivos de Florença e de outras cidades, estão entre as fontes (não são as únicas) para essa pesquisa e fornecem elementos para compor uma imagem da vida privada e cotidiana, em todos os seus aspectos, da época e do local estudados.

Outro aspecto que se destaca em vários estudos do historiador é o valor dado aos detalhes. O penteado de uma personagem em uma pintura de um mestre renascentista ou enfeites de meros baús de casamento servem de ponto de partida para a teorização. Recebem atenção ornamentos de utensílios de uso pessoal ou doméstico (como tampas de caixas de especiarias), efigies de moedas, ornamentos de sarcófagos e toda sorte de trabalho artístico fora do âmbito da “grande arte”, em uma tentativa de dar conta do processo cultural e de seus princípios em toda a sua abrangência. A formulação de critérios que permitam avaliar esteticamente as manifestações artísticas não é relevante, portanto, nesse caso. Aliás, o processo mesmo de surgimento de uma arte autônoma, livre do aspecto utilitário dos objetos do cotidiano – importante para o desenvolvimento de uma noção de “belas artes”, distintas e superiores em relação a outras manifestações artísticas –, só é relevante para Warburg na medida em que marca um momento no processo cultural: momento em que o homem conquista um “espaço de pensamento reflexivo entre si mesmo e o objeto” (WARBURG, 2013, p. 567). Podemos inclusive relacionar o surgimento do sujeito moderno com esse processo de distanciamento entre sujeito e objeto, dois papéis que se definem reciprocamente e que, naturalmente, precisam que se constitua um espaço entre eles para que essa relação de reciprocidade possa estabelecer-se.

Por outro lado, o crescente realismo que marca (entre outros aspectos) a evolução da “grande arte autônoma” implica ao mesmo tempo um tipo de representação baseado na percepção imediata da realidade pelo artista. Pode-se dizer, inclusive, que a busca da representação do real com base na percepção imediata, tentando dispensar ao máximo o inter-

médio das convenções sociais em favor de uma representação mais natural das coisas como concebidas pela consciência individual do artista, é um dos fundamentos da noção de indivíduo moderno. No ensaio *A Antiga Profecia Pagã em Palavras e Imagens nos Tempos de Lutero*, em que Warburg menciona a despercebida manutenção de conexões entre lógica e magia, que comparecem na representação científico-cultural à época da Reforma, mas escapam à historiografia aferrada a cronologias, encontramos o seguinte trecho que diz respeito a essa questão:

O astrólogo da época da Reforma percorre esses dois extremos opostos – a abstração matemática e a vinculação cultural –, irreconciliáveis para o cientista natural de hoje, como pontos de inversão de um estado de alma homogêneo, primordial e de ampla oscilação. A lógica, que cria o espaço de pensamento – entre ser humano e objeto – pela designação e distinção conceituais, e a magia, que destrói esse mesmo espaço de pensamento, aglutinando o ser humano e o objeto por meio do vínculo – ideal ou prático – da superstição [...] são os elementos que, no pensamento profético da astrologia, ainda observamos [...] (p. 517)

Parece que a arte renascentista, com sua preocupação pelos detalhes na composição das figuras, a partir daquilo que é peculiar ao objeto representado, aponta para a já citada definição recíproca do sujeito e do objeto. Afinal de contas, os detalhes que distinguem o objeto representado pressupõem sujeitos igualmente complexos capazes de perceber e representar tais objetos. Com isso, é natural que o esforço em retratar fielmente a imagem do patrono e das pessoas de seu círculo marque a afirmação do estilo renascentista.

Entre a figura de Lucrezia Donati, amante de Lorenzo de Medici, representada em um *tondo* (gravura provavelmente destinada para ser colada em uma tampa de caixa de especiarias, ou seja, uma obra de arte “utilitária”) (p. 105-115), por exemplo, e a Simonetta transformada em ninfa (“grande arte autônoma”), há um grau crescente de realismo, de forma que as duas obras marcam dois estágios diferentes na formação de um estilo. Então, por essa perspectiva, o estilo realista no Renascimento italiano associa-se à desvinculação entre obra de arte e utilidade. Por outro lado, através do exame da indumentária, dos acessórios, penteados etc., dos personagens nas obras, pode-se igualmente observar esses estágios. Para isso, no mesmo ensaio em que trata do *tondo* de Lucrezia Donati, Warburg usa a distinção entre os trajes *alla francese*, pesados e estáticos, e as roupas e cabelos à antiga, leves e em movimento. Os primeiros vêm da moda contemporânea, e os segundos são modelos tirados da arte antiga. O despojamento da indumentária da ninfa, com roupas e acessórios simples, de maneira a trazer para o primeiro plano as formas naturais

de um corpo mais exposto e mais livre para se movimentar, é coerente com a visão de um mundo renovado pela volta, em outra época e contexto, de certas formas antigas.

Cabe agora investigar como as condições socioeconômicas da Florença do Quattrocento podem ter influenciado essas mudanças na arte e na cultura. Certamente muitas das características que distinguem a sociedade mercantilista andam lado a lado com o caráter prático do comerciante, com seu modo de perceber o mundo baseado na experiência particular de uma realidade dinâmica e variada, com a qual tem que interagir incessantemente, modificando-a e sendo modificado por ela, e nessa interação “construindo” a si mesmo e ao mundo a sua volta. Então, se por um lado o pragmatismo da vida comercial encontra sua forma artística no realismo de representações que se aproximam mais da realidade imediata e concreta – os traços fisionômicos de Simonetta e Lucrezia, por exemplo –, por outro lado se relaciona com o gosto pela representação do movimento e da transformação. É da Antiguidade Clássica que o artista renascentista extrai os modelos para representar o movimento: a figura mitológica da ninfa – em que foram transfiguradas Simonetta e Lucrezia –, com os cabelos e roupas esvoaçantes, é exemplar nesse sentido.

Todavia, o que mais importa para este trabalho é como tudo isso se vincula à natureza da relação entre comitente e artista no Renascimento italiano. Tanto um papel quanto outro passa a ser definido com base na nova concepção de indivíduo, em constante “negociação” com o mundo externo, ou seja, agindo sobre o exterior na tentativa de realização de sua vontade individual e, ao mesmo tempo, tornando-se consciente das limitações que as condições materiais do mundo físico impõem a essa vontade. Assim, a relação entre comitente e artista funciona na interação harmoniosa entre forças de inibição e estímulo, tendo a obra de arte o papel de intermediário nessa correspondência. O equilíbrio característico do estilo renascentista, por esse ponto de vista, traduziria a harmonia entre essas duas tendências, que são as mesmas que regem (em equilíbrio) a dinâmica da sociedade mercantil de Florença no século XV como um todo.

No final desse processo está a figura da mulher na arte renascentista, resultado da combinação de duas tendências análogas às que abordamos: por um lado o realismo do retrato e por outro o idealismo da mitologia. Nas obras de arte aqui discutidas, as imagens reais de Simonetta e Lucrezia, construídas com base na experiência concreta, “entram em acordo” com a imagem ideal da ninfa, transposta da cultura antiga para a renascentista. A conclusão a que chegamos é que esse acordo reflete o

acordo entre artista e comitente, e que a relação harmoniosa entre estes pode ser lida no caráter elevado (mas ao mesmo tempo realista) que assumem as amadas dos patronos quando representadas pelo trabalho do artista.

3. *A prostituta da literatura oitocentista*

No romance *Lucíola*, de José de Alencar (1991), publicado em 1862, o narrador-personagem Paulo conta, através de cartas, sua história de amor com a cortesã Lúcia. A destinatária fictícia dessas cartas, uma senhora da alta sociedade identificada pelas iniciais G. M., resolve então dar a forma de livro a elas, e é esse texto “editado” por G. M. que chega às mãos do leitor. Em uma nota (datada de 1861), que precede o texto propriamente dito do romance (ou seja, as cartas) a destinatária manifesta-se brevemente e, dirigindo-se a Paulo, informa-o sobre o título que decidiu dar ao livro – “*Lucíola*” – e sobre o motivo dessa transformação do nome original da personagem Lúcia: “*Lucíola* é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma?” (p. 9).

O ano em que começa a história do amor de Paulo (1855 – e termina no ano seguinte) é o mesmo ano em se desenrolou a polêmica em torno do poema *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães – poema épico, sobre uma guerra entre índios e portugueses, com pretensão a ser uma espécie de poema fundador da nacionalidade brasileira, no espírito de afirmação de uma identidade cultural que animava o Segundo Reinado. A polêmica é desencadeada por críticas feitas por José de Alencar (1856) ao poema, escritas em forma de cartas (assim como o romance) endereçadas ao editor (assim como as cartas de *Lucíola* são endereçadas a sua futura editora) do jornal *O Diário do Rio de Janeiro* (cujo editor era na verdade o próprio José de Alencar, embora o destinatário seja identificado somente como “meu amigo” nas cartas). Além disso, elas eram assinadas com o pseudônimo “Ig” (o que remete às iniciais G. M. da editora fictícia que assina a nota introdutória das cartas de Paulo), o que alimentou a curiosidade do público em torno das mesmas e contribuiu para o seu sucesso, aproveitado mais tarde pelo autor para se tornar conhecido no mercado, quando se identificou pouco tempo depois – seu primeiro romance, *Cinco Minutos*, foi publicado no ano seguinte à polêmica. Como esclarece Alencar no prefácio da edição em forma de livro,

publicada em 1856, de suas cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*, “Ig” refere-se à personagem “Iguassu”, a amada do herói na epopeia de Gonçalves de Magalhães.

Tudo isso sugere que as letras G. M. refiram-se a Gonçalves de Magalhães, de modo que se estabelece um vínculo mais ou menos direto entre o romance e uma circunstância externa, ligada ao autor empírico. Vale acrescentar que as cartas sobre *A Confederação dos Tamoios* frequentemente dão a impressão de servir de pretexto para a formulação de uma poética – por sua vez, a poética de Horácio (citada, aliás, na “poética” de Alencar) de maneira semelhante toma a forma de epístola. Leia-se o seguinte trecho, por exemplo: “Perdão, meu bom amigo; esquecia-lhe que escrevo uma carta, na qual é impossível dar lugar a todos os nomes de poetas que têm [sic] direito a uma palavra ao menos”. (p. 39)

Gonçalves de Magalhães tinha o apoio de Dom Pedro II, numa relação de patrocínio talvez não tão distante daquela entre os Medici e Botticelli, no século XV. O poeta, que se dedicou sete anos exclusivamente à composição de sua obra (segundo Ig) colaborava com o rei no projeto de construção da identidade brasileira, enquanto Alencar se empenhava em um projeto independente e particular no mesmo sentido, como está implícito nas cartas da discussão.

Dando mais um passo à frente, chegamos a uma personagem que, apesar do grande poder que deteve ao longo do Segundo Império, não é muito conhecida hoje em dia: Luísa Margarida Portugal e Barros, a condessa de Barral. A correspondência trocada por décadas entre ela e o imperador comprova que ela não só foi amante de D. Pedro II como também o maior amor da vida do monarca (DEL PRIORE, 2008). Quanto ao poder de Luísa, lê-se em uma biografia escrita por Mary Del Priore: “Era invejada e considerada poderosa. Cartas lhe chegavam da Bahia em busca de favores e proteção” (p. 157). Luísa era aia das princesas Isabel e Leopoldina e, por determinação do imperador, tinha mais autoridade sobre a educação das meninas do que a própria mãe, D. Teresa Cristina. A fama de Luísa vinha de sua experiência como aia de Francisca, irmã de D. Pedro II, que, quando se casou com um nobre europeu e se mudou para a França, viu-se na difícil posição de ter que se adaptar às rígidas normas da etiqueta do século XIX e dominar o complexo jogo social de uma sociedade extremamente fechada e codificada. A condessa foi chamada para ajudá-la nessa adaptação e aparentemente conquistou Francisca. Anos depois, em 1855, quando Luísa e o marido estavam na Bahia, empobrecidos – em parte por causa de uma epidemia de cólera que devastou

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

uma porção significativa do país – ela recebeu uma carta do influente mordomo-mor da Casa Imperial, Paulo da Silva, convidando-a para assumir a tarefa de educar as princesas. Finalmente, em 1856, após negociações, ela se mudou para a corte e iniciou seu trabalho.

A prostituta Lúcia, personagem do romance *Lucíola*, narra, no final do livro, o que seria sua história “verdadeira” para o narrador-personagem Paulo Silva: quando era adolescente, teria sido obrigada a se prostituir por causa de uma epidemia (o que remete à epidemia de cólera enfrentada por Luísa e a proposta para ser preceptora) que atingiu sua família. Um capitalista chamado Couto foi quem a teria iniciado, e o igualmente rico Dr. Sá, outro personagem, torna-se mais tarde um cliente assíduo (Dr. Salustiano Souto foi um médico baiano que, segundo os boatos que sempre cercaram a vida de Luísa Margarida, seria o verdadeiro pai do seu filho, Dominique) etc. São inúmeras as correspondências entre Lúcia e Luísa. Uma das mais interessantes está nos nomes: além da óbvia semelhança entre “Lúcia” e “Luísa”, há também uma coincidência entre os nomes “Margarida” e “Maria da Glória” (que seria o verdadeiro nome da cortesã, segundo sua narração “autobiográfica” no final do livro). Todas as letras do primeiro encontram-se no segundo, com exceção do “O” e do “L”. Se acrescentarmos as letras “O” e “L” ao nome Lúcia, obtemos o terceiro nome da personagem: Lucíola. Dessa forma, assim como no caso de Gonçalves de Magalhães e as letras G. M., parece correta a referência da personagem literária Lúcia/Lucíola/Maria da Glória à personagem histórica Luísa Margarida.

Podemos aqui aproximar Alencar e Botticelli, dentro das questões abordadas neste trabalho. O artista do Renascimento parecia trilhar um caminho rumo a uma representação ao mesmo tempo realista e elevada. Já Alencar, no século XIX, por um lado confunde os traços da mulher real que representa (em outras palavras, o leitor tem que “decodificar” Luísa Margarida, ao passo que o reconhecimento de Simonetta é, em sentido oposto, feito o mais claramente possível); por outro, ao invés da elevação comunicada pela transfiguração da mulher em deusa da natureza, em ninfa, o escritor oitocentista, por assim dizer, “profana a musa”, representando-a como prostituta de luxo.

Devemos ter em mente que José de Alencar não era patrocinado por D. Pedro II (da maneira como Botticelli era patrocinado pelos Medici), o que significa que tinha que vender sua arte (talvez aqui esteja outra relação com a prostituição) para o mercado. Contudo, a prática do mecenato era ainda viva, e a abordagem irônica através de que Alencar explo-

ra a relação entre o imperador e Gonçalves de Magalhães, em benefício da própria carreira, não só em *Lucíola* mas ao longo de todo o seu trabalho, indica como algumas antigas questões da atividade artística continuavam vivas no século XIX. Mas com o desenvolvimento do sistema capitalista, o que era inicialmente equilibrado e harmonioso passa a ser tenso e conflituoso.

Para exemplificar essa ideia, podemos recorrer às lembranças que Paulo tem de Lúcia e que são descritas no romance. A primeira vez em que o então rapaz vê a cortesã, recém-chegado ao Rio de Janeiro, ainda imaturo e inexperiente no jogo das aparências e identidades da vida social da corte, a mulher é descrita desse modo:

Uma encantadora menina, sentada ao lado de uma senhora idosa, se recostava preguiçosamente sobre o macio estofa, e deixava pender pela cobertura derreada do carro a mão que brincava com um leque de penas escarlates. [...]

No momento em que passava o carro diante de nós, vendo o perfil suave e delicado que iluminava a aurora de um sorriso apenas no lábio mimoso, e a fronte límpida que à sombra dos cabelos negros brilhava de viço e juventude, não me pude conter de admiração. (ALENCAR, 1856, p. 15)

Agora vejamos a maneira como ela é descrita na segunda vez em que o narrador a vê (episódio que, no entanto, é narrado antes do episódio do carro e do leque no romance):

[...] 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 o talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro do vento, como os tênues vapores da alvorada. (*Ibidem*, p. 13)

Os elementos da primeira descrição, que evocam juventude e alegria, são vivos e naturais: fronte, lábio, mão, cabelo. Mesmo os elementos “mortos” estão de alguma maneira associados a movimento e vida: o carro e o leque. O carro, aliás, “passava” (ou seja, movimentava-se), e a menina “brincava” com o leque (ou seja, movimentava-o), que era de “penas” (associadas às asas dos pássaros e ao voo); sem contar que o leque é um acessório usado para produzir vento. Já os elementos da segunda descrição são marcados pela melancolia (aliás, é interessante notar o paralelo dessa descrição com a gravura *Melancolia I*, de Dürer, da maneira como Warburg a aborda (p. 560)) e pelo rigor estático: a moça, por exemplo, está parada, numa atitude contemplativa. O vestido, que oculta o corpo e constribe os seus movimentos, contrapõe-se ao leque, peque-

no e leve acessório controlado com as mãos. Além disso, o vestido é cinza e possui “orlas de veludo castanho”, em contraste com as “penas es-carlates” do leque.

A comparação entre as duas descrições, portanto, fundamenta o que vem sendo exposto e faz uma ponte com o que se disse sobre a função do acessório e da indumentária na arte renascentista, isto é, do uso diferenciado de elementos acessórios dinâmicos ou estáticos nessa arte em consonância com o momento de transição em que se constituiu o Renascimento. No século XIX, após a Revolução Industrial, é natural que esses acessórios tenham sido ressignificados, assim como foram ressignificadas as formas antigas no processo de revitalização da Antiguidade promovido na Florença mercantilista. É possível que a figura feminina tenha passado por algo semelhante.

Em determinado ponto da narrativa, Lúcia contesta a defesa de Paulo quanto ao fato de ele não se lembrar da roupa que ela vestia quando se viram da primeira vez, o que para ela sugere que esse primeiro encontro fora irrelevante para Paulo. A defesa do rapaz havia sido: “– É um defeito meu. Não reparo na *toilette* das moças bonitas pela mesma razão por que não se repara na moldura de um belo quadro” (ALENCAR, 1991, p. 22). Ao que a mulher responde: “– Que desculpa!... E eu por que reparei no seu traje, na cor de sua sobrecasaca, em tudo; até na sua bengala? Não é esta; a outra era mais bonita; tinha o castão de marfim” (ibidem). Esse diálogo pode ser bastante elucidativo quanto a como o significado dos trajes e acessórios é reelaborado na representação artística do século XIX.

4. Conclusão

Vimos que vários estudos de Aby Warburg se distinguem, entre outros aspectos, pela pesquisa das circunstâncias que cercam os personagens envolvidos nas obras de arte, em uma tentativa de reinseri-las no contexto prático em que foram concebidas, ou seja, na sua vida cotidiana. Pouco a pouco, entretanto, esses detalhes da vida banal e cotidiana podem ser reinseridos, por sua vez, em um contexto histórico-cultural mais amplo e universal. Assim, a identificação de Simonetta Vespucci, amante de um patrono de Botticelli, e de Lucrezia Donati, amante de outro patrono de Botticelli, representadas como ninfas – isto é, de forma elevada – no quadro *A Primavera* e em um *tondo*, respectivamente, permite o estabelecimento de relações entre as transformações estilísticas na arte re-

nascentista e as mudanças no ambiente socioeconômico da Florença do século XV.

Procuramos, neste trabalho, aproveitar o método de pesquisa e os resultados desses estudos de Warburg em um contexto completamente diferente (com a consciência de que as condições limitadas deste estudo impedem que se aborde o tema em toda sua complexidade, apesar de pelo menos contarmos com a possibilidade de que inspire outros estudos afins). Como objeto de estudo, foi escolhida uma obra literária do século XIX brasileiro: *Lucíola*, romance de José de Alencar publicado em 1862. A partir daí, pudemos encontrar prováveis relações entre a obra e a vida do autor e o cotidiano da corte. Há fortes indícios que apontam para a existência de uma correspondência entre a personagem Lúcia, do romance, e Luísa Margarida Portugal e Barros, preceptora das princesas Isabel e Leopoldina, e amante de D. Pedro II. Pôde-se constatar também que as iniciais G. M., com as quais a autora da nota introdutória ao romance a assina, refere-se provavelmente ao poeta Gonçalves de Magalhães, que foi patrocinado pelo imperador, ao contrário de Alencar. Essas informações serviram de base a uma comparação entre as representações da mulher e as condições econômicas da atividade artística no século XV italiano e no século XIX brasileiro. A conclusão é que, nas obras comparadas, houve uma inversão no modo de representação feminina, sugerindo a possibilidade de uma generalização: enquanto a arte do Renascimento florentino caminharia rumo a um realismo crescente em paralelo com uma idealização sacralizante da mulher, a literatura oitocentista brasileira (no recorte aqui focalizado, pelo menos) ocultaria novamente os traços que identificam a musa, ao mesmo tempo em que preservaria o seu traço profano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*. Rio de Janeiro: Empresa Typographica Nacional do Diário, 1856. Disponível em:

<<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00175800#page/5/mode/1up>>. Acesso em: 20-03-2015.

_____. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1991.

DAVID, O. R. *O inimigo invisível: a epidemia do cólera na Bahia em 1855-56*. 1993. Tese (Mestrado em História). – Faculdade de Filosofia e

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Ciências Humanas/Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <http://www.ffch.ufba.br/IMG/pdf/1994DAVID_Onildo_Reis.pdf>. Acesso em: 20-03-2015.

DEL PRIORE, Mary. *Condessa de Barral: a paixão do imperador*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. A grande paixão de dom Pedro II. *gazetadopovo.com.br*. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/a-grande-paixao-de-dom-pedro-ii-bdjqclcfwshbhmhjjjomscwp4jy>>. Acesso em: 4-07-2015.

EXPOSIÇÃO revela personagem da corte brasileira: condessa de Barral. *faperj.br*. Disponível em: <<http://www.faperj.br/?id=2801.2.0>>. Acesso em: 4-07-2015.

HORÁCIO. *Poética*. In: A poética clássica. Trad.: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 53-68.

SIMÕES, Ricardo Japiassu. A correspondência da Condessa de Barral. *interpoética.com*. Disponível em: <http://www.interpoetica.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=387&catid=64>. Acesso em: 4-07-2015.

WARBURG, A. O nascimento de Vênus e a primavera de Sandro Botticelli (1893): uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 3-87.

_____. Sobre as imprese amorose nas gravuras florentinas mais antigas (1905). In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 105-120.

_____. A arte do retrato e a burguesia florentina. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 121-168.

_____. A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero (1920). In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 515-621.