



NO ROMANCE URBANO DE JOSÉ DE ALENCAR, OS “PERFIS DE MULHERES” E A TENSÃO ENTRE OS IMPULSOS DE REALISMO E ROMANTISMO

Alcmeno Bastos¹

DOI:10.17074/1980-2552.2016n17v1p20

RESUMO:

O artigo oferece um estudo do romance urbano de José de Alencar, a partir da análise da tensão entre os impulsos entre realismo e romantismo.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo; realismo; José de Alencar.

ABSTRACT:

This article aims at studying José de Alencar's urban novels out of an analysis focused on the tension between realism and romanticism.

KEYWORDS: Romanticism; realism; José de Alencar.

A carreira literária de José de Alencar começa com um ligeiro romance urbano, *Cinco minutos*, publicado em 1856, primeiro em folhetins, no *Diário do Rio de Janeiro*, e depois em livro, como brinde aos assinantes do jornal. Curiosamente, levando em conta a diversidade de tipos de romances que compõem o acervo alencariano — indianistas, históricos, regionalistas, urbanos e/ou de costumes — termina também com um romance urbano, *Encarnação*, publicado postumamente em 1893. Compõem ainda a face urbana da ficção de Alencar os romances *A viuvinha* (1857), *A pata da gazela* (1870), *Sonhos d'ouro* (1872) e os três que formam os “perfis de mulheres”: *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), este último considerado o ponto culminante de sua ficção urbana.

Por definição, o romance urbano toma como matéria a vida na cidade, seus tipos característicos, as relações sociais (casamentos, transações comerciais, heranças etc.) que envolvem as personagens, a topografia urbana, com satisfatória referência de ruas, logradouros, espaços sociais

¹ Professor Associado 3 de Literatura Brasileira – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 20-27, Julho 2015.

de convívio, trajes e linguajar típicos, instituições públicas e privadas; enfim, de um ponto de vista essencialmente realista, mesmo na ficção romântica, a vida coletiva de um determinado espaço físico-social em um determinado momento histórico. Alencar não fugiu à regra, evidentemente. Seu espaço físico-social de eleição é o Rio de Janeiro de sua época, a Corte do Segundo Império, de que ele mesmo, como entidade civil, foi figura proeminente, como advogado, jornalista, escritor (romancista e poeta), dramaturgo, político e ministro de estado.

Tendo sido José de Alencar um combatente das letras, como o prova o notável acervo de textos de intervenção saídos de sua pena, na forma de notas, prólogos, posfácios, cartas, artigos, “advertências”², vale a pena considerar algumas das questões que se colocam para a consideração do seu romance urbano em relação às posições defendidas (ou atacadas) por eles nesses paratextos. Primeiramente, por paradoxal que pareça, tratando-se de um autor inequivocamente romântico, o problema do *realismo* na representação da vida social urbana. Em razão desse propósito de fidelidade à realidade social, podemos examinar o possível teor moralizante da representação ficcional, valendo saber se o autor se contenta com a simples exposição das mazelas sociais, sem entregar-se a digressões conceituais, ou se tem intenção corretiva. Também deve ser levado em conta o alcance mesmo dessa representação ficcional, no sentido de estar ela limitada a segmentos privilegiados da população, e não a toda sociedade, incluídas as camadas “baixas”, e também no sentido de saber se, a rigor, havia *outra* sociedade a ser tomada como matéria. Interessa também, dada a completa inexistência de uma tradição romanesca na literatura brasileira — de *O filho do pescador*, de Teixeira e Sousa, publicado em 1843, ou mesmo de *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1844, até o primeiro romance de Alencar, *Cinco minutos* (1856) —, decorrer pouco mais que uma década, discutir a posição de José de Alencar em face dos modeloseuropeus de seu tempo, isto é, se tal relação foi marcada pela mera submissão, como pareceu a alguns de seus críticos no caso do romance indianista (acusaram-no de imitar Chateaubriand e Cooper), mas também quanto aos urbanos (acusaram-no de, em *Lucíola*, haver imitado Alexandre Dumas Filho, com *A Dama das Camélias*³), ou pela inovação, consoante seu temperamento insubmisso em tantos outros pontos de sua vida intelectual. Qualquer que seja a resposta dada à questão anterior, deve-se observar a tensão permanente entre o impulso *realista* de fidelidade na representação da realidade social e o impulso, duplamente romântico, de seguir as tendências da escola e obedecer à exuberância de sua personalidade literária, marcada pela desmedida. Finalmente, sem que isso represente “condenação” ou “absolvição”, dizer se houve correspondência entre seus postulados crítico-teóricos e a efetiva realização literária, neste caso, limitada à ficção urbana.

Centraremos nosso interesse na trilogia dos “perfis de mulheres”⁴. Nela veremos que José de

2 Ver, a propósito, BASTOS, Alcmeno. *Alencar, o combatente das letras*. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2014.

3 Num lance antecipatório às possíveis críticas, Alencar já insere em *Lucíola* uma cena em que Paulo trava com Lúcia interessante conversa justamente sobre *A Dama das Camélias*. E nessa conversa a heroína faz questão de estabelecer diferenças entre ela e a personagem de Dumas Filho, como nesta passagem na qual a primeira fala é dela: “ — Esse livro é uma mentira! — Uma poética exageração, mas uma mentira, não! Julgas impossível que uma mulher como Margarida ame? — Talvez; porém nunca dessa maneira” disse indicando o livro. / — Dando-lhe [ao amante] o mesmo corpo que tantos outros tiveram! Que diferença haveria entre o amor e o vício? Essa moça não sentia, quando se lançava nos braços de seu amante, que eram os sobejos de corrupção que lhe oferecia? Não temia que seus lábios naquele momento latejassem ainda com os beijos vendidos?” (p. 401)

4 Por ordem de data de publicação: *Lucíola* (1862). Volume I da *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, pp. 293-458; *Diva* (1864). Volume I da *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, pp. 459-570; e *Senhora* (1875). Volume I da *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 20-27, Julho 2015.

Alencar, de fato, foi muito além do açucarado vigente em sua época. Surpreende, em primeiro lugar, a atribuição do papel de protagonista à mulher, não no sentido apenas funcional do termo, isto é, no de personagem principal, mas no de que essa figura feminina procede de modo inusual em relação aos padrões vigentes. Não bastasse o propósito declarado de fixar a condição da mulher na sociedade, a despeito de o próprio Alencar ter dito que se tratava de casos especiais, não a norma, os títulos dos três romances já são indutores dessa prevalência. Engana-se, porém, quem supuser que os nomes próprios dos títulos correspondem aos nomes civis das personagens centrais. Trata-se aqui de exercício de investimento ficcional que precede a própria narrativa, uma espécie de elegante engodo quanto às expectativas do leitor. Os três romances, aliás, como era comum na ficção oitocentista, têm prólogos que simulam uma autoria outra que não a do próprio José de Alencar.

Em *Lucíola*, intitulado “Ao Autor” (p. 309), o prólogo, datado de “Novembro de 1861”, vem enigmáticamente assinado por “G.M.,” que afirma ser o livro a reunião de cartas que lhe foram endereçadas pelo “autor”, obviamente das mesmas cartas. Já em *Diva* (pp. 461-462), G.M. passa à condição de destinatária, dado que o prólogo, que não leva data, vem endereçado “A G.M.” e é assinado por “P.”. Esta inicial corresponde a Paulo, protagonista de *Lucíola*, que alude à perda de sua amada Lúcia, em 1856, e conta de sua amizade com Amaral, “moço de vinte e três anos”, a quem conhecera a bordo de navio que o levava para Recife, e de quem recebera “volumoso manuscrito” no qual Amaral contava sua estória. P. refere-se ao livro como “outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro”, “um retrato ao natural, a que a senhora dará, como ao outro, a graciosa moldura”. Por essas palavras de Paulo deduzimos que G.M. é mais que simples repassadora do “volumoso manuscrito”, alçando-se à condição de editora.

Finalmente, em *Senhora* (p. 955), o prólogo é intitulado “Ao leitor” e vem assinado pelo próprio José de Alencar, que afirma: “Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem.” A narração viria de “pessoa que recebeu diretamente, em circunstâncias que ignoro, a confidência dos primeiros atores deste drama curioso”. Assim sendo, o “escritor”, isto é, José de Alencar, o “suposto autor” do livro que chega às mãos do leitor, “não passa rigorosamente de editor”, se bem que tenha tomado a si “o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário”. Com esta ciranda de autores de cartas (Paulo e Amaral) e de editores das cartas (G. M. e José de Alencar), pode-se tanto admitir que G. M. tenha sido apenas um pseudônimo quanto aceitar que com a instalação na cena ficcional de uma senhora respeitável tenha Alencar se prevenido contra eventuais reparos à aceitabilidade das estórias das três mulheres.

Lucíola, na verdade, chama-se Lúcia, nome, aliás, emprestado, pois seu verdadeiro nome era Maria da Glória, antes de, ainda menina, com apenas quatorze anos, e para salvar a família, atacada pela febre amarela, tornar-se prostituta. No prólogo intitulado “Ao Autor”, assinado por “G.M.” e datado de “Novembro de 1861”, o título é assim explicado: “*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. 309). É evidente a comparação proposta entre Lúcia, considerando-se que as meretrizes são também conhecidas como

Aguilar, 1959, pp. 941-1322. Todas as citações serão feitas com base nestas edições, com indicação, entre parênteses, das páginas correspondentes. No caso de *Lucíola*, lamentavelmente esta edição de que nos valemos apresenta grave falha de composição, pois faltam as páginas 425 a 432, o que nos levou a trabalhar também com a edição José Olympio – ALENCAR, José de. *Lucíola – um perfil de mulher*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 20-27, Julho 2015.

“mariposas”, e o lampiro, tipo de inseto que emite luz no escuro, mas a aparência do vocábulo, que pode ser perfeitamente tomado como substantivo próprio, certamente induz o leitor a esperar que o romance conte a estória de uma mulher chamada Lucíola.

Diva chama-se Emília (apelido familiar: Mila; nos espaços sociais, até mesmo é conhecida como Duartezinha), e só se pode entender o título se o nome, além de supostamente próprio, aludir também à condição ativa da heroína. Apenas uma vez o narrador, o próprio Amaral, a quem a caprichosa menina maltrata com seu jogo de dubiedades, sempre, porém, guardando distância, aplica a ela o designativo “diva”, de passagem e incidentalmente, quando descreve seu aparecimento nos salões: “Ela criara o ideal da Vênus moderna, a diva dos salões, como Fidias tinha criado o tipo de Vênus primitiva.” (p. 474).

Já no caso de *Senhora* a distância é maior ainda, de vez que “senhora” é usualmente empregado como pronome de tratamento, modo respeitoso de alguém se dirigir a uma mulher, mesmo que jovem. A heroína se chama Aurélia Camargo, a deferência contida no vocábulo “senhora” não é explicada em momento algum da narrativa, como bem o atesta Luís Filipe Ribeiro “Em nenhuma parte há qualquer referência direta relativa ao título escolhido e sequer a palavra frequente o texto ao longo de suas páginas.”⁵. Por conta do comportamento mandonista de Aurélia, capaz de literalmente comprar um noivo com parte da fortuna recebida em herança, pode-se aceitar que o designativo “senhora” aluda à sua postura superior. No diálogo travado com o tio e tutor, quando lhe comunica seus planos amorosos-mercantis, é taxativa: “ — Perdão, meu tio, não entendi sua linguagem figurada. [o tio usara a expressão “alguém de olho”]. Digo-lhe que *escolho* homem com quem hei de casar.” (p. 969, itálico nosso). E durante o tempo que dura seu “império” sobre Fernando Seixas, o marido comprado, é ela, de fato, sua “senhora”.

Em cada um dos três romances um aspecto em especial da vida na Corte é posto em questão. Em *Lucíola*, a prostituição, a condição da mulher como moeda de troca, quando a jovem Maria da Glória vendeo próprio corpo para salvar a família, e também mais tarde, quando igualmente vendeesse mesmo corpo, agora, na condição de prostituta de alto coturno, praticando, de certo modo, uma vingança contra a sociedade e particularmente contra os homens. Nas palavras da própria Lúcia, “uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro de praça, que não pode recusar quem chega” (p. 382). Em *Diva*, um estudo das naturezas excessivamente sensíveis e caprichosas, como a de Emília, que só retornará ao lugarde submissão “devido” à mulher quando Amaral, que lhe salvara a vida quando ela, ainda menina, padecera grave moléstia, enfim, cansar-se de suas grosserias e travar-lhe do pulso, para que ela, então, submissa, se declare sua “escrava”. E em *Senhora*, a instituição do casamento por conveniência⁶, de novo enfocando a condição mercantilda mulher naquela sociedade e o alpinismo social de tipos como Fernando Seixas, a trocaram de noivas de acordo com o valor maior ou menor do dote. Portanto, três “perfis” que expõem caracteres singulares às voltas com a difícil tarefa de se afirmarem

5 RIBEIRO, Luís Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008, p. 101.

6 Em *Diva* o tema também aparece, embora incidentalmente, quando Amaral, numa das ásperas discussões mantidas com Emília, para atingi-la, diz que se aproximara dela por interesse: “ — À exceção do comércio, a senhora sabe que não no Brasil carreira alguma pela qual se possa chegar depressa... e honestamente à riqueza. A minha, mal dá para viver com decência. Portanto sendo eu honesto... porque tenho medo da polícia, e não gosto que me incomodem... sendo eu honesto, repito, só havia um recuso à minha ambição... Adivinha qual? / — Suspeito; mas diga sempre. / — O do casamento.” (p. 554)

como individualidades e, ao mesmo tempo, obedecerem ao imperativo do amor.

Que nos dois últimos desses romances haja o final feliz, pela reconciliação dos amantes, removidos os obstáculos que impediam a mútua felicidade, e que se possa ver na sujeição de Emília e de Aurélia conservadorismo da parte de José de Alencar, nada disso apaga o teor de crítica social, até mesmo, se assim parecer, à revelia das intenções do autor. Especialmente em *Senhora*, são vários os momentos em que o narrador explicita essa posição. Seixas, por exemplo, embora “incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança”, ainda assim “professava a moral fácil e cômoda tão cultivada atualmente e nossa sociedade”, “doutrina” segunda a qual “tudo é permitido em matéria do amor; e o interesse próprio tem plena liberdade, desde que transija com e lei e evite o escândalo” (p. 1002).

É movimento corajoso, da parte de José de Alencar, tocar no delicado problema da prostituição, em *Lucíola*, situando a mulher pobre como vítima potencial da infâmia, retratando ambientes de luxúria e não recuando ante a necessidade de descrever cenas de forte sensualidade. A reversão de Lúcia a Maria da Glória, seu sacrifício no altar de honra, seu altruísmo em abdicar do amor de Paulo em favor da irmã, para quem não deseja destino igual ao seu, tudo está de acordo com as posições defendidas por José de Alencar: Lúcia não poderia ser premiada com a realização plena de seu amor, de vez que, infelizmente, mesmo sem ter sido culpada pela queda, ela já estava irremediavelmente manchada pela prostituição. Num dos artigos da polêmica mantida com Joaquim Nabuco em 1875, Alencar faz defesa de *Lucíola* como não apenas um romance que não é plágio de *A Dama das Camélias*, mas que é o seu contrário, pois, se a intenção de Dumas Filho fora “provar no seu livro que a mulher podia regenerar-se pelo amor e para o amor”, a sua fora a de “provar que, se a mulher pode regenerar-se pelo coração, rara vez se poderá regenerar para o amor feliz; porque nas mais ardentes efusões desse amor achará a lembrança inexorável de seu erro”⁷.

Como já dito, nos “perfis de mulheres” há uma tensão permanente entre o olhar realista e a pressão romântica pelas soluções que punham em primeiro plano a força irresistível do amor, capaz, inclusive, de redimir alguém dos seus erros. E era na mulher que o amor deveria mostrar-se como proprietário das almas, dado que era a mulher, assim o pensava José de Alencar, o elo mais fraco da corrente social. Fernando Seixas se redime, resgata a própria honra empenhada na aceitação do dote e do casamento, e por isso pode retomar seu espaço de senhor. Amaral também, a partir do momento em que põe Emília “no seu lugar de mulher”. Apenas Paulo não goza de sua vitória, mas por razões que não estão nele, como já dito, mas sim na impureza incontornável de Lúcia. De certo modo, porém, será ainda o senhor, não mais de Lúcia, mas da irmã, Ana, para quem se torna quase um pai, condição que ela lhe outorga.

Antes que falha na realização de um projeto literário de dignificação da figura feminina, a difícil conciliação entre dois impulsos revela, da parte de José de Alencar, tratar-se de um autor que não se conforma em apenas seguir os ditames da escola romântica, nos seus aparentes estereótipos, e a voga realista, já em plena vigência na literatura europeia desde cerca de vinte anos

7 ALENCAR, José de Alencar. In: COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar – Nabuco*. Organização e introdução de Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978, p. 150.

da publicação de *Senhora*, em 1875, o último dos “perfis”. É nítido neste romance o desenho mais consistente da sociedade da época, dos espaços sociais, dos tipos característicos, das engrenagens que submetem homens e mulheres ao império dos interesses conservadores. Merece estudo à parte, incabível aqui, o relativo contraste entre a defesa da escola realista, “moderna”, que Alencar fazia no caso do teatro, desde o final dos anos 1850, e a persistência, no romance, das soluções tipicamente românticas, ainda nos anos 1860/70. Pode-se adiantar que um dos motivos dessa contradição era a crença na função moralizante que o teatro, de comunicabilidade mais imediata que o romance, devia cumprir junto ao público. Paradoxalmente, esse impulso rendeu-lhe contrariedades, a maior das quais foi ver censurada pela polícia sua peça *As asas de um anjo*, sob a acusação de imoralidade. Mas Alencar defendeu o direito de o escritor não fazer vista grossa ante a realidade, como o afirma na Advertência à primeira edição de *As asas de um anjo*, em 1859: “A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura: a sua alma.”⁸

Não se deve julgar que Alencar tenha sido incapaz de lidar com essas contradições, ou que tenha sido incapaz de levar até as últimas consequências sua proposta de crítica social: as contradições alimentam sua representação da realidade social, que era, por si mesma, contraditória, na ostentação de uma moralidade epidérmica; e as últimas consequências a que poderia ter chegado sua crítica social eram aquelas mesmas a que chegou, nem mais nem menos. As três personagens femininas não são caracteres monolíticos. No âmbito mesmo da diegese, dão a todos que travam contato com elas, sobretudo os homens, a impressão de serem “incompreensíveis”, verdadeiras “esfinges”, como o confessa Amaral, em *Diva*: “Havia no tratamento de Emília uma variação incompreensível”; ou ainda: “Emília continuou a ser para mim uma esfinge” (p. 509 e 523, respectivamente). São capazes tanto de se mostrarem despidoras em uma cena de nudez completa (Lúcia) quando de parecerem angelicais, ou frias e distantes e, em outro momento, arrebatadas pela paixão. Também o narrador, de *Senhora*, apesar da onisciência, mostra-se, por vezes, perplexo, como nesta passagem: “Sucedem-se no procedimento de Aurélia atos inexplicáveis tão contraditórios, que derrotam a perspicácia do mais profundo fisiologista.” (p. 1127)

Apesar de preparar o espírito do leitor para um desfecho diferente daquele que as normas sociais reservavam à mulher, pintando-as como seres de exceção, enigmáticas, o pudor de Alencar, associado às convicções realistas, fala mais alto e se rende ao conservadorismo. Fazer Lúcia desfilar, “impune”, braços dados com o jovem Paulo, pelos salões da Corte, como sua legítima esposa, plenamente aceita por todos, ou mesmo viver com ele, recolhida, longe do bulício dos salões, seria apenas uma excessiva idealização, em nada conforme à moral vigente no meio em que decorre a ação do romance. A voz romântica, que também fala no texto, é quem dá a última palavra, quando sublima a renúncia da prostituta (Lúcia), quando a eleva pelo sacrifício, travada essa nobilitação pelo impiedoso dever do narrador de conformar-se à verdade dos valores morais em vigor. Trata-se, portanto, de uma espécie de pacto entre duas inclinações do romancista. Também a voluntariosa Emília regride à posição subalterna tanto em respeito à realidade dos costumes quanto em obediência ao postulado romântico da prevalência do amor sobre outras

8 ALENCAR, José de. Advertência e prólogo da primeira edição (1859). In: ---. *Ensaaios literários*. Volume IV da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965, p. 922.

forças definidoras do caráter das personagens. E é em *Senhora* que essa dualidade se faz mais contundente: Aurélia Camargo toma em suas mãos a condução do próprio destino, talvez algum exagero se confrontada essa disposição à real condição da mulher na sociedade brasileira da época, mas essa atuação contestadora, em boa parte do romance, também serve ao propósito de exaltar a força do amor, pois em nenhum momento a moça deixou de amar ao volúvel Fernando Seixas, e atravessa o período de provação (e privação, se atentarmos para a carga de erotismo que se faz presente no romance inteiro) como indispensável à regeneração e ao merecimento das delícias do “santo amor conjugal”. Julgar o final feliz de *Senhora* como falha é não atentar para a dramaticidade dos impulsos que movem a pena alencariana nos “perfis de mulheres”, e mais especialmente no último e culminante romance da trilogia.

O mundo das personagens do romance urbano de José de Alencar é restrito a camadas mais favorecidas da população do Rio de Janeiro da época. Mas não apenas do seu romance urbano, mas de toda a ficção brasileira produzida entre os anos 1850 e 1860, e até meados da década de 1870, com a notável exceção das *Memórias de um sargento de milícias* (publicado originalmente em folhetins no *Correio Mercantil do Rio de Janeiro*, entre 1852 e 1853, sem indicação de autoria, e, em livro, em 1854, com a atribuição da autoria a “um brasileiro”). Ainda que a representação da realidade social não cubra senão um segmento, e deve ser dito que se tratava do segmento visível, o “verdadeiro”, nem por isso a representação perde validade. Aquele era o mundo frequentado pelo próprio José de Alencar, o mundo de que ele já cuidara nos folhetins de “Ao correr da pena”, entre os anos de 1854 e 1855, que lhe era assim familiar. Pela exuberância de sua imaginação, demonstrada nos romances históricos e indianistas, quando mergulhou num tempo e num espaço em que, obviamente, não viveu, ou nos romances regionalistas, quando tanto focalizou o vaqueiro nordestino quanto o gaúcho dos pampas, região na qual nunca pôs os pés, poderia bem suprir a falta de conhecimento direto da realidade das camadas “baixas” da sociedade. Mas não o fez, e nunca pareci se interessar por esse verismo de cores sociológicas.

Referências:

ALENCAR, José de. *Lucíola*. Volume I da *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, pp. 293-458.

-----.. *Diva*. Volume I da *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, pp. 459-570.

-----.. *Senhora*. Volume I da *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, pp. 941-1322.

-----.. In: COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar – Nabuco*. Organização e introdução de Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.

-----.. Advertência e prólogo da primeira edição (1859) [de *As asas de um anjo*]. In: ---. *Ensaios literários*. Volume IV da *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965, p. 922-931.

-----.. *Lucíola – um perfil de mulher*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

BASTOS, Alcmeno. *Alencar, o combatente das letras*. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2014.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 20-27, Julho 2015.

RIBEIRO, Luís Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.