

DÉBORA CRISTINA DE ALMEIDA

A HEROÍNA NA ARQUITETURA TRANSACIONAL DE *SENHORA*

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E
CRÍTICA LITERÁRIA**

PUC-SP

SÃO PAULO

2018

DÉBORA CRISTINA DE ALMEIDA

A HEROÍNA NA ARQUITETURA TRANSACIONAL DE *SENHORA*

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E
CRÍTICA LITERÁRIA**

PUC-SP

SÃO PAULO

2018

DÉBORA CRISTINA DE ALMEIDA

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Leila Cristina de Melo Darin.

SÃO PAULO

2018

BANCA EXAMINADORA

.....

.....

.....

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

AGRADECIMENTOS

A empreitada mais difícil da minha vida até o momento, dadas as reviravoltas que ocorreram no percurso desta pesquisa, não teria sido possível sem o auxílio de pessoas que considero, agora mais do que antes, essenciais.

À minha mãe, agradeço pelo apoio incondicional, mas, principalmente, pelo amor dedicado ao meu filho nos momentos em que eu não pude tomar conta dele.

Ao meu marido, por não me ter deixado desistir da minha pesquisa quando do nascimento do nosso primeiro filho, Lucas, e por ter tomado as rédeas da criação dele, o que me permitiu terminar este estudo.

À minha orientadora, Profa. Dra. Leila Cristina de Melo Darin, pela atenção a mim dispensada e pelo respeito às minhas ideias.

Às professoras, Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos e Profa. Dra. Elizabeth Cardoso, por terem transformado a qualificação em um momento de imensurável orientação com seus apontamentos que nortearam a metamorfose deste projeto.

A Ana Albertina, secretária do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, por ter acreditado em mim quando eu mesma não conseguia crer.

Como o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, agradeço, por fim, à CAPES, pela bolsa a mim concedida que me permitiu desenvolver mais confortavelmente este projeto de trabalho.

Ao meu filho, Lucas, amor maior do mundo

O romantismo é a forma da *personagem infinita*: o reflexo do autor sobre a personagem insere-se no seu interior e a reorganiza; a personagem arrebatada ao autor todas as determinações transgredientes para ela, para seu autodesenvolvimento e sua autodeterminação, que em consequência disso se tornam infinitas.

Mikhail Bakhtin

ALMEIDA, Débora Cristina de. *A heroína na arquitetura transacional de Senhora*. 2018. 140 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo verificar como o discurso de Aurélia Camargo, heroína do romance *Senhora* (1875), de José de Alencar, relaciona-se com o discurso das outras personagens da narrativa, bem como quais as consequências dessa relação para o processo de construção ideológica da heroína e a transfiguração desse processo na estrutura textual do romance.

Iniciando com a apresentação de Aurélia à luz de diferentes teorias sobre a construção da personagem de ficção, seguida de um brevíssimo panorama do imaginário feminino no romance brasileiro do século XIX e de nossas considerações sobre os arquétipos femininos nos romances de José de Alencar, o presente trabalho culmina com uma proposta de leitura do romance.

Embasada pela crítica sociológica de Roberto Schwarz e pelos preceitos de Bakhtin a respeito da exotopia e do heterodiscurso romanesco, nesta análise são tecidas considerações sobre a transformação ideológica de Aurélia Camargo com o intuito de relacioná-la ao desenvolvimento do enredo uma vez que seu processo de formação ideológica atua como força centrípeta do esquema narrativo desse romance.

Palavras-chave: José de Alencar; personagem de ficção; formação ideológica.

ALMEIDA, Débora Cristina de. *The heroine in the transactional architecture of Senhora*. 2018. 140 p. Dissertation (Master's) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

ABSTRACT

The present dissertation aims at verifying how Aurelia Camargo's discourse, heroine of the novel *Senhora* (1875), written by José de Alencar, relates to the discourse the other characters, as well as the consequences of this relation to the process of ideological construction of the heroine and the representation of this process in the structure of the novel.

By commencing with the presentation of Aurelia in the light of different theories on the construction of the fictional character, we move on to an overview of the feminine imaginary in the Brazilian 19th century novel and then to considerations about the female archetypes in José de Alencar's novels. The present study, then, culminates with the analysis of the aforementioned novel.

Based on Robert Schwarz's sociological critics and Bakhtin's ideas concerning the exotopy and the heterodiscourse in the novel, this analysis presents some considerations about the ideological transformation Aurelia Camargo goes through with the intent of relating it to the development of the plot since her process acts as a centripetal force over the novel's narrative scheme.

Key words: José de Alencar; fictional character; ideological formation.

SUMÁRIO

Introdução	12
 Capítulo I – Aurélia Camargo no caleidoscópio da personagem de ficção	
1.1. Os primórdios da personagem: Aristóteles e sua <i>Poética</i>	21
1.2. Propp e as funções da personagem	33
1.3. Lukács e o herói do romance burguês	41
1.4. Bakhtin e a pessoa que fala no romance	52
 Capítulo II – Perfis de mulher: da história para a literatura	
2.1. Romantismo: a personagem feminina e suas facetas	70
2.1.1. O imaginário feminino no Brasil do final do século XIX	74
2.1.2. A personagem feminina na ficção do século XIX	83
2.1.3. A mulher sob a ótica do homem: os arquétipos femininos no romance de José de Alencar	90
 Capítulo III – Deslocamentos narrativos: autoridade, inversão e submissão	
3.1 Aurélia e seu círculo senhorial: uma heroína entre tipos	98
3.1.1. A composição dual de Aurélia Camargo e suas reverberações na estrutura narrativa	110
3.1.2. Entre pressões e concessões: os desdobramentos de Aurélia no enredo de <i>Senhora</i>	116
3.2. Uma arquitetura transacional: avanços e recuos	124
 Considerações Finais	133
 Referências Bibliográficas	137

INTRODUÇÃO

Por acreditar que a literatura tem a potência de remeter aqueles que a apreciam a elementos da realidade concreta no intuito de promover a reflexão sobre a condição humana, o romance com sua questão latente sobre a construção da impressão do real sempre fascinou aos leitores desde seus primórdios.

Ao mesmo tempo em que sabemos que ficção não é sinônimo de História, acreditamos naquilo que lemos ao de nos deliciarmos ou sofrermos com experiências narradas como se as tivéssemos vivido. É o ‘vivenciamento empático’ (BAKHTIN, 2011).

‘Alencar me enganou.’ Tal foi a sensação que me causou o desfecho de *Senhora* (1875). A mulher que maldizia a ideia do casamento arranjado põe-se agora aos pés do marido que comprara? Por quê?

Primeiro romancista de fôlego da literatura brasileira, José Martiniano de Alencar, filho de famoso político de mesma alcunha, formou-se em direito em São Paulo e dedicou-se ao jornalismo, à política e à literatura.

Político conservador, Ministro de Justiça de um dos gabinetes mais severos em seu conservadorismo, Alencar tende, por vezes, a ser visto como um escritor menor devido a seu posicionamento político-ideológico. Entretanto, quando voltamos o olhar para a sua obra literária, apesar da característica idealização romântica, percebemos em seu estilo sólidos traços realistas que permitem categorizá-lo como precursor de Machado de Assis no tocante ao seu

olhar apurado sobre a sociedade de sua época (CANDIDO, 2002) e (RIBEIRO, 1996).

Escreveu crônicas, folhetins, romances e peças de teatro, mas sua habilidade maior era mesmo escrever romances. Ao todo, escreveu 21 romances divididos em três fases, conforme Antonio Candido (2014): o Alencar dos rapazes, o Alencar das mocinhas e o Alencar dos adultos.

É neste último tipo que se encontra a obra *Senhora*, obra selecionada como *corpus* da presente pesquisa, na qual Aurélia é alçada ao mesmo patamar de Fernando Seixas, seu contraponto no romance, por meio do dinheiro. Instiga-nos, de imediato, o seguinte questionamento sobre a relação estabelecida entre Aurélia e Fernando: em um mundo que se pretende tão monológico, como representar a formação ideológica do homem por meio da construção discursiva das personagens do romance?

Para responder a essa indagação, recorreremos a Bakhtin, para quem o romance é um heterodiscurso. Em *A pessoa que fala no romance* (data), o teórico trata dos dois discursos que fundamentam a formação ideológica do homem – ‘a palavra autoritária’ e ‘a palavra interiormente persuasiva’. Encontramos, nesses conceitos, a base para compreender esta questão inicial.

A palavra autoritária (ou discurso autoritário) é, segundo Bakhtin, aquela que transmite uma ideologia hegemônica. Ela é oficial, por isso, distante de nós, e não aceita questionamentos.

A palavra interiormente persuasiva (ou discurso de autoridade), por sua vez, é aquela que permite a nossa reflexão e interpretação, estimulando a geração de novas formas de pensamento.

É o embate entre esses dois discursos que constitui o processo de formação ideológica do homem. Daí o interesse desta pesquisa pela formação ideológica da heroína de *Senhora*, de José de Alencar, romance do século XIX, período de conflito ideológico entre o patriarcalismo e o liberalismo.

Como seria de se esperar, como autor canônico, José de Alencar tem sido objeto constante de estudos em diferentes locais e em vários momentos da história, sendo que a maioria dos estudos se volta para questões sociológicas como a posição das mulheres na sociedade. Exemplo disso é a dissertação de Marcio Azevedo da Silva, intitulada *Mobilidade Social em Orgulho e Preconceito, de Jane Austen, e Senhora, de José de Alencar*, de 2015, e orientada por Lajosy Silva, professor da Universidade Federal de Manaus e autor do livro *Leituras de Jane Austen no Século XXI* (2014).

Nesse trabalho, Silva promove um diálogo entre os dois romances no que concerne à questão da mobilidade social e à representação do feminino e do masculino visando, em suas próprias palavras, à “compreensão das sociedades inglesa e brasileira do período em que os livros foram escritos” (2015, p. 7). O autor também esboça uma leitura intersemiótica dos romances e adaptações cinematográficas de ambos “com o objetivo de elucidar as especificidades da narrativa literária e da narrativa fílmica” (2015, p. 7).

Quando não são abordagens na linha sociológica, os estudos de seus “Perfis de mulher” são feitos à luz de teorias feministas, como propõe o artigo *A questão da autoria masculina e feminina em Orgulho e Preconceito e Senhora*, de Dignamara Pereira de Almeida Sousa e Daise Lilian Fonseca Dias, publicado na revista *Gênero na Amazônia* em 2013.

Nele, as autoras discorrem a respeito da questão da autoria masculina e da feminina, analisando as relações de gênero nos dois romances por meio do discurso de ambos os autores sobre algumas questões relacionadas ao sexo feminino, tais como: a educação, a moralidade e o casamento na sociedade aristocrática inglesa e no patriarcado brasileiro do século XIX.

Em ambos os estudos acima, percebe-se a tendência comparatista nas análises das obras de Alencar, o que é útil para esta pesquisa no que concerne à compreensão da presença de modelos europeus no Brasil do século XIX, demonstrando como essa presença influenciava os iniciantes romancistas brasileiros, contribuindo para a constituição de nossa literatura.

Esses modelos de romances muitas vezes chegavam aqui a partir de traduções feitas do francês, estratégia muito utilizada por livrarias da época devido ao grande apelo comercial que a cultura francesa agregava aos produtos.

Por fim, seguindo a linha dialógica proposta por esta pesquisa, destaca-se a tese de doutoramento de Luis Felipe Ribeiro, sob o título *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*, que foi transformada em livro pela primeira vez em 1996 e utiliza o dialogismo como ferramenta para analisar a construção da imagem da mulher no imaginário social nas obras de ambos os autores.

Nessa obra, o autor aborda os romances desses escritores considerando como referencial teórico a análise de discurso inspirada pelas teorias do Círculo de Bakhtin acerca da concepção do discurso dialógico e duplamente orientado.

Desde a ascensão do romance, esse gênero tem sido muito consumido por leitores vorazes do mundo inteiro. Se o romance é a representação das

experiências que determinam e constituem o indivíduo, compreender o romance cuja análise é proposta aqui significa chegar a um entendimento síncrono do indivíduo no Brasil do século XIX, mas também compreender diacronicamente o homem contemporâneo.

Reforça-se aqui a relação história, sociedade e objeto estético. Desse modo, a forma que o romance adquire em determinado momento histórico é o elemento que concretiza os impasses inscritos na própria história do indivíduo, o que justifica a relevância do estudo da representação artística de discursos duplamente orientados e conflitantes, como mencionado anteriormente, para se chegar a um entendimento dos caminhos e descaminhos de ambos – do homem e do gênero romance.

Compreender de que modo o romance representa discursos sociais em embate em momentos históricos específicos, criando um repertório de experiências que se incorporam à maneira com que o mundo é visto nas mais diferentes esferas humanas, torna-se de grande relevância, pois significaria promover a validação do papel social da literatura por meio de uma perspectiva diacrônica.

Assim contextualizado, nosso problema de pesquisa constitui-se na investigação do modo como a caracterização de Aurélia Camargo, heroína do romance *Senhora* (1875), de José de Alencar, relaciona-se com a das outras personagens e das consequências dessa relação no processo de construção ideológica dessa heroína, bem como transfiguração desse processo na estrutura textual do romance.

Apresentamos, a seguir, as hipóteses que nortearam esta pesquisa, a base teórica que a alicerçou e os caminhos propostos para cada capítulo a fim de alcançar esta meta estipulada.

As hipóteses esboçadas são as seguintes: há um conflito entre a fala de Aurélia e as falas das outras personagens, sendo que a fala dela se constrói a partir da sua oposição às falas das figuras de autoridade da narrativa, chegando a ocorrer uma inversão dos papéis de poder do gênero masculino para o feminino, como se pode ver na construção das figuras de Aurélia e Seixas.

Essa inversão viabiliza no enredo a segunda chance para o encontro amoroso por meio da redenção, portanto, ao mesmo tempo em que denuncia a crueza do arrivismo social, a obra de Alencar corrobora essa prática por meio da redenção das personagens e da aceitação do sistema que, até então, o narrador se empenhava em desnudar perante a sociedade por meio da caracterização da heroína.

Para verificar essas hipóteses, no primeiro capítulo, *Desdobramentos da persona: a personagem de ficção*, é feita a apresentação de Aurélia à luz de diferentes teorias a respeito da construção da personagem de ficção. Dos primórdios da personagem, com Aristóteles e sua *Poética*, passando pelas funções da personagem de Propp e pelo herói do romance burguês de Lukács, chegamos à teoria que embasa a leitura de *Senhora* aqui proposta: a pessoa que fala no romance de Bakhtin.

Já no segundo capítulo, *Perfis de mulher: da história para a literatura*, apresentamos um brevíssimo panorama do imaginário feminino no romance brasileiro do século XIX à luz do Romantismo como escola literária, bem como

tecemos considerações sobre os arquétipos femininos nos romances de José de Alencar a fim de entendermos o porquê de Aurélia Camargo ser, dentre outras personagens do autor, uma personagem com maior complexidade psicológica.

Aqui, visa-se a identificar aspectos da vida social das mulheres no Brasil do século XIX que possam estar representados na composição da heroína do romance, refletindo sobre as possíveis posições ideológicas imbricadas nessa representação.

Por fim, no capítulo III, *Deslocamentos narrativos: autoridade, inversão e submissão*, que subdivido em duas partes *Aurélia e seu círculo senhorial: uma heroína entre tipos* e *Uma arquitetura transacional: avanços e recuos*, apresento a tese que orienta esta pesquisa em uma das leituras possíveis de *Senhora*.

Embasada tanto pela crítica sociológica quanto pelos preceitos de Bakhtin a respeito do heterodiscurso romanesco e da exotopia, nesta pesquisa serão tecidas considerações sobre a questão do discurso da personagem conforme as ideias de Bakhtin apresentadas nos textos “O autor e a personagem”, publicado em *Estética da Criação Verbal* (2011) e “O discurso no romance”, publicado em *Questões de Literatura e Estética* (2014) e em *Teoria do romance I – A Estilística* (2015) e no livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (2015) no intento de se traçar a dupla orientação de seu discurso.

Tais considerações foram, então, conforme os preceitos de Propp em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1984), articuladas com o desenvolvimento do enredo dos romances, na tentativa de verificarmos a hipótese de que a composição da personagem atue nos romances como força centrípeta do esquema narrativo.

Este estudo, consubstanciado numa reflexão teórica sobre a problemática do processo de formação ideológica de heroína, foi desenvolvido a partir de levantamento bibliográfico, com ênfase na fortuna crítica sobre as obras de Alencar. Ademais, esta pesquisa tomará como ponto de partida as contribuições de Bakhtin sobre a relação autor-personagem e sobre o estudo do discurso no romance e sua tessitura de sentidos.

Capítulo I

Aurélia Camargo no caleidoscópio da personagem de ficção

A personagem do romance é sempre, e necessariamente, um indivíduo cuja identidade repousa sobre sua oposição relativamente ao meio em que se move. A forma romance é, então, inconcebível em sociedades cuja constituição repouse em outro pacto social que não o da individualidade.

Luiz Felipe Ribeiro

Ao ler o prefácio de *Senhora* (1875) de José de Alencar, obra escolhida como *corpus* desta pesquisa, encontra-se o seguinte já no prefácio: “A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confidência dos principais atores deste drama curioso” (ALENCAR, 2013, p. 31). Imediatamente essa passagem suscita a seguinte indagação: como essa preocupação com o realismo afeta a caracterização e, conseqüentemente o discurso da personagem principal, Aurélia Camargo, a heroína do romance supracitado?

A fim de compreendermos essa questão do realismo da personagem de ficção, voltemos o olhar para os primórdios dessa tradição da crítica literária. Mais do que reacender a dialética do real e do fictício, as reflexões de ético-representativas de Aristóteles sobre a mimese apontam pela primeira vez para questões sobre a composição da personagem enquanto instância narrativa.

1.1. Os primórdios da personagem: Aristóteles e sua *Poética*

Apesar de considerar o homem como ponto de referência para a composição da personagem, Aristóteles também a concebe como uma construção regida pelas leis particulares do tipo de texto em que ela figura. Daí ele afirmar que na comédia tem-se personagens inferiores, no sentido de que possuem algum tipo de vício ou fraqueza, e que na tragédia e na epopeia são representados personagens nobres, uma vez que apresentam conduta exemplar.

Segundo a visão aristotélica, a despeito da preocupação de Alencar em atribuir uma aura factual à narrativa de *Senhora*, a função do poeta estaria longe de imitar o real. Antes, caberia a ele selecionar dentre as possibilidades apresentadas na realidade os elementos necessários para compor um microcosmo regido por uma verossimilhança intrínseca. Nesse microcosmo, habitam personagens que, embora criados à semelhança do ser humano real, são imagens de como o homem poderia ser e não necessariamente de como ele é.

Primeira obra do gênero, pioneira de uma tradição, a *Poética* de Aristóteles contribui para a reflexão sobre questões do caráter e da caracterização das personagens por meio da sua preocupação em entender a aplicação da noção estética de mimese. Aristóteles articula a composição do enredo e a constituição das personagens para categorizar o poema mimético-dramático.

Segundo Aristóteles, o poema mimético é trágico se produz em cena uma imagem poética verossímil de ações e personagens nobres e é cômico se encena uma imagem poética de ações e personagens inferiores. Mas essas personagens seriam categorizadas como nobres ou como inferiores em relação a quê?

Certamente não em relação à realidade histórica, uma vez que, para o filósofo grego, o conceito de mimese é utilizado para se referir a um procedimento artístico puro e simples, diferentemente do que pensava seu mentor Platão.

Encontramos de início, nos textos platônicos, e, logo em seguida, nos aristotélicos, a palavra mimesis, que a tradição historiográfica traduziu pelo termo “imitação”. Cumpre desde logo salientar que esse termo desempenhou papel diverso no interior dos textos de cada filósofo. Mais ainda, pode-se dizer, que em Aristóteles, o termo mimesis ganha um alcance conceitual. (...) Para Platão, mimesis detém uma carga negativa: é simulacro. Para Aristóteles, pode-se afirmar, é o próprio fundamento da obra de arte. (KNOLL, 1996, p. 66)

Platão, em sua alegoria da caverna, que consta do livro VII da *República*, faz uso de equivalências metafóricas para explicar a existência de dois níveis específicos da realidade: o mundo sensível, apreendido por meio dos sentidos, e o mundo inteligível, ou mundo das ideias, podendo a transição de um mundo a outro ser equiparada ao processo de busca pelo conhecimento.

Enquanto o mundo sensível platônico seria um simulacro da realidade e, como tal, mutável uma vez que depende da percepção individual, o mundo

inteligível corresponderia à realidade, sendo, portanto, permanente, uma vez que depende de conceitos racionais e abstratos.

Segundo esse conceito, também denominado Teoria das Formas, os objetos do mundo visível seriam representações de conceitos abstratos como, por exemplo, do conceito de Beleza. Tal conceito abstrato seria partilhado pelos seres humanos, o que nos facultaria poder reconhecer algo como belo quando o vemos.

Dessa maneira, enquanto esses objetos visíveis poderiam se transformar e deixar de ser belos, a ideia de Beleza seria imutável e permanente. Consequentemente, o conhecimento somente poderia ser desenvolvido a partir do pensamento abstrato, em outras palavras, por meio do pensamento filosófico.

Para Platão, é esse conhecimento, essa razão que deve determinar as decisões dos humanos e disso parece decorrer a asserção de que Platão seria um arqui-inimigo das artes, especialmente da poesia Homérica, pois as paixões representadas na literatura afastariam os espectadores da verdade, uma vez que seriam “imitações da imitação” e, como tal, estariam localizadas a três níveis de distância da verdade:

Todos sabemos que Platão é visto assim e lido ao pé da letra, e lido talvez com certa (*sic*) superficialidade. Ele é visto como o grande censor das artes, como aquele que impede a criatividade, como aquele que proíbe a entrada do artista na cidade-ideal – e o que é muito escrito e muito divulgado, embora eu não vá aqui citar professores conhecidos em artigos, dos quais teria uma infinidade de exemplos: a saber, que o patrulhismo começou em Platão, tudo tem que ter na verdade um sentido político-pedagógico, e que, se não tem um sentido político-pedagógico, todo tipo de linguagem, evidentemente, fica

rejeitada porque é perniciososa. (PESSANHA, 1997, p. 13-14)

Os três níveis de distância da verdade correspondem aos três graus da imitação: o uso, ou a ideia abstrata (de Beleza, de Justiça, etc.), estaria no primeiro plano, que é sempre conceitual para Platão; a execução ou fabricação dessa ideia, como por um carpinteiro, estaria no segundo plano, que é sempre do mundo sensível; e a representação artística estaria no terceiro e último plano, que é sempre da instância do simulacro - “A respeito de cada objeto há três artes: a que visa ao uso, a que visa à fabricação e a que visa à imitação” (PLATÃO, 2014, p. 390).

Assim, essa distância entre o terceiro plano, o da imitação, e o primeiro plano, o dos conceitos, seria o critério usado por Platão para bani-la de sua cidade-ideal, haja vista que a arte imitativa favoreceria o que nossa alma teria de mais irracional e, portanto, distante da sabedoria, da razão:

(...) longe da verdade, está a arte de imitar, e, ao que parece, ela é capaz de fazer todas as imitações porque só alcança um pouquinho de cada coisa, mesmo isso não passando de uma imagem inane. Dizemos, por exemplo, que o pintor nos pintará um sapateiro, um construtor, os outros artesãos, sem nada conhecer das artes deles. Mesmo assim, porém, as crianças e os homens tolos ele enganaria, se fosse um bom pintor, porque desenharia um construtor e, mostrando-o de longe, a eles realmente pareceria ser um construtor. (PLATÃO, 2014, p. 386)

Entretanto, essa constatação também abre espaço para que a poesia, divergindo do tipo específico de arte ilusionista criticado por Platão, passe a ter espaço na cidade-ideal desde que prove ter utilidade na busca pelo

conhecimento, em outras palavras, desde que se afaste da “imitação-encantação”:

Não é a arte o que visa a crítica de Platão, mas um determinado tipo de arte, a arte do ilusionismo que está sendo preponderante no seu tempo. Ou seja, Platão não está recusando a poesia enquanto poesia, mas enquanto poesia imitativa, sofística, ilusionista. Ele não está recusando o teatro enquanto teatro, mas está simplesmente recusando o teatro das paixões, que é também um teatro ilusionista. (PESSANHA, 1997, p. 19)

Essa “imitação-encantação” está longe da verdade e seria, portanto, enganosa. Entretanto, se ela pudesse nos fazer buscar “aquela parte de nosso pensamento com que a imitação poética está em contato” (PLATÃO, 2014, p. 393), ela poderia ser incluída na cidade-ideal de Platão, uma vez que a arte só é válida para esse filósofo se por meio dela chegarmos à ascensão ao mundo das ideias.

O romance de Alencar, *Senhora*, teria, então, lugar na cidade ideal de Platão, no sentido de que funciona como um patamar que conduz o leitor à compreensão da realidade da sociedade carioca do século XIX no que concerne à visão do casamento.

Em contrapartida, o pensamento aristotélico não é caracterizado por essa dialética do ser e do parecer no que concerne ao acesso à verdade, nem pela preocupação ética do pensamento platônico com relação à mimese. Aristóteles se volta à valorização do próprio ato de se produzir semelhanças. Em outras palavras, o conhecimento seria, para ele, um reconhecimento, uma vez que dependeria das imagens mentais que temos de sensações percebidas.

(...) os objetos inteligíveis estão nas formas perceptíveis, tanto os que são ditos por abstração como também todas as disposições e afecções dos que são perceptíveis. Por isso, se nada é percebido, nada se aprende nem se compreende, e, quando se contempla, há necessidade de se contemplar ao mesmo tempo alguma imagem, pois as imagens são como que sensações percebidas, embora desprovidas de matéria. E a imaginação é diferente da asserção e da negação: pois o verdadeiro e o falso são uma combinação de pensamentos. Em que os primeiros seriam diferentes de imagens? (ARISTÓTELES, 2012, p. 121)

Enquanto Platão alega que a mimese gera a ilusão de que se sabe o que não se sabe em verdade, para Aristóteles, o prazer não provém do objeto, mas do próprio ato de se produzir semelhanças e da capacidade humana de reconhecer essas semelhanças, sendo esta uma característica intrínseca ao homem, que nos diferencia dos demais animais e à qual recorremos desde a infância para efetuarmos nossas primeiras aprendizagens.

Essa faculdade imitativa do homem, ao mesmo tempo em que é cópia, é criativa, pois ela apresenta o real não como ele é, mas como ele poderia ser. Portanto, para Aristóteles, a mimese não constitui uma cópia do real, mas uma produção poética verossímil que tem caráter não apenas reprodutivo, mas também inventivo-criativo.

Por seu caráter inventivo, as personagens não se confundem com pessoas históricas e, portanto, nem o poema, nem a narrativa correspondem à História. Enquanto os historiadores se detêm aos fatos realmente ocorridos, o poeta tem nos fatos que poderiam ter ocorrido a sua matéria-prima. É por isso que o modo como o tempo é registrado na História difere da representação do

tempo na tragédia, considerada por Aristóteles o gênero mais próximo da perfeição artística.

A arte mimética não organiza o desenrolar dos eventos no tempo de maneira semelhante à dos relatos históricos. Se, por um lado, a História configura a manifestação de um tempo uno, no qual se registra a sequência de acontecimentos que sucederam a um determinado grupo de indivíduos, por outro, a arte mimética representa uma ação una, cuja sequência de eventos é guiada pela verossimilhança ou pela necessidade.

Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança e a necessidade; eis ao que a poesia visa, muito embora atribua nomes às personagens (ARISTÓTELES, 2015, p. 97)

E é justamente essa característica que faz com que o poema, e a arte como um todo, aproxime-se mais do universal do que do particular. Quanto mais criativo é o poema mimético, maior é a necessidade de ele se ater à verossimilhança e à necessidade.

A causa disso é que o possível determina a persuasão. Ora, as coisas que não ocorreram, nós ainda não acreditamos que sejam possíveis; as que ocorreram, é evidente que são possíveis, pois não teriam acontecido se fossem impossíveis. (ARISTÓTELES, 2015, p. 99)

Então, considerando *Senhora*, se Alencar expressa abertamente seu desejo de criar um romance mimético, como devem ser as personagens? Como elas se relacionam com o homem real? E com o enredo?

Para o efeito mimético, o ponto de partida da caracterização das personagens é o mito, sendo o poeta o principal elemento da produção do poema mimético, uma vez que é ele quem faz a releitura do mito em sua obra. E Aristóteles

(...) enaltece o mito, tornando o caráter da personagem (aquilo que a caracteriza) um efeito construído, sobretudo na composição do enredo, e que, se bem realizado, deveria produzir a metábasis (peripéteia, anagnósis e páthos, traduzidas, respectivamente, como 'reviravolta', 'reconhecimento' e 'comoção emocional') pela qual o drama trágico atinge o seu termo com a catarse do pavor e da compaixão gerados pela própria ação dramatizada. (PINHEIRO, 2015, p. 19-20)

Essa articulação entre enredo e personagem ocorre, pois embora a trama dos fatos seja considerada por Aristóteles a parte principal da tragédia, o filósofo considera esse elemento sempre em sua relação com os tipos de personagens que representam os fatos diante do público:

Visto que aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação, é necessário que estes sejam de elevada ou de baixa índole (as personagens seguem quase sempre esses dois únicos tipos, pois é pelo vício e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres), em verdade ou melhores que nós, ou piores, ou tais quais. (ARISTÓTELES, 2015, p. 47)

Diante do exposto, pode-se concluir que, se o objetivo de Alencar é produzir a mimese, isso se efetua por meio da atuação de personagens “que estabelecem entre si relações de amizade, de hostilidade ou de neutralidade” (ARISTÓTELES, 2015, p. 119). Compostas pelo caráter e o pensamento, que são as duas causas das ações das personagens, as personagens são os agentes da trama dos fatos e, como tal, devem possuir qualidades conforme o caráter e o pensamento.

Segundo Aristóteles, os “caracteres” configuram os elementos do poema que nos permitem dizer que as personagens em ação detêm determinadas qualidades. O pensamento, por sua vez, refere-se a “todas as passagens que viabilizam, aos que falam em cena, demonstrar algo ou manifestar algum conhecimento” (ARISTÓTELES, 2015, p. 77).

Assim, de acordo com os caracteres, as personagens possuem determinadas qualidades, mas, conforme o pensamento, elas são felizes ou não, pois é por meio das ações que ocorre a passagem da adversidade à prosperidade ou o contrário.

No caso da tragédia especificamente, o herói chega à adversidade por ter cometido um grande erro e isso se apresenta em uma sequência causal de acontecimentos que formam um todo unido por meio da verossimilhança ou necessidade e que contém uma reviravolta, um reconhecimento e causa uma comoção emocional.

Para isso, é preciso que a personagem tenha quatro elementos em sua composição: caráter, conveniência, semelhança e coerência. O caráter da

personagem se apresenta por meio de suas escolhas. Se fizer escolhas boas, a personagem terá bom caráter, do contrário, terá caráter ruim.

Transferindo essas concepções para o romance sob análise, pode-se afirmar que Aurélia tem bom caráter, pois faz boas escolhas. Ela não cede às investidas de galanteadores como o seu próprio tio e é admirada pelo narrador por seu ‘heroísmo de virtude’.

Entretanto, quando afirma que “há um bom caráter de mulher e um de escravo” (ARISTÓTELES, 2015, p. 125), o filósofo parece se referir à existência de estereótipos nos quais é conveniente se basear. Daí o segundo elemento da composição da personagem: a conveniência, segundo a qual seria conveniente atribuir determinadas características a tipos específicos de personagem.

Essas características seriam determinadas à semelhança do homem da época, no sentido de que deveriam estar em conformidade com o que se esperava de tipos humanos característicos do período em que viveu o filósofo. Dessa maneira, as personagens devem ser coerentes com relação a um repertório socialmente construído e compartilhado de tipos humanos.

Isso nos ajuda a compreender como Aurélia é idealizada nos moldes românticos de sua época. As características demarcadas enfaticamente pelo narrador nessa personagem são a beleza e a fortuna. Tais características são, na verdade, índices da ‘dupla dicção’ que orientará esta personagem e o romance como um todo: o romantismo do desfecho em que ocorre a viabilização do encontro amoroso e a força realista da denúncia do arrivismo social representado na negação do casamento por interesse pecuniário.

Outras visões a respeito da personagem surgiram ao longo do tempo, mas até meados do século XVIII, os teóricos da literatura foram influenciados por essa ênfase antropomórfica da visão aristotélica.

No início desse percurso situa-se Horácio (65-8 a.C.), o poeta latino que em sua *Ars poética* divulga as ideias aristotélicas e reitera as suas proposições. No que diz respeito à personagem, Horácio associa o aspecto de entretenimento, contido na literatura, à sua função pedagógica, e consegue com isso enfatizar o aspecto moral desses seres fictícios. De certo modo, a concepção de personagem divulgada pelo pensador latino contribui de forma significativa para que se acentue o conceito de imitação propiciado pelo termo *mimesis* para a restauração da finalidade utilitarista da arte, entrevista em Aristóteles. (BRAIT, 2017, p. 44)

Horácio, filósofo e poeta romano, acrescentou a ênfase na questão da moralidade ao modelo aristotélico. Assim, as personagens deveriam ser modelos de comportamento a ser seguidos pelos leitores.

Apegado às relações existentes entre a arte e a ética, Horácio concebe a personagem não apenas como reprodução dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados, identificando personagem-homem e virtude e advogando para esses seres o estatuto de moralidade humana que supõe imitação. Ao dar ênfase a esse aspecto moralizante, ainda que suas reflexões tenham chamado a atenção para o caráter de adequação e invenção dos seres fictícios, Horácio contribuiu decisivamente para uma tradição empenhada em conceber e avaliar a personagem a partir dos modelos humanos. (BRAIT, 2017, p. 44)

Essa finalidade utilitarista da arte foi bastante profícua durante a Idade Média e o Renascimento uma vez que, nesse período, apesar de suas diferenças

histórico-ideológicas, o modelo de personagem com função didático-moralizante serviu consecutivamente aos preceitos do teor cortês e idealista da literatura medieval e da ideologia cristã. Assim, “a personagem conserva (...) o caráter de força representativa, de modelo humano moralizante, servindo inteiramente aos ideais cristãos” (BRAIT, 2017, p. 45).

Essa característica modelar é determinante na composição de Aurélia Camargo, uma vez que ela é necessária para criar a empatia do leitor, mesmo quando ela põe a sua vingança em andamento.

Esse caráter de modelo da personagem também é latente em contos populares, uma vez que esse gênero tinha a função de atualizar questões humanas universais.

Vladimir Propp, folclorista e estruturalista russo, a partir de contos populares, identificou elementos que considera irredutíveis na narrativa e os categorizou em 31 diferentes funções conforme a personagem. Então, passemos a sua teoria a fim de melhor compreender o papel da personagem na composição do enredo.

1.2. Propp e as funções da personagem

É bem possível que o método de análise das narrativas segundo as funções das personagens se revele útil também para os gêneros narrativos não só do folclore, mas também da literatura.

Propp

Em voga entre teóricos da narrativa na década de 1960, a *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1928), de V. I. Propp, faz-se profícua para o presente estudo no que concerne a nossa tentativa de compreender a composição de *Senhora* a partir da relação entre as ações da heroína Aurélia e o desdobramento da narrativa. Isso porque o trabalho de Propp estuda a composição do conto de magia do ponto de vista das ações desempenhadas pelas personagens em relação com sua importância para o desenrolar do enredo.

Propp identificou 31 funções das personagens, a saber: afastamento, proibição e transgressão da proibição, interrogatório e informação sobre o herói, embuste e cumplicidade, dano (ou carência), mediação, início da reação, partida, primeira função do doador e reação do herói, recepção do objeto mágico, deslocamento no espaço, combate, marca do herói, vitória, reparação do dano ou carência, regresso do herói, perseguição e socorro, chegada incógnito, falsas pretensões, tarefa difícil e tarefa cumprida, reconhecimento e desmascaramento, transfiguração, castigo, casamento.

Essas funções, embora executadas de maneiras específicas em contos diferentes, compõem o esquema estrutural do conto de magia. Portanto, pelo

termo função, Propp denomina os elementos estáveis das narrativas que compunham o *corpus* de sua pesquisa.

Apesar do fato de que nem sempre essas 31 funções se apresentam em todos os contos, a falta de uma delas não altera a disposição das demais (PROPP, 2010, p. 23), sendo a sequência delas sempre idêntica. Assim, esses elementos não se referem a um conteúdo invariável desse tipo de conto, mas aos fundamentos do conto de magia e, como tais, é sobre eles que se constrói o curso da ação:

(...) por função se entende a atuação do personagem, determinada do ponto de vista de seu significado para o desenvolvimento da ação. Assim, se o herói salta no seu cavalo até a janela da princesa, não temos a função salto do cavalo (esta definição seria correta mesmo independente do desenvolvimento da ação em seu todo), mas a função de execução de uma tarefa difícil, ligada ao casamento. (PROPP, 2010, p. 245)

Essas funções se desenvolvem no tempo narrativo e a sua forma de realização constitui o enredo da narrativa. Categoria diretamente relacionada com a sucessão temporal das ações, o enredo é o cerne da narrativa, sendo que, para a estética popular, o enredo é o conteúdo da obra e a composição, a forma da obra em prosa.

O enredo, então, é o termo utilizado por Propp para se referir ao modo de realização de uma determinada composição estrutural da narrativa, enquanto a palavra composição se refere ao esqueleto da narrativa, à base dos enredos dos contos de magia.

Em vista disso, pode-se dizer que *Senhora* constitui-se no seguinte enredo: Aurélia Camargo, moça pobre, mas bela e virtuosa, enamora-se de Seixas, moço modesto e fraco no sentido de que ele não consegue rejeitar uma vida de confortos para viver um amor romântico. Envilecida por essa rejeição, Aurélia, após herdar muito dinheiro, sem revelar sua identidade, ‘compra’ Seixas em um casamento arranjado com grande dote, e o reduz a uma propriedade, expondo o aspecto mercantil do casamento por interesse pecuniário.

Além das 31 funções, as personagens também se apresentam conforme 7 papéis que se relacionam com as esferas de ação, ou agrupamento de funções. Em outros termos, as esferas de ação se referem à distribuição das funções conforme os papéis. São elas: a esfera do antagonista, a do doador, a do auxiliar, a da princesa e seu pai, a do mandante, a do herói e a do falso herói.

Partindo de uma situação inicial estável, sofre-se um dano ou uma carência e o herói – que pode ser um buscador ou a própria vítima da carência ou dano – é incitado a agir até o ápice do conto, momento em que consegue restabelecer a ordem inicial por meio da reparação dessa carência ou dano.

A partir do dano moral causado pela rejeição do homem que ama, Aurélia assume uma caracterização dual e, assim, transita por duas esferas: a da heroína angelical que deseja se casar por amor e a da vilã sadomasoquista que almeja humilhar o marido.

Se o núcleo de interesse do conto de magia reside nas ações do herói e são as intenções desse herói que compõem o eixo da narrativa, é o desenvolvimento dessa ação a motivação primeira do comportamento das personagens:

O comportamento dos personagens no decorrer do conto é, na maior parte dos casos, motivado pelo próprio desenvolvimento da ação, e somente o advento do dano ou da carência, função primeira e fundamental do conto, exige alguma motivação complementar. (PROPP, 2010, p. 73)

Esse interesse nas ações do herói é tão latente que “(...) com frequência, a situação inicial apresenta um quadro especial, podendo ressaltar o bem-estar e a prosperidade de maneira brilhante e colorida. Este bem-estar serve como fundo de contraste à desgraça que advirá em seguida” (PROPP, 2010, p. 84).

E cada novo dano ou prejuízo, a cada nova carência do herói, origina-se uma nova sequência narrativa, sendo a repetição desse dano o nó da intriga.

Essa mesma estrutura do conto de magia é encontrada nas novelas de cavalaria. Isso porque o mesmo enredo “pode ter a forma do romance, da tragédia, do roteiro cinematográfico” (PROPP, 2010, p. 251), não se prendendo a um gênero textual.

A vida real cria sempre figuras novas, brilhantes, coloridas, que se sobrepõem aos personagens imaginários; o conto sofre a influência da realidade histórica contemporânea, do *epos* dos povos vizinhos, e também da literatura e da religião, tanto dos dogmas cristãos como das crenças populares locais. O conto guarda em seu seio traços do paganismo mais antigo, dos costumes e ritos da Antiguidade. Pouco a pouco, o conto vai sofrendo uma metamorfose, e suas transformações também estão sujeitas a determinadas leis. (PROPP, 2010, p. 85)

Com a ascensão do romance no final do século XVIII e perda de prestígio da estética clássica, um conjunto de fatores faz com que as visões da personagem como imagem de pessoa passe a ser combatida em favor de uma visão psicologizante na qual a personagem é vista como “a representação do universo psicológico de seu criador” (BRAIT, 2017, p. 46).

Com o desenvolvimento do modo de produção capitalista e da especialização econômica e a consequente valorização do âmbito individual e privado, o romance que ascende como tipo textual coincide com o estabelecimento do público burguês.

Em uma sociedade como a da Europa do final do século XVIII, na qual o sujeito *começa* a ser mais relevante, sair da margem e ser central na sociedade, a forma do romance também gerou modos diferentes de representar a variedade da experiência humana.

(...) [o romance] certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 1996, p. 13)

Desse modo, as experiências de um indivíduo narradas no romance representariam todos os seres humanos, revelando assim uma característica humana universal. No caso do enredo, segundo Watt, a primazia da experiência individual é representada formalmente por meio da subordinação do enredo ao padrão autobiográfico de memórias, que passa a ser uma tendência na prosa moderna.

Nesse momento da trajetória da personagem como instância narrativa, o mérito do romancista reside na habilidade de transmitir ao leitor a impressão de uma experiência humana fidedigna, sendo que tal fidelidade do romance à representação de experiências do cotidiano humano depende, segundo Watt (1996, p. 23), “de uma escala temporal muito mais minuciosa do que aquela utilizada pela narrativa anterior”. Essa preocupação do romancista se reflete na obra de Alencar por meio de uma representação mais detalhada e singular da personagem.

O processo de caracterização da individualidade já começa a se instituir no romance do século XVII com o uso de nomes próprios e sobrenomes, como forma de expressar a identidade individual das personagens no meio social contemporâneo. Assim, indicava-se que a personagem era vista como uma pessoa particular, não como um tipo:

‘Os nomes próprios trazem à mente uma única coisa; os universais lembram muitas a todos’. Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. (HOBBS *apud* WATT, 1996, p. 19)

Nessa visão particularizante das personagens, elas têm sua identidade explicitada e vinculada com a noção de indivíduo e sua história é narrada por meio de um nexos causal entre o passado e o presente em que as experiências passadas explicam a situação atual das personagens. E isso configura uma historicidade para a personagem que passa a ter sua identidade definida, nas palavras do próprio Watt, pela “interpenetração de sua percepção passada e presente” (WATT, 1996, p. 22).

No caso de *Senhora*, os nomes das personagens principais estão envoltos em um simbologismo que revela a visão do narrador a respeito delas. A heroína pobre que recebe uma herança milionária do avô paterno é denominada Aurélia, indicando que o ouro, em outras palavras, o dinheiro é uma de suas marcas mais distintivas.

Além disso, Camargo é o sobrenome dela. E tal escolha não parece pueril quando se considera que, o mesmo ouro que a torna tão distinta na corte carioca, foi a fonte de seu envilecimento, quando fora deixada por Fernando. Em vista disso, a escolha do nome quase que configura uma justificativa para as ações presentes da heroína.

Com a cisão entre o mundo clássico e o moderno, a totalidade do mundo homogêneo, no qual não há instâncias interior e exterior, apenas a correspondência das ações humanas às exigências intrínsecas da alma, é perdida. Enquanto no mundo anterior, nada é capaz de “desalojar a presença de sentido; podem eles aniquilar a vida, mas jamais confundir o ser” (LUKÁCS, 2009, p. 30), no mundo contemporâneo, suprimidas a totalidade e a objetividade da vida, o sujeito se torna uma aparência e a arte passa a visar a “o esfacelamento e a insuficiência do mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 36).

Desse modo, o indivíduo comum representado nesse período do romance se sente abandonado inclusive por Deus, haja vista que todas as noções de ordem absoluta são renegadas na era moderna, conforme explica Eagleton (2005, p. 5-7):

If the novel is the genre which affirms the common life, it is also the form in which values are at their most diverse and conflicting. The novel from Defoe to Woolf is a product of modernity, and modernity is the period in which we cannot agree even on fundamentals. Our values and beliefs are fragmented and discordant, and the novel reflects this condition. (...) Its impatience with traditional models is also related to the rise of pluralism, as values become too diverse to be unified. The more values there are, the more of a problem value itself becomes.¹

Assim, com essa mudança na concepção de mundo, a personagem passa a ser um fragmento que carrega em si o conflito entre a vida e a essência. Mundo e eu passam a representar uma das “cisões insanáveis do mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 35). Vejamos como isso se reflete na concepção de personagem, principalmente nos romances europeus que nos serviram de modelo quando da formação da literatura brasileira.

¹ Se o romance é o gênero que legitima a vida comum, ele também é a forma onde os valores são extremamente diversos e conflitantes. O romance, de Defoe a Woolf, é um produto da modernidade, e a modernidade é o período no qual não há concordância nem mesmo a respeito de questões fundamentais. Nossos valores e crenças são fragmentados e discordantes, e o romance reflete essa condição. Sua impaciência com os modelos tradicionais também está relacionada à emergência do pluralismo, uma vez que, dada a diversidade de valores, torna-se cada vez mais difícil unificá-los. Quanto mais valores há, mais o valor em si se torna um problema. (Tradução nossa)

1.3. Lukács e o herói do romance burguês

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.

Georg Lukács

Em seu livro *A Teoria do Romance* (1920), Lukács apresenta sua tipologia do romance na qual delineia as características do que denominou idealismo abstrato, romantismo da desilusão, romance de educação e os romances de Tolstói, sob a luz da fragmentação do sujeito, contribuindo para nossa observação da “dupla dicção” da personagem principal de *Senhora*.

Partindo de uma comparação do mundo moderno com o mundo helênico, Lukács afirma que, enquanto os antigos viviam uma totalidade de sentido no mundo grego, o homem do mundo contemporâneo vivencia a fragmentação desse sentido imanente à vida.

É essa a base de sua historiografia do romance e isso implica que, para o filósofo húngaro, os gêneros são resultado das condições sociais disponíveis nas sociedades específicas que os engendraram. Daí a epopeia ter sido dominante no mundo grego clássico, enquanto o romance seria a epopeia da era burguesa.

O homem grego não era um indivíduo cindido, pois não havia a ideia de indivíduo uma vez que interior e exterior não eram instâncias separadas. Nesse mundo, o sujeito vivia em harmonia com a estrutura social circundante, pois seus

valores e, conseqüentemente, suas ações correspondiam aos valores preconizados em sua comunidade.

Em culturas fechadas como essa, o mundo e o eu distinguem-se sem ser alheios, pois um abarca o outro, não havendo a “incongruência entre alma e ação” (LUKÁCS, 2009, p. 26). Isso porque “toda a compreensão psicológica já pressupõe uma determinada posição dos *loci* transcendentais e funciona somente dentro da esfera destes” (LUKÁCS, 2009, p. 28).

Em contrapartida, o homem moderno perdeu a correspondência entre o ímpeto interior e o mundo exterior. O mundo não é mais homogêneo, ele

tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade. (LUKÁCS, 2009, p. 31)

Como o homem moderno não encontra o seu interior refletido na realidade circundante diante do esfacelamento do mundo, não há mais uma “totalidade espontânea do ser” (LUKÁCS, 2009, p. 35), sendo que as formas da arte que antes compunham um “simbolismo redentor” por meio de sua simbiose com o mundo homogêneo, agora precisam ser substituídas a fim de abarcar a nova realidade.

Isso é o que Lukács denomina de “paradoxo da subjetividade da grande épica” (LUKÁCS, 2009, p. 52). Nesse cenário, ocorre o rompimento do “antigo paralelismo entre a estrutura transcendental no sujeito configurador e no mundo exteriorizado das formas consumadas” (LUKÁCS, 2009, p. 53):

Mas com o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento; somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio. Essa subjetividade a tudo quer dar forma e, justamente por isso consegue espelhar apenas um recorte. (LUKÁCS, 2009, p. 52)

Nesse contexto, as personagens do romance carregam em si o conflito entre vida e essência e estão em busca da totalidade perdida da vida. Tanto as personagens quanto o enredo do romance passam a ser constituídos fundamentalmente pelo desaparecimento dos objetivos evidentes e a desorientação de toda vida.

A subjetividade do indivíduo, como categoria moderna que é, constitui-se no afã dessa busca por si mesmo, uma vez que

o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência. (LUKÁCS, 2009, p. 91)

Enquanto o herói da epopeia é representativo de toda uma comunidade, o herói do romance nasce do alheamento causado por esse rompimento do mundo interior com o exterior. Agora, não é mais natural a existência de heróis, sendo o objetivo “elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos” (LUKÁCS, 2009, p. 41).

A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra. (LUKÁCS, 2009, p. 66-67)

O romance, então, assume a forma de biografia e, assim, configura-se a peregrinação do indivíduo problemático em busca pelo sentido de sua própria existência como a sua forma interna.

Nesse sentido, a personagem principal do romance é significativa, não por representar uma comunidade, mas por sua relação com o mundo ideal, que lhe é superior, mas que apenas se realiza por meio “da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência” (LUKÁCS, 2009, p. 78).

Quanto ao mundo em que vive esse herói, ele não corresponde ao mundo real, sendo uma imagem difusa da realidade “e jamais seu núcleo ou sua essência” (LUKÁCS, 2009, p. 46). E essa sombra da realidade indica o limite do escritor.

É o escritor que seleciona um fragmento de vida e o coloca em um contexto no qual ele se destaca da totalidade da vida. Isso imprime a marca do escritor na obra, pois “a seleção e a delimitação trazem estampado, na própria obra, o selo de sua origem na vontade e no conhecimento do sujeito [criador]” (LUKÁCS, 2009, p. 49).

Por meio dessa seleção de um fragmento de vida feita pelo escritor, o romance já indica uma problemática do mundo. Com a trajetória de Aurélia,

então, o romance de Alencar indica, com a posição central que esta ocupa na narrativa, que a questão do casamento por interesse pecuniário é essencial na problemática de vida narrada.

Se o mundo está em crise pela ausência da totalidade e homogeneidade presentes em culturas fechadas como a grega antiga, o indivíduo que busca por essa totalidade é imbuído de uma psicologia que está sob o campo de ação do que Lukács denomina demoníaco.

Para ele, os excessos injustificáveis e infundados do indivíduo são responsáveis pela revogação dos fundamentos psicológicos e sociológicos da sua existência, descortinando um mundo sem substância. Com o esfarelamento do que antes parecia sólido, revela-se o vazio contra o qual “o homem se mortifica em vão” (LUKÁCS, 2009, p. 92).

Dáí o sentimento intrínseco de inadequação do indivíduo: “o abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos” (LUKÁCS, 2009, p. 99). Essa inadequação se revela em *Senhora* no descompasso entre os dois discursos que concorrem para a formação discursiva da heroína: o discurso do amor romântico liberal e o discurso do amor clientelístico patriarcal.

É a partir dessa inadequação entre alma e mundo (alma e realidade, alma e obra) após o abandono do mundo por Deus que Lukács esboça sua tipologia romanesca. Isso porque, segundo ele, a alma em relação ao mundo pode ser mais estreita ou mais vasta do que ele. No primeiro caso, tem-se o que ele denominou de idealismo abstrato e, no segundo, o romantismo da desilusão.

Nesse primeiro tipo de romance, há um *a priori* em relação à vida que se almeja executar, sendo que a narrativa resultaria dos conflitos entre essa essência e o mundo exterior. Trata-se da ideia de que se deve tomar o caminho correto e direto para que se possa chegar ao ideal.

Assim, segundo o filósofo húngaro, o fundamento artístico de romances do século XIX é “a necessidade de configurar como heróis tipos ideais de uma humanidade que se acomoda, sem conflitos internos, à sociedade burguesa contemporânea” (LUKÁCS, 2009, p. 112).

O estreitamento da alma se dá pela obsessão demoníaca pela realidade, pela ideia existente, sendo que o mundo passa a ser o substrato das ações das personagens na conversão do cosmos interior em ações. Desse modo, o indivíduo é significativo como portador de um mundo transcendente.

Entretanto, essa realidade não corresponde ao dever-ser (ideal) da ideia de sua existência. E essa falta de correspondência é de responsabilidade de forças sobrenaturais, sendo, então, o objetivo desse indivíduo exorcizar esses “maus demônios” seja por meios mágicos ou por meio da batalha. Aqui,

(...) o herói sente na exata medida a superioridade do mundo exterior com que se defronta (...) não apenas as relações de força imaginárias e verdadeiras correspondem uma à outra, mas também as vitórias e derrotas não contradizem a ordem de fato nem a do dever-ser do mundo. (LUKÁCS, 2009, p. 100)

No segundo tipo, o romantismo da desilusão, é a realidade interior que entra em disputa com a realidade exterior. Essa interioridade pode ser perfeita

em si sem ter contato com o mundo exterior, haja vista o fato de que o eu é a fonte de todo dever-ser. Daí a importância intrínseca do indivíduo que porta seu valor em si mesmo, configurando um indivíduo mais contemplativo do que ativo.

Disso decorre o alçamento da psicologia e da análise psicológica à única essencialidade, revelando paradoxalmente a insignificância da existência do indivíduo diante de todo mundo e a fragmentação da vida interior.

A primazia do estado de ânimo do indivíduo acaba revelando sua nulidade última diante da corrupção de todo valor humano e, conseqüentemente, é constante o sentimento de tristeza que nada pode fazer em face de um mundo cuja essência já se dissipou. Assim, no romance da desilusão, tudo é fragmentário e sem essência, mas sempre se refrata o espectro da esperança ou da memória.

Diante dessa autossuficiência da subjetividade e da renúncia da luta por sua realização exterior, o romance passa a ser uma “sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo” (LUKÁCS, 2009, p. 118), que passam a ser elementos estruturais constitutivos. Tais elementos são tão exacerbados que rompem com toda a convencionalidade da forma romanesca.

No caso do romance de educação, seu tema é a reconciliação do indivíduo problemático com a realidade social concreta por meio do ideal vivenciado.

Essa reconciliação não pode nem deve ser uma acomodação ou uma harmonia existente desde o início; esta conduziria ao tipo já caracterizado do romance humorístico moderno, exceto que então o mal necessário desempenharia o papel principal. (LUKÁCS, 2009, p. 138)

Nesse tipo de romance, a interioridade da personagem está entre os outros dois tipos – o idealismo abstrato e o romance da desilusão. Nele há uma relação extenuada do indivíduo com o mundo transcendente devido à incapacidade da alma de atuar sobre o mundo. Assim, se considerarmos o desfecho conciliatório de *Senhora*, nele podemos ver como o foco na heroína da narrativa demonstra como conciliar o eu com o mundo circundante, pois é nesse momento que ela aceita a palavra autoritária, o discurso dominante.

A estrutura dos homens e destinos (...) define a construção do mundo social que os circunda (...). As estruturas da vida social não são cópias de um mundo transcendente estável e seguro, nem em si mesmas uma ordem fechada e claramente articulada que se substancializa em um fim próprio (...). O mundo social, portanto, tem de tornar-se um mundo da convenção parcialmente aberto à penetração do sentido vivo. (LUKÁCS, 2009, p. 144)

Nesse tipo de narrativa, a posição central da personagem é relativizada no sentido de que o herói serve o propósito de revelar a totalidade do mundo por meio do seu processo de formação, de desenvolvimento de qualidades humanas.

Diferentemente do Idealismo abstrato, em que a solidão intrínseca do indivíduo lhe garante um papel central, e do Romantismo da desilusão, no qual a solidão da personagem é resultante do fracasso individual necessário para

revelar uma realidade corruptora, o indivíduo do romance de educação apresenta uma solidão resignada.

Por ser um sujeito mais ativo do que contemplativo, a personagem do romance de educação quer realizar a sua interioridade no mundo a fim de identificar no social “vínculos e satisfação para o mais recôndito da alma” (LUKÁCS, 2009, p. 139).

O advento final do herói a uma solidão resignada não significa um colapso total ou a conspurcação de todos os ideais, mas sim a percepção da discrepância dessa dualidade: a adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida e o encerrar-se em si e guardar-se para si da interioridade apenas realizável na alma. O gesto desse advento exprime o estado presente do mundo, mas não é nem um protesto contra ele nem sua afirmação, é somente uma experiência compreensiva – uma experiência que se esforça por ser justa com ambos os lados e vislumbra, na incapacidade da alma em atuar sobre o mundo, não só a falta de essência deste, mas também a fraqueza intrínseca daquela. (LUKÁCS, 2009, p. 142-143)

O último tipo de romance esboçado por Lukács são os romances de Tolstói, cuja problemática central residiria na oposição entre natureza e cultura. Aqui a natureza é imaginada em sua essência, como natureza, portanto, em oposição à cultura..

Essas duas instâncias representam duas camadas de realidade heterogêneas e a relação entre ambas compõe a totalidade da obra de Tolstói. A natureza aqui não se integra em uma totalidade imanentemente fechada e perfeita, sendo algo objetivamente existente, assim como a cultura. Entretanto,

a cultura seria o caminho para levar o indivíduo a esse mundo mais essencial da natureza.

Exemplo disso reside na centralidade do casamento como manifestação cultural do amor. É esse amor que Lukács aponta como central no mundo de Tolstói. Casamento, procriação, família, continuidade natural da vida. É nesse amor que “os poderes dominantes da vida configuram-se da maneira mais concreta e patente” (LUKÁCS, 2009, p. 155).

Por meio da insatisfação dos homens essenciais com o que lhes pode oferecer esse mundo da cultura, e a partir de seu repúdio, o indivíduo busca e descobre o mundo natural. Essa natureza essencial é apenas vislumbrada intuitivamente por um homem que aparece como ser anímico e não como ser social; ela não é plena nem perfeita, mas antes

(...) uma garantia efetiva de que existe realmente uma vida essencial para além da convencionalidade – uma vida que pode ser alcançada nas experiências da individualidade plena e autêntica, na vivência própria da alma, mas da qual se tem inapelavelmente de resvalar para o outro mundo. (LUKÁCS, 2009, p. 155)

Haveria, então, uma terceira camada de realidade nos romances desse tipo: a primeira seria a do mundo cultural das convenções, um mundo atemporal; a segunda, a do mundo natural, com seu ritmo eterno e constante; a terceira a do mundo dos grandes momentos de revelação da realidade, nos quais o homem tem acesso a uma realidade outrora vislumbrada.

O destino individual do herói é apenas um dentre tantas outras possibilidades, sendo, portanto, inessencial, e esse desconsolo da personagem no final desse tipo de romance, após um momento de revelação do real, é seguido da descrição do mundo convencional. Daí a solidão resignada. A resignação se configura na volta à vida no mundo convencional, na constatação de que só se pode “viver como adaptação à convenção mais baixa, estúrdia e abandonada pelas ideias” (LUKÁCS, 2009, p. 156).

Os caminhos indicados pelo grande momento perdem sua substancialidade e realidade norteadoras quando ele se extingue; não se pode mais trilhá-los, e quando se crê percorrê-los, essa realidade é uma amarga caricatura do que foi revelado pelo grande momento. (LUKÁCS, 2009, p. 157)

Considerado o fecho do Romantismo Europeu, como um tipo extremado de romantismo da desilusão, Tolstói, no momento em que Lukács escreveu sua Teoria do Romance, era considerado o último exemplar daquele mundo. Apesar de não se deter no romance de Dostoiévski, Lukács (2009, p. 160) o aponta como pertencente ao novo mundo que emerge como uma realidade contemplada.

Uma das principais contribuições da *Teoria do Romance* de Lukács reside, então, no fato de ela já levar em consideração o estilo de Dostoiévski que, segundo ele, não se enquadra em nenhuma das categorias propostas em sua tipologia, merecendo análise formal para que se averigue sua posição na historiografia romanesca.

Foi Bakhtin, contemporâneo de Lukács, que se dedicou a esse feito e, no contexto do século XX, a polifonia surgiria, então, como único instrumento do romance capaz de dar conta da representação da pluralidade de vozes que se entrecruzam no mundo moderno.

1.4. Bakhtin e a pessoa que fala no romance

Também desenvolvidas na década de 1920, as ideias de Bakhtin e do Círculo tornaram-se populares no ocidente nos anos 70. No que concerne à concepção da personagem/herói, Bakhtin considera autor e personagem como elementos constituintes do todo da obra artística.

Para Bakhtin, o autor é a consciência criadora ativa responsável pela unidade do todo da personagem e da obra, sendo que essa instância subjaz todos os elementos peculiares da obra de arte em uma relação “arquiteticamente estável e dinamicamente viva” (BAKHTIN, 2011, p. 3):

(...) o autor [que não deve ser confundido com o autor empírico de uma obra] acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam (...) a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao *todo* da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra.

Mais do que uma consciência, o autor é “a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem” (BAKHTIN, 2011, p. 11). O autor tudo sabe e tudo vê, enquanto as personagens em si não têm acesso a essa visão e a esse conhecimento:

(...) nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra. (BAKHTIN, 2011, p. 11)

Como consciência concludente, o autor é responsável por assegurar o acabamento estético da personagem por meio da transgrediência axiológica de todos os elementos da narrativa. Porém, esse acabamento não é conferido à personagem de imediato; ela passa por um processo criativo no qual o todo é formado pelas respostas “volitivo-emocionais”, bem como pelos “caprichos da alma do autor” (BAKHTIN, 2011, p. 4):

Através do caos de tais respostas, ela [a personagem] terá de inteirar-se amplamente da sua verdadeira diretriz axiológica [moral-valorativa], até que sua feição finalmente se constitua em um todo estável e necessário. (BAKHTIN, 2011, p. 4)

Diante da dificuldade de se colocar exotopicamente, o autor luta consigo mesmo até obter uma imagem definida da personagem. Em face da personagem, o autor somente tem o resultado, o produto completo e definido de

sua energia criadora, não o seu processo de criação, que é interno e psicologicamente determinado.

Em *Como e porque sou romancista* escrito em 1873, por exemplo, mesmo quando diz que “n’O *Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça”, Alencar nada revela sobre o processo de criação de Peri, apenas apresenta sua posição diante de seu produto já criado e definido.

Por fim, a relação basilar entre autor e personagem é uma relação distanciada no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos para que se abarque integralmente a personagem à mercê da abertura dos acontecimentos dos atos éticos.

Caberia a essa consciência exotópica do autor abranger a personagem e sua vida a fim de “completá-la até fazer dela um todo com os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma” (BAKHTIN, 2011, p. 12).

Bakhtin/Voloshinov afirma que o romance é um heterodiscurso (entrecruzamento de diferentes vozes sociais) que se materializa nas pessoas que nele falam. Assim, o romance é um enunciado tenso, uma “arena de vozes” sociais que lutam entre si em um jogo de poder infindável – uma força dialógica que se impõe e outras que a desqualificam e corroem.

Se no discurso romanesco diversas vozes disputam a influência sobre a consciência do indivíduo, como acontece na realidade social, o processo de formação ideológica das personagens deve basear-se na assimilação da palavra

de outrem que, “mais cedo ou mais tarde começará a se libertar do domínio da palavra do outro” (BAKHTIN, 2014, p. 148):

Aqui, a palavra de outrem se apresenta não mais na qualidade de informações, indicações, regras, modelos, etc., - ela procura definir as próprias bases de nossa atitude ideológica em relação ao mundo e de nosso comportamento, ela surge aqui como a palavra autoritária e como a palavra interiormente persuasiva.

(...)

Geralmente, o processo de formação ideológica caracteriza-se justamente por uma brusca divergência entre as categorias: a palavra autoritária (religiosa, política, moral, a palavra do pai, dos adultos, dos professores, etc.) carece de persuasão interior para a consciência, enquanto que a palavra interiormente persuasiva carece de autoridade, não se submete a qualquer autoridade, com frequência é desconhecida socialmente (pela opinião pública, a ciência oficial, a crítica) e até mesmo privada de legalidade. O conflito e as inter-relações dialógicas destas duas categorias da palavra determinam frequentemente a história da consciência ideológica individual. (BAKHTIN, 2014, p. 142-143) (grifo nosso)

O sujeito se constitui, portanto, por meio da assimilação de vozes sociais que se apresentam na realidade plural e heterogênea da linguagem e nas múltiplas formas de interação social. Os dois discursos que fundamentam essa formação ideológica do homem são a palavra autoritária e a palavra interiormente persuasiva e é o embate dialógico entre esses dois discursos que determina a consciência ideológica individual.

Cabe aqui ressaltar que, embora para o Círculo de Bakhtin o termo ideologia seja utilizado com dois sentidos - o primeiro designa qualquer enunciado da produção espiritual (na esfera das ideologias – artes, filosofia, ciência, etc.) e o segundo denomina um posicionamento socioavaliativo, não

havendo, portanto, enunciados que não sejam ideológicos – aqui a palavra ideológica é tomada no segundo sentido, como sinônimo de *axiológico*, e como coincidente com o âmbito semiótico.

Portanto, quando nos referimos ao termo ideológico, além de nos referirmos à materialidade do texto literário e ao fato de o romance se dar na esfera das ideologias (no sentido de produção intelectual humana), queremos enfatizar o seu caráter avaliativo, valorativo, assumindo que não existe enunciado neutro.

Como a realidade linguístico-social é heterogênea, nenhum sujeito absorve uma só voz social, mas sempre muitas vozes. Assim, ele não é entendido como um ente verbalmente uno, mas como um agitado balaio de vozes sociais e seus inúmeros encontros e entrechoques. O mundo interior é, então, uma espécie de microcosmo heteroglóstico, constituído a partir da internalização dinâmica e ininterrupta da heteroglossia social. Em outros termos, o mundo interior é uma arena povoada de vozes sociais em suas múltiplas relações de consonâncias e dissonâncias; e em permanente movimento, já que a interação socioideológica é um contínuo devir. (FARACO, 2009, p. 84)

A personagem enquanto sujeito, então, assim como o homem, constitui-se em meio a uma pluralidade de vozes e singulariza-se pelo modo como o autor-criador organiza essa pluralidade de vozes, denominada heterodiscurso, na fala dela. Nem todas as vozes sociais funcionam da mesma forma, havendo aquelas que se apresentam como vozes de autoridade e aquelas que são internamente persuasivas.

No caso de Aurélia, seu discurso se forma no embate entre a ‘palavra autoritária’ do patriarcalismo e a ‘palavra interiormente persuasiva’ do liberalismo

burguês oriundo dos modelos europeus. Tanto que a crítica classifica esse romance como um romance de análise psicológica da consciência individual em face à questão do casamento pelo interesse financeiro.

Capítulo II

Perfis de mulher: da história para a literatura

A mulher entra no circuito da literatura, produzindo efeitos de leituras, faz-se ler e instaurar-se como modelo, passando por real o que é cópia de cópia, simulacro, sujeitos às ideologias e às épocas em que se produzem.

Brandão

Época de grande produção de romances no Brasil, o período que se estende do final do século XIX à metade do século XX registra forte presença de personagens femininas em romances escritos por homens. A imagem de mulher que surge nesses romances, como afirma Brandão (2006, p. 30) em citação na epígrafe deste capítulo, é determinada pela fantasia masculina que, por sua vez, está sujeita às ideologias da época em que foi produzida.

Sociedade patriarcal, de base agrária, recheada de escravos e indígenas. Analfabetos. Assim era o Brasil do século XIX. “Prevalecia uma espécie de nobreza territorial (senhorismo – *land-lordism*), cuja força, entretanto, buscava-se antes no fato de possuírem numerosos escravos do que na posse de terras extensas” (FREYRE, 2009, p. 64).

(...) nas suas condições materiais e, até certo ponto, na sua vida social, a maioria dos brasileiros de meados do século XIX situava-se na Idade Feudal. Havia, além disso, indígenas e negros, em número nada desprezível, cuja cultura era ainda a dos primitivos. Eram, nesse particular, os brasileiros – a maioria dos brasileiros – uma população arcaica em relação à da Europa Ocidental da mesma época. (*Idem*, 2009, p. 60)

Segundo Freyre, eram os senhores de engenho os mais poderosos dentre os senhores de terra e de escravos. E esses senhores ainda viviam como no período feudal, governando suas terras e as pequenas cidades ao seu redor como se fossem feudos, chegando a formar uma classe social homogênea, compartilhando interesses econômicos, políticos e sociais.

O poder dos grandes plantadores – os de cana, principalmente -, nos meados do século XIX, repita-se que era realmente feudal, quase não sendo possível às leis civis restringir o que havia de tentacular no seu extremado patriarcalismo. (FREYRE, 2009, p. 77)

Mesmo no ambiente urbano, as casas da classe alta eram sobrados ainda patriarcais nos quais havia grande número de escravos sob o olhar da senhora. Ela era a supervisora dos trabalhos que ainda eram feitos em casa, uma vez que a industrialização pela qual passavam países da Europa não havia chegado aqui.

Desse modo, embora fossem também ociosas, o ócio das mulheres brasileiras era de natureza diversa ao das europeias, era mais sedentarismo do que ócio. 'Prisioneira da casa', a mulher da casa patriarcal era responsável por garantir o bom andamento de todos os serviços a serem feitos, desde o preparo das refeições até a assistência a enfermos.

O número de escravos representava a forma de ostentação da fartura do patriarca e, havendo tantos escravos disponíveis em um país ainda fundamentalmente escravocrata, a despeito das investidas inglesas em prol da transição para uma economia burguesa-industrial, o sedentarismo passou a ser

determinante para a imagem das sinhás: obesas tagarelando em janelas abalcoadas e lendo novelas de Macedo e Alencar (FREYRE, 2009, p. 82).

Apesar de suas habilidades administrativas para comandar tantos escravos e tantos processos na casa-grande e nos sobrados (a feitura das refeições e de compotas, a assistência a enfermos, etc.) às mulheres era facultada essa autoridade apenas no ambiente doméstico.

O espaço público era de domínio masculino, e, sendo ele o soberano restava à mulher esconder qualquer habilidade notável. Qualquer indício de inteligência feminina era descabido, pois era considerado um sinal de desobediência ao pai ou marido.

Em sua atitude para com a esposa, o brasileiro da década de 1850 era um verdadeiro patriarca à maneira romana. Dentro de casa concedia-lhe alguma autoridade. Fora, lhe era negado qualquer poder. Fora de casa, a mulher era apenas, legalmente e socialmente, a sombra do marido. (FREYRE, 2009, p. 87)

Configuravam-se espaços e papéis distintos para homens e mulheres e a distinção entre esses espaços era representada no romance, com sua base no homem histórico. *Senhora*, por exemplo, apesar da “certa modernidade” de Aurélia, representa isso. Tanto que, embora Alencar a caracterize com traços masculinos, ele a faz esconder suas habilidades para os negócios, fazendo uso delas somente quando necessário e dentro do ambiente doméstico:

Era realmente para causar pasmo aos estranhos e susto a um tutor, a perspicácia com que essa moça de dezoito anos apreciava as questões mais complicadas; o perfeito conhecimento que mostrava dos negócios, e a facilidade com que fazia, muitas vezes de memória, qualquer operação aritmética por muito difícil e intrincada que fosse. Não havia porém em Aurélia nem sombra do ridículo pedantismo de certas moças que, tendo colhido em leituras superficiais algumas noções vagas, se metem a tagarelar de tudo.

Bem ao contrário ela recatava sua experiência de que só fazia uso, quando o exigiam seus próprios interesses. Fora daí ninguém lhe ouviu falar de negócios e emitir opinião acerca de coisas que não pertencesse à sua especialidade de moça solteira. (ALENCAR, 2013, p. 51)

Domesticadas em ambas as acepções do termo, às mulheres restava casarem-se, serem dependentes ou prostituírem-se. Nesse contexto, o casamento surgia como um mecanismo do sistema patriarcal tanto para a manutenção da riqueza quanto para o aumento dela. A fim de se inserir nesse mercado, os pais de meninas de oito ou nove anos já as enviavam a internatos religiosos ou contratavam francesas religiosas para ensinar a suas filhas a ‘arte de ser mulher’, que, segundo Freyre (2009, p. 95), envolvia música, dança, bordado, francês, inglês e um pouco de literatura.

Elementos dessa visão transparecem nos valores atribuídos pelo narrador de *Senhora* a Aurélia Camargo, mas no romance essa visão já concorre com a visão liberal, na qual “certa modernidade” é conferida às mulheres:

Demais, isso é o que todos veem e repetem. Você toca piano como o Arnaud, canta como uma prima-dona, e conversa na sala com os deputados e os diplomatas, que eles ficam todos enfeitiçados.

(...)

Quem há de dizer que uma menina de sua idade sabe mais de que muitos homens que aprenderam nas academias. (ALENCAR, 2013, p. 42)

Embora o acesso à literatura não fosse dos mais fáceis por falta de uma Imprensa Régia, que, no Brasil, só ocorreu em 1808, a história do romance no Brasil começara antes disso por meio dos imigrantes que vieram para cá.

Por não exigir treinamento estético prévio para ser apreciado, o romance rapidamente se tornou um gênero popular na Europa por meio do aumento no número de leitores e da consequente identificação das classes mais baixas da sociedade com as narrativas da vida privada tão próximas a eventos aos quais todos estão expostos. Não demorou para que o gênero se disseminasse não apenas pela Europa, mas também por colônias europeias, como o Brasil:

Quase simultaneamente a seu surgimento na Inglaterra e na França, o romance espalhou-se pela Europa, chegando a Portugal e às terras brasileiras onde, já no final do século XVIII, tornou-se o gênero preferido dos que aqui viviam. (ABREU *et al.*, 2002, n.p.)

Apesar dessa difusão, o romance encontrou dificuldades para se expandir no Brasil devido à falta de uma imprensa nacional, à pequena percentagem de indivíduos alfabetizados no país (apenas 1/5 da população livre era alfabetizada), à censura lusitana prévia (que perdurou até 1821) e ao alto custo para a obtenção legal de livros importados.

Até 1808 havia um rigoroso controle da censura portuguesa sobre a entrada de livros no Brasil uma vez que se temia a difusão de ideias consideradas perigosas. Apenas a partir desse ano, com a promulgação da abertura dos portos brasileiros às nações amigas por meio da assinatura da

Carta Régia de 28 de janeiro de 1808, houve a integração do Brasil ao mercado livreiro europeu em seu momento de maior expansão.

Assim, passou a ser possível aos brasileiros adquirir livros tanto por meio da Imprensa Régia quanto por meio de importações de alguns países além da metrópole portuguesa, desde que se tivesse permissão da *Mesa do Desembargo do Paço*, sediada no Rio de Janeiro. Isso propiciou aos brasileiros o contato com este gênero desde a sua consolidação na Europa:

Recorrendo à importação, os cariocas travaram contato desde muito cedo com o romance e fizeram deste gênero de escritos o seu preferido dentro das Belas Letras. (ABREU *et al.*, 2002, n.p.)

Com privilégios estabelecidos tanto pela Abertura dos Portos, em 1808, quanto pela assinatura do Tratado do Comércio em 1810, como a liberdade religiosa, o direito a viajar e a residir em domínios portugueses e o respeito à propriedade, a inserção inglesa no Brasil se intensificou e perdurou até mesmo após a independência do Brasil em 1822, tendo o seu auge durante os anos de 1825 e 1827.

Essa relação Brasil-Inglaterra se iniciou antes mesmo da vinda da Família Real portuguesa ao Brasil. Isso porque, prejudicada economicamente pelo Bloqueio Continental decretado por Bonaparte em 1806, a Inglaterra viu a possibilidade de transferir os seus interesses econômicos da metrópole portuguesa para a colônia em um momento em que o comércio livreiro e os gabinetes de leitura se expandiam.

Diante do risco iminente de a metrópole ser invadida por Bonaparte e a fim de manter seu mercado, a Inglaterra prometeu proteção à Família Real quando do embarque para o Brasil, de onde provinham as riquezas de Portugal. Foi sob a influência e a escolta inglesa que o então Príncipe Regente D. João de Portugal veio ao Brasil após o ultimato de Bonaparte em 1807, que o forçava a romper suas relações com a Inglaterra, de cujos produtos Portugal dependia.

Tal relação entre Brasil e Inglaterra se manteve em bons termos até que a posição inglesa em prol da abolição do tráfico negreiro entrasse em oposição direta com a política anti-abolicionista do Brasil. Como retaliação à pressão inglesa para a abolição da escravidão, o Brasil pôs fim às concessões aos ingleses e passou a empreender relações comerciais com outros países, o que acarretou perdas comerciais aos ingleses por meio da concorrência ao escoamento de seus produtos aqui.

Simultaneamente, os franceses se consolidavam como modelos para cumprir uma função civilizatória no que concerne ao comportamento dos brasileiros. A França, no final do século XVIII, era “a monarquia absoluta aristocrática mais poderosa, eminente e influente, em uma palavra, a mais clássica” (HOBBSAWM, 2016, p. 53-54). Daí o fato de os brasileiros se voltarem para a cultura francesa como forma de adquirir um ar de civilização e de refinamento.

Nesse cenário, a atuação francesa foi decisiva no Brasil não apenas com seus romances originais, mas também como “mediadora dos produtos culturais ingleses aqui chegados em tradução” (ABREU *et al.*, 2002, n.p.). *Traduit de l'anglais*, foi assim que a maior parte dos romances ingleses oitocentistas chegou

à França, transferiu-se da França a Portugal e, finalmente, de Portugal chegou ao Brasil.

Tão alto era o status da cultura francesa que se atribuía o rótulo de “traduzido do francês” a romances ingleses no intuito de escamotear sua procedência britânica. Essa estratégia facilitava a venda e o empréstimo “a módicas quantias” de romances, pois os franceses eram bem recebidos porque eram considerados modelos de uma cultura moderna e progressista.

Desse modo, a França mediu a propagação de modelos narrativos ingleses e a variedade de temas, formas e procedimentos técnicos, que é intrínseca ao gênero, e com os quais os brasileiros tiveram contato também foi um importante acervo para a educação estética dos primeiros romancistas daqui, como José de Alencar explica em *Como e porque sou romancista* (1873)²:

Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção?

Não me animo a resolver esta questão psicológica, mas creio que ninguém contestará a influência das primeiras impressões.

(...)

Nosso repertório romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras (...).

Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor.

² Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1837. Acesso em 11/04/2016.

O público-alvo desses romances de base francesa e inglesa eram estudantes e, principalmente, mulheres. Evidência disso é o fato de que havia na época inúmeros periódicos direcionados às mulheres nos quais se publicavam estrategicamente não só romances estrangeiros consagrados, mas também a ficção dos primeiros romancistas brasileiros.

Apesar da precariedade do nível de instrução das mulheres, conforme relatos de estrangeiros a respeito do que encontravam no novo mundo, o hábito da leitura em voz alta durante os serões aumentava consideravelmente o escopo do acesso à literatura. É o que demonstra Alencar em *Como e porque sou romancista*:

Minha mãe e minha tia se ocupavam com trabalhos de costuras, e as amigas para não ficarem ociosas as ajudavam. Dados os primeiros momentos à conversação, passava-se à leitura e era eu chamado ao lugar de honra. (...)

Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso, as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum mau personagem, ou acompanhava de seus votos e simpatias o herói perseguido. (*ibid*)

De acordo com esses modelos europeus, as personagens femininas eram idealizadas e inacessíveis. Modelos de virtude, eram exemplos a serem seguidos pelas leitoras. E quando caíam em tentação, também serviam ao propósito educacional, sendo suas histórias utilizadas como demonstração do

que acontecia com aquelas que não seguiam os costumes e as convenções sociais do período.

Eram nos ingleses e nos franceses que se inspiravam os brasileiros do período, absorvendo não só os seus costumes, mas também os seus modelos literários. Mais do que copiar modelos, o projeto literário de Alencar envolvia três fases. Visando à criação de uma literatura nacional, Alencar almejava representar as três fases do novo país – a fase primitiva, a fase histórica e a fase da infância da literatura brasileira, conforme descreve no prefácio de *Sonhos d'Ouro* (1872)³:

O período orgânico desta literatura conta já três fases.

A primitiva, que se pode chamar aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalarão a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou.

Iracema pertence a essa literatura primitiva, cheia de santidade e enlevo, para aqueles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda — *alma mater*, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam.

O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido.

Ao concheio desta pujante criação, a têmpera se apura, toma alas a fantasia, a linguagem se impregna de módulos mais suaves; formam-se outros costumes, e uma existência nova, pautada por diverso clima, vai surgindo.

É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência. A ele pertencem o *Guarani* e as *Minas de Prata*. Há aí muita e boa messe a colher para o nosso romance histórico; mas não exótico e raquítico como se propôs a ensiná-lo, a nós beócios, um escritor português.

A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem (*sic*) os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão

³ Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000141.pdf>. Acesso em: 21/10/2018.

acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço.

Esse é o paradoxo de Alencar: o contrassenso causado pela utilização de modelos europeus que destoavam da “cor local” do Brasil. Daí o sentimento de Schwarz (2012) de que há sempre um descompasso em sua obra. E esse descompasso emerge tanto no enredo quanto na caracterização da personagem principal.

Apesar de o enredo, as personagens e as ideias serem os três elementos centrais da narrativa e só poderem ser compreendidos conjuntamente, para Candido (2014, p. 54), foi a personagem que se configurou como o aspecto mais comunicativo do romance já no século XVIII:

Os romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores, e nós sabemos que, de fato, o detalhe sensível é um elemento poderoso de convicção.

E é dessa convicção que resulta a leitura de um romance, pois somente o lemos se acreditamos na verdade da personagem. Esse é o paradoxo da personagem de ficção: embora seja um ser fictício, ela deve transmitir a impressão da mais “lídima verdade existencial” (CANDIDO, 2014, p. 55).

Partindo de uma matriz concebida pelo autor, a personagem é construída conforme a lógica preestabelecida que depende do modo como seu trabalho criativo se articula com a influência das concepções intelectuais e morais fixadas na sua memória, da sua capacidade de observação e da sua imaginação.

Assim, haveria uma relação direta entre personagem e autor, uma vez que a função do romancista seria a de selecionar e distribuir traços que se entrosam em uma composição coesa e coerente, realçando as relações de causa e consequência entre um traço e outro. Essas relações são responsáveis pela constituição da verossimilhança interna do romance, pois cada traço selecionado pelo romancista só adquire sentido em função de outro.

Apesar de cada personagem seguir uma lei própria conforme a lógica preestabelecida pelo autor, o processo de caracterização das personagens segue o princípio da modificação do real seja por meio de acréscimos ou de deformações: “[o autor] tira [a personagem] de si (...) como realização de virtualidades, que não são projeção de traços, mas sempre modificação, pois o romance transfigura a vida” (CANDIDO, 2014, p. 67).

As perguntas que insurgem, então, são: de que maneira os românticos manipulavam a realidade a fim de construir as personagens femininas? Quais recursos de caracterização os romancistas românticos utilizavam para constituir a personagem de maneira que ela pudesse dar a impressão de um ser ilimitado em sua riqueza? E, mais especificamente, quais desses recursos são utilizados por Alencar, para compor Aurélia Camargo? Quais as consequências de seu modo de caracterização da heroína na constituição do romance *Senhora*? No intuito de responder a essas questões, passamos a seguir a refletir sobre a personagem feminina da ficção romântica.

2.1. Romantismos: a personagem feminina e suas facetas

Na virada do século XVIII para o XIX, a sugestão do real na literatura configurava-se em uma busca pela verossimilhança e pela coerência, resultando em uma tendência à “fidelidade documentária” por meio da objetividade na representação de experiências individuais.

No entanto, tal objetividade não encontra paralelo em transposição, pois a própria transposição de experiências reais concretas para a ficção já altera essas experiências e revela a ideologia do enunciador nos fatos e ângulos selecionados para descrever o evento real.

No século XIX, as manifestações literárias consideradas da modernidade lidavam com a questão da correspondência entre a forma literária e a realidade histórica de maneira mais intensa do que em outros períodos da historiografia literária. Daí Candido (1993, p. 135) afirmar que os textos realistas de maior alcance devam procurar “a razão oculta sob a aparência dos fatos narrados ou das coisas descritas, e pode ser a lei destes fatos na sequência do tempo”.

Como escola literária, o Realismo surge como uma forma de contrariar o aspecto idealizador do Romantismo. Rejeitando a representação idealizada da realidade, característica do período literário anterior, o Realismo caracterizava-se, segundo Candido e Castello (1977, p. 94), pela maior realidade na descrição dos costumes e das relações entre os sexos.

Essa maior realidade era obtida com o uso de detalhes e partia do pressuposto realista da valorização do pormenor pela sua multiplicação, sua especificação progressiva e suas mudanças no curso do tempo:

O uso do pormenor tem uma função referencial e uma função estrutural. A primeira consiste em reforçar a aparência de realidade (verossimilhança) e, portanto, dar credibilidade à existência do objeto ficcional (...). A segunda resulta do arranjo e qualificação dos elementos particulares que, no texto, garantem a formação do seu sentido específico e a adequação recíproca das partes (coerência). No Realismo [como período da historiografia literária] ambas estão correlacionadas de maneira indissolúvel, pois a eficiência de uma depende da eficiência da outra. (CANDIDO, 1993, p. 136)

Essa visão da ficção tem no Realismo como corrente literária uma de suas modalidades principais, mas não a única. O próprio Romantismo, com seu objetivo de comunicar o “sentimento da realidade”, também já apresentava características realistas, como a preocupação com a observação apurada das relações sociais:

Sob vários aspectos, o romance romântico foi cheio de realismo, pois a ficção moderna se constituiu justamente na medida em que visou, cada vez mais, a comunicar ao leitor o sentimento da realidade, por meio da observação exata do mundo e dos seres. Assim foi no século XVIII, sobretudo com os ingleses; assim foi na primeira metade do século XIX, com autores que, embora classificados frequentemente dentro do Romantismo, e alguns deles de fato ligados visceralmente à estética romântica, são os verdadeiros fundadores do Realismo na ficção contemporânea. (CANDIDO & CASTELLO, 1979, p. 94)

É o caso de José de Alencar, cuja obra aqui analisada apresenta notável descrição da vida doméstica, como os seus modelos franceses:

Note-se a firmeza de observação dos costumes do tempo, o que representa um traço ponderável de realismo e de modernidade, quando a tendência do romance

considerado mais 'brasileiro' era no sentido do pitoresco histórico ou regional. (CANDIDO, 1977, p. 288)

Com seu “urbanismo europeizante”, “tirania doméstica” e “liberdade revoltosa” (CANDIDO, 1993, p. 88), a caracterização na obra de Alencar, em sua fase urbana, é embebida de um realismo do tipo de Balzac, embora menos intenso:

Ao fazer o inventário dos vícios e das virtudes, ao reunir os principais fatos das paixões, ao pintar os caracteres, ao escolher os acontecimentos mais relevantes da sociedade, ao compor os tipos pela reunião de traços de múltiplos caracteres homogêneos, poderia, talvez, alcançar escrever a história esquecida por tantos historiadores, a dos costumes. (BALZAC, 1949, p. 14)

Essa postura se deve não apenas à sua posição na historiografia literária -- *Senhora*, por exemplo, foi publicado apenas cinco anos antes de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, marco oficial do início do Realismo--, mas também porque, embora ainda não consiga (ou não queira) se desvencilhar do modelo feminino romântico, *Senhora* denota sensível destreza do autor no arranjo da descrição de costumes, com suas imagens pormenorizadas e a arguta observação da sociedade fluminense da época.

A nossa ficção romântica fora sempre muito atenta à descrição da vida social, sobretudo nos romances regionais, que levavam o escritor a observar o ambiente e a contrabalançar, desse modo, o império da fantasia. O mesmo se pode dizer dos romances baseados no interesse psicológico, como *Senhora*, de José de Alencar, - autor que não trepidou em desmascarar convenções e pôr a nu certas idealizações da moral burguesa. (CANDIDO & CASTELLO, 1979, p. 96)

Entretanto, somente a descrição apurada não caracteriza uma visão reveladora da realidade se a particularidade da narrativa não deixar transparecer uma verdade coletiva subjacente, a lei que rege a singularidade do narrado.

No caso de Alencar, na medida em que narra a história de Aurélia Camargo, ele também coloca em foco a crueldade inerente da instituição do casamento por interesse pecuniário em contraponto com a intersecção das questões do sentimento amoroso e da situação econômica, aspecto latente da realidade sócio histórica do Brasil novecentista.

Porém, ele o faz não com o objetivo de investigar as razões que culminaram nessa prática, mas sim com a intenção de corroborar o funcionamento do sistema que a engendrou. Daí Bosi (2004, p. 140) afirmar que, apesar do passo que dá rumo ao romance de análise social, o que há em Alencar é uma “velada adesão ao modo de pensar do seu ambíguo herói”.

E se, por um lado, a sua visão conservadora o impede de alçar voos mais altos, ela é reveladora da condição ambígua da emergente literatura brasileira como argumenta Schwarz (2012, p.68-71):

A ficção realista de Alencar é inconsistente em seu centro; mas a sua inconsistência reitera em forma depurada e bem desenvolvida a dificuldade essencial de nossa vida ideológica, de que é o efeito e a repetição. Longe de ocasional, é uma inconsistência substancial. (...) note-se que a estatura dos heróis alencarinos não é estável. (...) Oscilam entre o titânico e o familiar, conforme as exigências respectivas do desenvolvimento dramático, à europeia, e da caracterização localista. (...) Assim, repetindo sem crítica os interesses de sua classe, Alencar manifesta um fato crucial de nossa vida – a conciliação de

clientelismo e ideologia liberal – ao mesmo tempo em que lhe desconhece a natureza problemática, razão pela qual naufraga no conformismo do senso comum, de cuja falsidade as suas incoerências literárias são o sintoma.

Ambiguidade é palavra-chave. Resultado da tensão criada pela aproximação de discursos diferentes contraditórios. Assim era a personagem romântica brasileira. Ora tendendo para um modelo, ora para outro, ora tentando sintetizá-los, a personagem feminina no romantismo brasileiro era idealizada e realista, virtuosa ou malograda, doce ou envilecida. E Aurélia é tudo isso.

2.1.1. O imaginário feminino no Brasil do final do século XIX

Baseada em ideias clássicas intuídas por Platão e Aristóteles, a teoria fantasmática medieval, segundo teorizada por Giorgio Agamben (2007), aponta para uma consciência da irrealidade do amor, ou seja, para o caráter fantasmático desse sentimento, do qual descende a idealização amorosa dos românticos brasileiros que toma uma imagem por uma criatura real, uma vez que “todo enamoramento é sempre um ‘amar por sombra’ ou por ‘figura’ ” (AGAMBEN, 2007, p. 148).

A mulher, então, já na literatura medieval, era a personificação do próprio sentimento do amor e sua caracterização como idealizada e, portanto, inacessível, que culmina com os românticos no final do século XVIII, é resultado da distância entre imagem e realidade.

O próprio Alencar (2013, p. 137) aponta para isso em *Senhora* quando relata o envolvimento da heroína, Aurélia Camargo, com Fernando Seixas. Entretanto, ele subverte essa noção uma vez que, nesse romance, o homem também configura um elemento idealizado:

Um mês durante, Aurélia inebriou-se da suprema felicidade de viver amante e amada. As horas que Seixas passava junto de si, eram de enlevo para ela que embebia-se d'alma do amigo. Esta provisão de afeto chegava-lhe para encher de sonhos e devaneios o tempo da ausência. Seria difícil conhecer a quem mais adorava a gentil menina, e de quem mais vivia, se do homem que a visitava todos os dias ao cair da tarde, se do ideal que sua imaginação copiara daquele modelo. (Grifo nosso)

Enquanto no modelo patriarcal o casamento por amor era ruim para os negócios, nas sociedades inglesa e francesa, que nos provinham com romances, ele era um instrumento de mobilidade social importante para a burguesia ascendente, pois além de trazer o dinheiro de que a aristocracia endividada carecia, também trazia o status que faltava à burguesia ascendente. Ademais, também era uma forma de minimizar problemas com relação à transmissão de propriedades por meio de herança.

Aqui, tão distantes estavam imagem e realidade que, ainda que os romances do século XIX fossem povoados de uniões “por amor”, tal prática parece ter-se restringido no Brasil às mulheres das classes mais baixas para as quais uma união não poderia ser julgada como inconveniente em face da escassez de recursos a serem permutados por meio do casamento.

As sinhás e sinhazinhas, por outro lado, não tinham maiores possibilidades de escolher seus cônjuges uma vez que não tinham voz ativa e não podiam comprometer os interesses político-econômicos de suas famílias. Entre os interesses de seu grupo familiar e as imagens românticas a respeito do amor, as mulheres, como Aurélia Camargo, passavam por um estado de tensão que se intensificou no século XIX e refletiu principalmente nos romances realistas nos quais:

(...) aparecem as mulheres sós, tias solteironas, ou viúvas que procuram favorecer a felicidade de seus protegidos. (...) há uma barreira entre o amor e o casamento: 'As diferentes classes podem estabelecer relações numa sala de visitas, por normas de cortesia, mas não devem misturar o sangue [...] numa sociedade cujo valor e a liberdade do ser humano eram medidos pela riqueza'. (D'INCAO, 2015, p. 238)

Em *Senhora*, o herói Fernando Seixas tem sua mãe, além de suas duas irmãs solteiras, preocupadas apenas em auxiliar na felicidade e no sucesso do rapaz a despeito de suas próprias necessidades:

Que um moço tão bonito e prendado com o seu Fernandinho se vestisse no rigor da moda e com a maior elegância; que em vez de ficar em casa aborrecido, procurasse os divertimentos e a convivência dos camaradas; que em suma fizesse sempre na sociedade a melhor figura; era para aquelas senhoras [D. Camila, Mariquinhas e Nicota], não somente justo e natural, mas indispensável. (ALENCAR, 2013, p. 68)

Nesse excerto, as palavras do narrador denotam aceitação incondicional do paradigma feminino por parte dessas personagens secundárias e do próprio narrador. Além de D. Camila, Mariquinhas e Nicota não terem acesso aos luxos de Fernando Seixas, elas ainda trabalham costurando à noite para “acudir os gastos da casa” (ALENCAR, 2013, p. 67).

Nem mesmo a fala de Aurélia escapa à coincidência com a palavra autoritária da elite dominante no que concerne ao papel social das mulheres de seu tempo:

- Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada. Podemos ter este orgulho, que os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de pôr termo a esta cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente, senhor. Entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido.
- Vendido! exclamou Seixas ferido dentro d'alma.
- Vendido, sim: não tem outro nome. Sou rica, muito rica; sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se fez valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza por este momento. (ALENCAR, 2013, p. 115) (Grifo nosso)

Entretanto, o discurso da heroína é tenso no sentido de que contém em si a um só tempo o discurso patriarcal hegemônico e o discurso contrário que busca desqualificar o anterior: o discurso liberal.

Se por um lado Aurélia admite ser o casamento uma necessidade imposta às mulheres pela sociedade de sua época, como determina o sistema patriarcal, por outro, ela se envilece por não ter se casado com Fernando quando tinha

apenas sua afeição para lhe oferecer. É o fato de o ideal liberal não ter sido confirmado que a torna vingativa.

Período de transformações, o século XIX é palco de mudanças no estilo de vida da sociedade. O advento do capitalismo, as novas alternativas de convivência social no meio urbano com a ascensão da burguesia e o surgimento da mentalidade burguesa como organizadora das vivências femininas e sua forma de pensar o relacionamento amoroso reconfiguraram o papel social da mulher na Europa do século XIX.

Eram esses elementos que figuravam nos romances estrangeiros que aqui aportaram no período. Com o desenvolvimento das cidades e do estilo de vida burguês, o espaço urbano foi reconfigurado de modo a refletir o processo de valorização do âmbito privado e, consequentemente, da noção de intimidade.

A arquitetura das casas agora utilizava um corredor interno, que evitava o trânsito de pessoas pelos cômodos da residência, comum no século XVIII. Isso exemplifica o processo de privatização da família, de interiorização da vida doméstica e de valorização da intimidade, que refletia os princípios da ideologia burguesa:

O desenvolvimento das cidades e da vida burguesa no século XIX influenciou na disposição do espaço no interior da residência, tornando-a mais aconchegante; deixou ainda mais claros os limites do convívio e as distâncias sociais entre a nova classe e o povo, permitindo um processo de privatização da família marcado pela valorização da intimidade. (D'INCAO, 2015, p. 228)

Assim, novos valores e comportamentos passaram a se disseminar no decorrer do século XIX, regidos pela delimitação clara do espaço público e do

espaço privado, sendo o último bastante valorizado e representado pelas alcovas no imaginário da estética romântica:

Nas casas, domínios públicos e privados estavam presentes. Nos públicos, como as salas de jantar e os salões, lugar das máscaras sociais, impunham-se regras para bem receber e bem representar diante das visitas. As salas abriam-se frequentemente para reuniões mais fechadas ou saraus, em que se liam trechos de poesias e romances em voz alta, ou uma voz acompanhava os sons do piano ou da harpa.

As leituras animadas pelos encontros sociais, ou feitas à sombra das árvores ou na mornidão das alcovas, geraram um público leitor eminentemente feminino. A possibilidade de ócio entre as mulheres de elite incentivou a absorção de novelas românticas e sentimentais (...). As histórias de heroínas românticas, langorosas e sofredoras acabaram por incentivar a idealização das relações amorosas e das perspectivas de casamento.

As alcovas, espaço do segredo e da individualidade, forneciam toda a privacidade necessária para a explosão dos sentimentos: lágrimas de dor ou ciúmes, saudades, declarações amorosas, cartinhas afetuosas e leitura de romances pouco recomendáveis. 'A máscara social será um índice das contradições profundas da sociedade burguesa e capitalista [...] em função da repressão dos sentimentos, o amor vai restringir-se à idealização da alma e à supressão do corpo'. (D'INCAO, 2015, p. 228-229)

Nesse contexto, a mulher era uma imagem que representava o sucesso familiar diante do grupo social de convívio do marido. Ela era o capital simbólico do qual dependia a manutenção ou ascensão do nível e prestígio social do homem e, conseqüentemente, do grupo familiar que dele dependia economicamente.

Considerada base moral da sociedade, a mulher de elite, a esposa e mãe da família burguesa, deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole. (D'INCAO, 2015, p. 230)

Tal conduta moral também se aplicava à mulher das altas classes da sociedade patriarcal. Na comédia *O que é o casamento?* (1961) Alencar, por meio das personagens Miranda, Isabel e Siqueira, ironiza a função econômica do casamento e o espaço da mulher como restrito ao âmbito doméstico em contraponto com o espaço público, do âmbito masculino:

Miranda — Sinto que estejas em dificuldades. Lembra-te que nessas ocasiões é que servem os amigos. O meu casamento trouxe-me alguma fortuna. Far-me-ás obséquio dispondo dela.

(...)

Isabel — Que quer? Ele tem necessidade de uma ocupação séria. (Joaquim coloca diante de Isabel uma banca volante e a bandeja de chá)

Siqueira — E a educação dos filhos, e a felicidade doméstica?

Isabel, (Fazendo o chá) — Que tem?

Siqueira — Não são ocupações sérias e dignas mesmo de uma grande inteligência?

Isabel — Ah! Mas não bastam para o homem de talento. Estar sempre junto da mulher, vivendo para a sua família... Isso seria ridículo até.

Siqueira — Não digas isso!

Isabel (com ironia) — Nós as mulheres, sim, é a nossa obrigação!... Enquanto solteiros é justo que façam sacrifícios por nós, mas depois! Não sabemos que nos amam? Não se casaram conosco? (...) (ALENCAR, 1961, p. 4-8)⁴ (Grifos nossos)

O casamento, então, era um meio de ascensão social ou de manutenção da fortuna e do *status* das famílias da época, sendo função da esposa “contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões

⁴ Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=16678. Acesso em: 21/10/2018.

como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral como esposas modelares e boas mães” (D’INCAO, 2015, p. 229).

Apesar disso, a visão liberal do amor romântico já aparece em tensão com relação a essa noção patriarcal da instituição do casamento. No mesmo trecho acima, a personagem Isabel ironiza a disseminação da ideia romântica do casamento por amor como meio de domesticação feminina.

O casamento e o amor, que sempre haviam sido mantidos dissociados pela aristocracia, passavam agora a ser vistos como inseparáveis pela burguesia puritana. (...) Começou-se a se revalorizar (...) a fidelidade e a castidade da mulher. (VASCONCELOS, 1995, p. 86)

No caso dos romances do período, as relações sociais e o amor romântico também passaram por um processo de privatização, no sentido de que passaram a ser regidos pela imaterialidade do amor, em outras palavras, o que importava era o sentimento, o estado da alma daquele que ama.

O período romântico da literatura brasileira, especialmente a literatura urbana, apresenta o amor como um estado da alma; toda a produção de Joaquim Manuel de Macedo e parte da de José de Alencar comprovam isso. No romantismo são propostos sentimentos novos, em que a escolha do cônjuge passa a ser vista como condição de felicidade. A escolha, porém, é feita dentro do quadro de proibições da época, à distância e sem os beliscões. Ama-se, porque todo o período romântico ama. Ama-se o amor e não propriamente as pessoas. (D’INCAO, 2015, p. 234)

Apesar da importância dada ao afastamento do indivíduo e de sua família da sociedade por meio da interiorização da vida doméstica e da valorização da intimidade, para as mulheres de elite o que valia era o sistema patriarcal tradicional.

Para elas, era fundamental transitar nos espaços intermediários (entre o coletivo e o privado), como salas de visita e salões, no intuito de submeter-se ao julgamento dos seus pares sociais, pois era a reputação que lhe conferia ou mantinha o *status* de toda a família.

Como se vê novamente, é o padrão de moralidade de duas faces que prevalecia no final do século XIX: idolatrava-se a mulher pura – a mulher lírio – enquanto os desregramentos sensuais do homem só de leve eram reparados. (FREYRE, 2009, p, 85) Para esses ‘desregramentos’, lançava-se mão da mulher-sedução. Eram elas as que compunham o binômio romântico anjo-demônio.

Os enredos românticos e idealizados dos romances europeus que aqui chegaram influenciaram os iniciantes romancistas brasileiros a compor personagens femininas determinadas tanto por esse imaginário europeu quanto pela ‘cor local’ no afã nacionalista assumido pelo Romantismo no Brasil.

Esses modelos oriundos de projeções de mulheres europeias enfrentaram a tensão da justaposição com a organização socioeconômica deste novo mundo. Por isso, para abranger as situações locais, as contradições da composição da personagem se tornaram evidentes, pois somente por meio de traços aparentemente descompassados seria possível remeter à realidade local.

Diante do exposto, cabe a indagação: quais características marcaram a imagem da mulher na composição de personagens femininas nos romances desse período no Brasil?

2.1.2. A personagem feminina no romance brasileiro do século XIX

Ao ideal de pureza do amor, junta-se a noção dos direitos do coração, o que frequentemente vai de encontro aos valores sociais e morais. Nesse caso, chega-se mesmo à defesa do amor livre de conveniências ou convenções, só justificado perante Deus. A imagem da mulher triparte-se na mulher-pureza que enobrece com o seu amor sincero; na mulher-sedução que se torna corruptora; e naquela que, envilecida, pode ser redimida pelo amor.

Antonio Candido e José Aderaldo Castello

Racionalmente dirigida por cada autor, a lógica composicional das personagens femininas românticas, em geral, e a despeito de toda a pluralidade e multiplicidade do movimento romântico, envolve os seguintes arquétipos, segundo Candido e Castilho (1977, p. 205): a mulher-pureza, a mulher-sedução e a mulher envilecida.

A mulher pureza representa a mulher dotada de virtudes que figura nos romances de formação. Essa mulher, conforme, Bezerra (1996, p. 13) é “(...) a mulher divinizada, retirada do seu cotidiano, da sua humanidade comum e alçada às alturas de uma pureza arquetípica...”

Símbolo do amor sincero, esse modelo já figurava nos romances de educação ingleses escritos por Samuel Richardson ainda no século XVIII, período em que a posição socioeconômica e o comportamento da mulher eram objetos de grande interesse, como é o caso de Pamela do romance homônimo *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740).

As heroínas de grande número dos romances populares eram muito belas, extremamente delicadas, terrivelmente sensíveis, propensas a desmaios frequentes e lágrimas abundantes. Modelos de virtude e perfeição, eram vítimas inocentes permanentemente ameaçadas por vilões terríveis e incansáveis ou por paixões incontroláveis. Se desafortunadas a ponto de não resistir à sedução, eram fadadas ao enclausuramento perpétuo num convento (ressuscitado pelo romance gótico) ou à morte inescapável. (VASCONCELOS, 1995, p. 94)

Circunscrita ao espaço doméstico, uma vez que o espaço público era de domínio masculino, o ideal de feminilidade era composto de atributos como castidade, capricho nos cuidados domésticos, graça nos modos e no vestuário, modéstia quanto a sua condição, decoro e recato quanto ao comportamento e delicadeza na arte da conversa, havendo “preconceito contra qualquer pretensão intelectual da mulher e a ignorância era vista por muitos como parte da imagem de feminilidade” (*Idem*, p. 90).

Em uma sociedade em que a mulher não tem lugar a não ser na casa do pai ou do marido, o casamento adquire função seminal e passa a fazer parte do ideal de feminilidade da época. Ninguém queria ser uma *spinster*, mas a maioria queria ser uma esposa zelosa diante da falta de opções para a subsistência das mulheres.

Sem direito à propriedade e à herança, o casamento insurgiu como uma boa opção para o destino das mulheres inglesas. Convenientemente, o casamento também era uma boa opção para a aristocracia endividada e para a burguesia sem status, pois por meio dele uma classe conseguia o dinheiro de que carecia e a outra chegava à posição social que almejava.

Uma vez que a propriedade e a riqueza eram passadas de pai para filho, a castidade era um dos atributos de grande importância no mercado matrimonial, pois era uma forma de manter o dinheiro nas famílias. Daí a associação do casamento com o amor no intuito de evitar o adultério feminino e, conseqüentemente, os efeitos da descendência ilegítima. Assim, a questão do casamento arranjado e do casamento por amor foi um dos grandes temas do período.

O romance, com sua função educativa de instruir por meio do exemplo, disseminava esse discurso normativo no qual se pregava a apologia da mulher doméstica e domesticada. Instrumentos no processo de domesticação das mulheres, os romances articulavam e propagavam paradigmas de feminilidade baseados no senso de hierarquia social e na obediência.

As heroínas dos romances, portanto, funcionaram como paradigmas de feminilidade. A virtude, a moderação, a inocência, o decoro, o bom senso eram algumas das qualidades fundamentais que passaram a constituir a imagem da mulher. (...) Tanto na vida real quanto na ficção, elas deviam ser pacientes, modestas, humildes e delicadas; não deviam almejar o conhecimento ou aspirar à vida intelectual e nem amar antes de serem amadas; uma vez casadas, deviam a seus maridos obediência e submissão. (VASCONCELOS, 1995, p. 94)

Foram esses paradigmas de virtude que aportaram por aqui no século XIX, e foram eles que formaram os romancistas de aqui, mesmo que via romances franceses.

Como os romances urbanos se ambientavam na alta sociedade da capital, o Rio de Janeiro do século XIX, eles funcionavam como reveladores das camadas mais altas da sociedade da época e de seus interesses. Neles figuravam heroínas que tinham de superar várias barreiras para a realização do amor e do casamento, pois somente assim se redimiam de qualquer imoralidade anterior.

Quanto aos recursos de caracterização, os romancistas do período recorriam a um conjunto de características que compunham o conceito de feminilidade da época. Para constituir a personagem de maneira que ela fosse um paradigma dessa nova imagem do feminino, os romancistas lhes atribuíam traços como beleza, delicadeza, paciência, modéstia, humildade e, acima de tudo, obediência.

Uma vez mencionado o caráter educativo que o romance assumira na sociedade brasileira ao insurgirem como exemplos para as mulheres ociosas e/ou sedentárias, essas características caíam como uma luva para a representação do sistema patriarcal brasileiro, já que refletiam preocupações reais com relação à manutenção do próprio sistema por meio da promulgação da ideologia da domesticação.

Como simpatizante do sistema, Alencar marcadamente utiliza desse recurso para compor Aurélia Camargo. Não é por acaso que seu principal

elemento distintivo é a beleza. Entretanto, não é pela reprodução do modelo feminino romântico que Alencar se destaca em *Senhora*.

O fato de haver outra característica na composição da heroína também distintiva e igualmente enfatizada, como é o dinheiro, aponta para uma abertura do autor à ideologia burguesa que, embora não representasse sua realidade local, chegava-lhe como exemplo de modernidade por meio de romances franceses e ingleses.

Aurélia é uma idealização romântica, mas só chega a ser a musa inatingível dos pretendentes por meio do dinheiro. A idealização dela só se completa quando enriquece ao herdar a fortuna de seu avô. É o dinheiro que permite que ela transite pelo âmbito masculino, uma vez que detém alguma independência, mesmo que ligeiramente escamoteada para manter as aparências do sistema patriarcal, e, conseqüentemente, possa manter-se inacessível:

Convencida de que todos os seus inúmeros apaixonados, sem exceção de um, a pretendiam unicamente pela riqueza; Aurélia reagia contra essa afronta, aplicando a esses indivíduos o mesmo estalão.

(...)

Uma noite, no Cassino, a Lísia Soares, que se fazia íntima com ela, e desejava ardentemente vê-la casada, dirigiu-lhe um gracejo acerca do Alfredo Moreira, rapaz elegante que chegara recentemente da Europa:

- É um moço muito distinto, respondeu Aurélia sorrindo; vale bem como noivo cem contos de réis; mas eu tenho dinheiro para pagar um marido de maior preço, Lísia; não me contento com esse. (ALENCAR, 2013, p. 37-38)

Toda a independência que ela deixa transparecer com esse seu sistema de cotação não é bem-vista por outros membros da sociedade, deixando revelar nas palavras do narrador a tensão entre o discurso patriarcal e o liberal. Se, por

um lado, a modernidade de Aurélia é revelada na passagem anteriormente transcrita, por outro, a impropriedade dessa modernidade na sociedade brasileira do final do século XIX também o é:

Riam-se todos destes ditos de Aurélia, e os lançavam à conta de gracinhas de moça espirituosa; porém a maior parte das senhoras, sobretudo aquelas que tinham filhas moças, não cansavam de criticar esses modos desenvoltos, impróprios de meninas bem-educadas. (ALENCAR, 2013, p. 38)

As consequências do modo ambivalente da caracterização da heroína agregam uma ambiguidade que permeia toda a constituição do romance *Senhora*. Em um enredo marcadamente romântico, no qual a heroína passa por provações para casar-se com o seu amado, Alencar também viabiliza a denúncia da crueldade da venalidade matrimonial. Apesar de não discutir, nem questionar as razões que sublinham tal prática, Alencar inovou ao criar uma heroína com nuances dialógicas que, embora não se sustentem, como veremos mais adiante, são representativas de dois discursos em tensão na sociedade brasileira da época.

Por mais romântico e idealizado que fossem os enredos dos romances brasileiros, esses modelos de personagens femininas foram determinados pelo imaginário do período e incorporavam na caracterização a tensão entre os discursos dominantes, que representavam a situação local.

Embora muitas personagens femininas fossem essencialmente românticas, Alencar já espectrava a caracterização realista com a utilização de

pormenores e da análise psicológica. Sem adentrar os questionamentos realistas e os naturalistas, suas personagens passam pelo crivo do juízo moral do narrador, não visando a uma análise do comportamento humano, ou a uma crítica social, mas para resgatá-las por meio da redenção do amor romântico no desfecho da narrativa.

Assim, a punição dos vícios também adquiria um caráter romântico-exemplar nos romances em que figura a mulher-sedução. A mulher-sedução é a personificação da corrupção. Ela é impura diante da sociedade e nem mesmo o amor romântico, apesar da incessante tentativa, pode redimi-la, por isso, não tem alternativa senão a morte, como em *Lucíola* (1862):

— Tu me purificaste ungindo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro.⁵

Por fim, Aurélia é exemplo da mulher envilecida. Ela é, a um só tempo, a mulher-pureza e a mulher-sedução. Ela detém as mesmas qualidades da mulher pureza e, por também ter o aval do narrador, suas ações maléficas são justificadas pela boa conduta aos olhos desse mesmo narrador. Isso ocorre porque,

Em Alencar, (...) é o homem que preenche, enche, penetra a mulher com sua sabedoria, em *Encarnação*; sua

⁵ Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000035.pdf>. Acesso em 21/10/2018.

moralidade em *Lucíola*; seu orgulho viril, em *Senhora*; seu poder médico, em *Diva*. (BRANDÃO, 2006, p. 88)

2.1.3. A mulher sob a ótica do homem: os arquétipos femininos no romance de José de Alencar

Os perfis de mulher de Alencar propõem-se como retratos femininos emoldurados pela marca fálica da firmeza, da inteligência e do espírito crítico. Figuras femininas que, à medida que a narrativa se desenvolve, entretanto, revelam-se como duplos da personagem masculina, confirmação de seu desejo, objetos inertes do amor narcísico do herói, e morte da mulher, enquanto sujeito desejante.
Brandão

Na visão de Gilberto Freyre (1979, p. 20), Alencar é, depois de Machado de Assis, “o intérprete mais completo, através da ficção simbólica, de tipos sócio antropológicos simbólicos, sob o aspecto de personagens de relações desses tipos ou desses personagens com diferentes situações regionais”.

Esse talento proveniente de sua capacidade apurada de observação e do uso eficiente de pormenores resultou na criação de personagens femininas que, mesmo tendo sido criadas por um homem, visavam a agradar ao público feminino. Tanto que, conforme menciona Freyre (2009, p. 84) em referência a Paulo Barreto, “Alencar e Macedo – os romancistas mais lidos pelas brasileiras da época – dispunham de moleques que iam de casa em casa, de cesta à mão, vendendo suas novelas”.

E para agradar a um público ansioso por se reconhecer em peripécias das mais diversas, Alencar sabia que tinha de lhes oferecer uma realidade idealizada na qual a análise social perde fôlego com a finalidade de demonstrar características objetivas das personagens “em termos de paixões, virtudes e

defeitos morais, pelos quais a sociedade é frequentemente responsabilizada. Nesse caso, o romance também visa à demonstração de uma tese” (CANDIDO & CASTILHO, 1977, p. 213).

E a tese de Alencar é constante e clara, sendo atribuída por alguns a um “infantilismo de construção” (BOSI, 2004, p. 140): se na floresta, ela visa a demonstrar a “força do bom selvagem”, no caso dos seus romances urbanos, ela passa a ser a demonstração do “brilho do *gentleman*” e não da *lady*. Isso porque as suas heroínas são criadas à sua imagem e semelhança por meio de um processo narcísico.

Em seu livro *Mulher ao Pé da Letra* (2006, p. 16-17), Brandão delinea esse mecanismo narcísico de criação da personagem feminina na literatura. Baseada no arcabouço da psicanálise, a tese da autora é a de que a personagem feminina de autoria masculina é criada à imagem de um sujeito enunciador masculino.

Partindo do mito de Olímpia, presente na Galatéia de Pigmaleão, Brandão afirma que, na obra de Alencar, subjaz esse mesmo mito, mas remodelado:

Na produção ficcional brasileira, vamos reencontrá-la, travestida de diversas máscaras, na obra de Alencar, por exemplo, cujos ‘perfis de mulher’ apresentam uma curiosa característica. Se o narrador as apresenta, no início de diversos romances, como personagens desejantes, com voz própria, elas acabam por se ajustar ao ideal feminino do sujeito-narrador.

(...)

A solução da narrativa, se idealiza a mulher dentre de um certo (*sic*) modelo de feminilidade, petrifica-a, enquanto objeto de desejo do narrador. (BRANDÃO, 2006, p. 31)

Por isso o “Alencar das mocinhas” é um Alencar de mulheres caracterizadas como belas virtuosas que passam por uma *complication sentimentale*, um obstáculo que dificulta a união dos protagonistas.

(...) o fulcro de energia narrativa é sempre a mulher, desde as evanescentes e apagadas, como a viuvinha, até a imperiosa Diva, que procura compensar a fraqueza e desconfiança de menina feia, tornada de repente bonita, por meio duma desequilibrada energia. (CANDIDO, 2014, p. 539)

Mas esse seria somente um dos “três Alencares”, o Alencar das mocinhas. Conforme comentamos anteriormente, para Candido (2014, p. 537), há três Alencares: “o Alencar dos rapazes, heroico, altissonante; o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras quase trágico” e “Alencar que poderia se chamar dos adultos (...) em que a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade” (CANDIDO, 2014, p. 540).

O Alencar dos rapazes representa o advento do herói brasileiro. Em seus romances indianistas, como *O Guarani* (1857) e *Ubirajara* (1874), e nos regionalistas, como *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875), os heróis surgem como ideais de heroísmo e pureza por meio da submissão da realidade ao idealismo.

(...) os romances indianistas de José de Alencar parecem baseados no trabalho livre da fantasia, a partir de dados genéricos, o que se coaduna com a sua orientação romântica. (CANDIDO, 2014, p. 70)

Nos romances indianistas, a vocação de Alencar para a fuga do real domina a sua escrita e, o que era uma nação mestiça sai do entre-lugar em que se encontrava e passa a ser revestida de heroísmo mítico por meio do índio ideal.

As Iracemas, Jacis, Ubiratãs, Ubirajaras, Aracis, Peris (...) traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o álibi duma raça heroica, e a uma nação de história curta a profundidade do tempo lendário. (CANDIDO, 2014, p. 538)

O Alencar dos adultos é o Alencar de *Lucíola* (1862) e de *Senhora* (1875), romances em que homem e mulher aparecem em plano de igualdade. Nesses romances, o foco são as relações humanas, daí a maior profundidade psicológica com relação aos demais romances, sendo o conflito interno diante de questões materiais o elemento que põe a narrativa em movimento.

Mais importantes, todavia, do que os ambientes, são as relações humanas que estuda em função deles. Como em quase todo romancista de certa envergadura, há em Alencar um sociólogo implícito. Na maioria dos seus livros, o movimento narrativo ganha força graças aos problemas de desnivelamento nas posições sociais, que vão afetar a própria afetividade dos personagens. As posições sociais, por sua vez, estão ligadas ao nível econômico, que constitui preocupação central nos seus romances da cidade e da fazenda. (CANDIDO, 2014, p. 540)

A preocupação com a realidade, mesmo que atrelada ao desejo de Alencar de submetê-la ao ideal, também permeou a obra do autor não apenas no que tange à composição das personagens, mas também à estruturação da narrativa. Daí a existência do que Schwarz (2012) denomina “dupla dicção”, que se constitui na coexistência de dois discursos antagônicos no imaginário do autor.

Passamos, então, agora a verificar como essa “dupla dicção” surge no discurso da heroína do romance e como isso se reflete na estrutura da narrativa do romance.

Capítulo III

Deslocamentos narrativos: autoridade, inversão e submissão

Em todos os domínios da vida e da criação ideológica, nossa fala contém em abundância palavras de outrem, transmitidas com todos os graus variáveis de precisão e imparcialidade. Quanto mais intensa, diferenciada e elevada for a vida social de uma coletividade falante, tanto mais a palavra do outro, o enunciado do outro, como objeto de uma comunicação interessada, (...) tem peso específico maior em todos os objetos do discurso.

Bakhtin

Um romance, duas visões da heroína: uma que empresta sua força do realismo do romance europeu, que serviu de modelo ao romancista brasileiro, e outra que contempla a nossa cor local, da qual não pôde se desvencilhar José de Alencar, como membro de sua classe.

Longe de implicar qualquer desmerecimento ao autor, tal asserção aponta para uma ambivalência própria de nações colonizadas como o Brasil. O contrassenso causado pela transferência do molde do romance europeu para o Brasil ocorreu porque “acatar ao romance era acatar também a sua maneira de tratar as ideologias” (SCHWARZ, 2012, p. 36). E a ideologia liberal do realismo europeu destoava da ideologia do favor do Brasil de Alencar da qual a terceira classe brasileira, ‘o homem livre’, dependia para sobreviver. Eram dos favores dos grandes latifundiários que dependiam esses homens.

Isso porque as ideologias europeias importadas junto com o gênero romance ficavam aqui esvaziadas de sentido em função do mecanismo de nossa estrutura social. Não havia absolutos na ideologia do favor, então, tudo se

justificava nas nossas relações marcadamente clientelísticas pela busca da sobrevivência.

Não havendo absolutos, o conflito entre o casamento por interesse pecuniário e o casamento por amor recebe ares de despropósito, pois se não há um critério absoluto, o elemento a se levar em consideração quando da escolha de uma esposa ou de um marido é relativizado.

Mais do que uma incongruência formal da composição do romance, esse descompasso é o que o torna mais brasileiro na visão de Schwarz (2012, p. 70) – “nada mais brasileiro do que esta literatura mal resolvida”. Dessa maneira, essa desproporção na composição de *Senhora* é, na verdade, reveladora da força mimética desse romance de Alencar.

De modo que precisamos estar atentos a essa contradição de Alencar: o seu modernismo antipatriarcal nuns pontos – inclusive o desejo de ‘certa emancipação da mulher’ – e o seu tradicionalismo noutros pontos: inclusive no gosto pela figura castiçamente brasileira da sinhazinha de casa-grande patriarcal. (FREYRE *apud* SCHWARZ, 2012, p. 71)

Vejamos, então, como se constitui essa “desproporção”. De que modo o discurso de Aurélia Camargo, heroína do romance *Senhora* de José de Alencar, relaciona-se com o das outras personagens, inclusive o do narrador? Quais são as consequências dessa relação no que concerne ao processo de construção dessa heroína? Como o autor elabora esse discurso da heroína e o transfigura na estrutura textual desse romance?

A chave de leitura que propomos aqui é a da existência de um conflito discursivo entre as palavras autoritária e interiormente persuasiva que concorrem na formação ideológica de Aurélia, sendo que esse embate se evidenciaria na comparação do discurso da heroína com os das outras personagens do romance.

Tomando o termo “discurso” na acepção de Todorov (*apud* REIS, 1988), segundo a qual há uma distinção entre história e discurso, sendo a história correspondente à realidade textual da narrativa, com seus acontecimentos e suas personagens, e o discurso ao modo como o narrador constrói essa realidade e a transmite ao leitor, pode-se afirmar que, em *Senhora*, o discurso narrativo compõe-se da reunião de duas vozes que concorrem para a formação ideológica da heroína e, conseqüentemente, para a educação das leitoras: a ideologia liberal e a ideologia do favor.

Desse modo, a fala da heroína se constituiria na sua oposição às das figuras de autoridade da narrativa, incluindo o narrador e culminando com a inversão dos papéis feminino e masculino na construção das figuras de Aurélia e Seixas.

Ao mesmo tempo em que essa inversão refletiria o ponto fraco do romance por evidenciar as contradições do emprego de um modelo literário europeu para representar a sociedade brasileira, essa inversão viabilizaria o evento da segunda chance para o encontro amoroso por meio da redenção no desenrolar do enredo. Assim, se por um lado Alencar denuncia o arrivismo social em *Senhora*, essa mesma obra o corrobora por meio do recurso da redenção das personagens.

A fim de verificar as hipóteses levantadas acima, vejamos de que maneira se relacionam as falas das outras personagens com a fala de Aurélia Camargo e como a fala da heroína do romance de José de Alencar reflete o processo de construção dessa personagem, viabilizando o desenvolvimento do enredo.

3.1 Aurélia e seu círculo senhorial: uma heroína entre tipos

Há efetivamente um heroísmo de virtude na altivez dessa mulher, que resiste a todas as seduções, aos impulsos da própria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos.

José de Alencar

O primeiro elemento da caracterização da personagem principal do romance é transmitido já no prefácio: a altivez de Aurélia que virtuosamente resiste a todas as suas provações. A escolha de tal elemento já a coloca em um plano superior ao das demais personagens e cria, de imediato, dois planos distintos quanto a seu mérito junto ao narrador: o de Aurélia e o dos outros.

Aurélia está em um plano superior em relação às demais personagens. Daí a metáfora celestial escolhida pelo narrador para apresentá-la ao leitor:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela.
Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões.
Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade.
Era rica e formosa.
Duas opulências, que se realçam como a flor em vaso de alabastro; dois esplendores que se refletem, como o raio de sol no prisma do diamante. (ALENCAR, 2013, p. 35)

Aurélia é uma estrela. Ela reluz tanto pelo ouro que possui quanto por sua beleza radiante, elementos valorizados de acordo com a política matrimonial da época e com a visão romântica da mulher.

Ativa, celestial e resiliente, Aurélia é inacessível aos pobres mortais. Como uma musa, ela é idealizada segundo o que o narrador valoriza como características femininas: fortuna e beleza, nesta ordem. Esse ideal de mulher se completa quando além desses traços, são-lhe acrescentados atributos quanto à firmeza de pensamento e à inteligência comparável à de um homem.

Notoriamente, com toques conservadores, a idealização de Aurélia é feita conforme moldes masculinos. Sua firmeza, sua inteligência e seu criticismo são marcas dissonantes com relação ao imaginário feminino do período. Criada como espelho do narrador, Aurélia detém a um só tempo o ideal feminino e o masculino. E, “em Alencar, saturadas pelo saber masculino, elas [as mulheres] também morrem simbolicamente, enquanto Julieta ou Amália ou Lucíola ou Aurélia” (BRANDAO, 2006, p. 88).

A primazia do capital aliada à beleza da juventude de Aurélia aponta para o segundo plano – o daqueles que não tem nem um, nem outro. É o plano ao qual sucumbe o discurso inicialmente de ruptura de Aurélia no desfecho do romance, sua ‘morte simbólica’, e no qual se encaixa o discurso das personagens secundárias do romance.

Então, comecemos por D. Firmina Mascarenhas, a “velha parenta, viúva, que sempre a acompanhava na sociedade”. Ela estabelece um contraponto para Aurélia, no sentido de que é representativa da ideologia do favor em funcionamento. Apesar de D. Firmina seguir com sua atitude clientelística em

relação a Aurélia mesmo diante de todo o sarcasmo da ‘senhóra’, ela não é criticada nem julgada como “vendida” pelo narrador, como ocorre com Seixas.

Ela apenas cumpre seu papel na estrutura social, “(...) essa parenta não passava de mãe de encomenda, para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina” (ALENCAR, 2013, p. 36).

Embora essa passagem já indique uma valorização por parte do narrador de “certa” emancipação feminina, o que não condizia com o patriarcado brasileiro de então, tão normal é a função de D. Firmina na estrutura social brasileira descrita que o narrador chega a denominá-la como um ofício: ela é uma “guarda-moça” que até expressa a “afetada ternura que exigia o seu cargo” (ALENCAR, 2013, p. 40).

Mesmo comicamente apresentada pelo narrador como uma velha gluttona que acomodava “a sua gordura semissecular em uma das vastas cadeiras de braços que ficavam ao lado da conversadeira, [e] dispunha-se a esperar pelo almoço” (ALENCAR, 2013, p. 40), D. Firmina não é julgada ou criticada pelo papel social que desempenha.

Esse seu rebaixamento cômico visa mais a desqualificar o que poderia representar um discurso de autoridade para Aurélia, assim o seu discurso passa a ser claramente o de uma autoridade fajuta:

D. Firmina continuou por aí além a descrever suas impressões do baile da véspera, sem tirar os olhos do semblante de Aurélia, onde espiava o efeito de suas palavras, pronta a desdizer-se de qualquer observação, ao

menor indício de contrariedade. (ALENCAR, 2013, p. 40-41)

O seu instinto de sobrevivência faz com que seu discurso seja moldável diante de qualquer resistência por parte da 'senhóra' apenas para cumprir seu objetivo de manter sua função social e, conseqüentemente, continuar desfrutando dos favores que lhe concedia Aurélia:

D. Firmina, como de costume, esperava que Aurélia dispusesse a maneira por que passariam a manhã, pois a viúva não tinha outra ocupação que não fosse agradar à menina, fazer-lhe companhia e prestar-se a todas as suas vontades e caprichos.

Para isto recebia além do tratamento, uma boa mesada que ia acumulando para os tempos difíceis, como já ela os havia passado logo após a perda do marido. (ALENCAR, 2013, p. 48)

Longe da representação liberal inicial de Aurélia, D. Firmina demonstra como a esfera familiar não é posta em questão por Alencar, ao contrário, ela é validada por essa descrição da propensão das pessoas à sobrevivência cotidiana e quase chega a ser justificada pelo fato de que D. Firmina já passara por dificuldades com a morte do marido.

Também o senhor Lemos, tio e tutor de Aurélia, é apresentado ao leitor sob a ênfase de suas características cômicas:

Era o senhor Lemos, um velho de pequena estatura, não muito gordo, mas rolho e bojudo como um vaso chinês. Apesar de seu corpo rechonchudo tinha certa vivacidade buliçosa e saltitante que lhe dava petulâncias de rapaz, e casava perfeitamente com os olhinhos de azougue.

Logo à primeira apresentação reconhecia-se o tipo desses folgazões que trazem sempre um provimento de boas risadas com que se festejam a si mesmos. (ALENCAR, 2013, p. 48)

A ridicularização desse tipo folgazão faz com que o senhor Lemos seja de imediato excluído como figura de autoridade. Diante da ameaça de Aurélia de solicitar ao juiz um novo tutor mais condescendente, Lemos cede à vontade da sobrinha de morar em casa própria, na companhia de D. Firmina Mascarenhas, e isso determina a natureza das relações entre ambos e possibilita à heroína certa emancipação: Aurélia detinha o controle de sua vida e de suas finanças e, mesmo sendo menor de idade, ninguém a contrariava.

À vista desse tom positivo, o Lemos refletiu, e julgou mais prudente não contrariar a vontade da menina. Aquela ideia do pedido ao juiz para remoção da tutela não lhe agradava. Pensava ele que às mulheres ricas e bonitas não faltam protetores de influência. (ALENCAR, 2013, p. 49)

Tanto D. Firmina quanto o senhor Lemos nos revelam muito mais sobre Aurélia do que sobre si mesmos. Sabemos por meio da relação deles com a heroína que ela sabia fazer uso da estrutura social em que se encontrava. Ela sabia que precisava manter as aparências e as exigências de sua sociedade para poder fazer valer as suas próprias vontades.

Aqui presidem o cálculo do dinheiro e das aparências, e o amor. A hipocrisia (...) combina-se à pretensão de exemplaridade própria desta esfera, e à espontaneidade, própria ao sentimento romântico, saturando a linguagem de implicações morais. (SCHWARZ, 2012, p. 43)

Até mesmo a velha Bernardina, a quem Aurélia “comprava com esmolos” (ALENCAR, 2013, p. 50), indica como a heroína conseguia tirar proveito da estrutura social em seu favor, mesmo sendo uma menina órfã.

Era realmente para causar pasmo aos estranhos e susto a um tutor, a perspicácia com que essa moça de dezoito anos apreciava as questões mais complicadas; o perfeito conhecimento que mostrava dos negócios, e a facilidade com que fazia, muitas vezes de memória, qualquer operação aritmética por muito difícil e intrincada que fosse. (ALENCAR, 2013, p. 51)

A musa romântica do início do romance, a estrela que raiara no céu fluminense, passa então por uma transformação e, no capítulo V da primeira parte da narrativa, são enfatizadas características diferentes das iniciais como as que se pode ver no excerto acima: a perspicácia, a inteligência e o consequente tino para os negócios.

- (...) sei também muitas coisas que ninguém imagina. Por exemplo. Sei o dividendo das apólices, a taxa de juro, as cotações da praça, sei que faço uma conta de prêmios compostos com a justeza e exatidão de uma tábua de câmbio. (ALENCAR, 2013, p. 53)

É a sua inteligência que passa a irradiar e tal característica é vista pelo narrador, que assume uma posição paterno-moralista, como um deslocamento do âmbito masculino para o feminino: “Operava-se nela uma revolução. O princípio vital da mulher abandonava seu foco natural, o coração, para

concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem” (ALENCAR, 2013, p. 50).

Tal deslocamento vai determinar a estrutura da narrativa a partir desse ponto, vai permear todas as personagens que aparecem a partir daí e, nesse círculo mundano, Schwarz (2012) afirma que o capital será a moeda de troca e a alienação, o princípio regulador.

Aurélia sabia de tudo isso, mas também sabia que, para garantir que ela pudesse se movimentar nesse mundo e fazer valer a sua liberdade individual, ela tinha de manter as aparências. Daí a importância de a habilidade racional de financista de Aurélia ser escamoteada:

(...) ela recatava sua experiência de que só fazia uso, quando o exigiam seus próprios interesses. Fora daí ninguém lhe ouviu falar de negócios e emitir opinião acerca de coisas que não pertencesse à sua especialidade de moça solteira. (ALENCAR, 2013, p. 51)

Imbuída da ideologia liberal, para a qual o que importa é a liberdade individual, Aurélia somente se preocupa com seus próprios interesses, mesmo que, para atingir seus objetivos, precise fazer uso do mesmo sistema que denuncia:

Não valia a pena ter tanto dinheiro; continuou Aurélia, se ele não servisse para casar-me a meu gosto; ainda que para isto seja necessário gastar alguns miseráveis contos de réis. (ALENCAR, 2013, p. 53)

D. Emília, sua mãe, também acreditava no casamento por amor; tanto que se rebelara contra as convenções de sua estrutura social e fugira com seu amado a despeito da desaprovação de ambas as famílias. Entretanto, ela também não passa pelo crivo reprobatório do narrador, que mais parece defendê-la das investidas ‘injustas’ dos ‘malévolos’ fofoqueiros de plantão:

Passava por viúva, embora não faltassem malévolos para quem essa viuvez não era mais do que manto decente a vender o abandono de algum amante.
Havia uns laivos de verdade nessa injusta suspeita. [Grifo nosso] (ALENCAR, 2013, p. 119)

Seu pai, Pedro de Sousa Camargo, era filho natural de um fazendeiro abastado, mas não havia sido reconhecido, o que era de extrema importância para Lemos, irmão de Emília. Recusado por sua pobreza e por não poder contar com a fortuna de um pai que não o havia reconhecido, Pedro e Emília casam-se sem o aval de nenhuma das famílias, mas em união ‘santificada pela religião’.

Essa união de Pedro e Emília também representa a ideologia do favor. Ele porque não tem coragem de enfrentar o pai para fazer valer sua vontade; ela porque condescendeu com a separação do marido, que passava meses na fazenda com o pai e apenas algumas semanas com a esposa em sua casa da rua de Santa Teresa, por medo de prejudicar o futuro do marido:

(...) Pedro Camargo era filho natural ainda não reconhecido; seu futuro dependia exclusivamente da vontade do pai, que podia abandoná-lo como a um estranho, deixando-o reduzido à indigência. Esta circunstância influenciou muito no espírito de Emília; não por si, que não tinha ambição; mas era esposa e mãe.

(...)

Convencida do perigo de revelar o segredo de seu casamento, Emília condenou-se a uma existência não somente obscura, mas suspeita. Bem custava à sua virtude o desprezo injusto que a envolvia, e o escárnio a pungi-la; mas era por seu marido e por seus filhos que sofria. Refugiava-se no isolamento; confortava-se com a esperança da reparação. (ALENCAR, 2013, p. 123)

O avô de Aurélia, o fazendeiro Lourenço de Sousa Camargo, é a metonímia do sistema do favor: ele detém o poder de patriarca por sua posição de fortuna e pela posição de dependência de seu filho ilegítimo que, sem conseguir se desvencilhar de seu pai que desejava casá-lo com o dote sedutor da filha de um fazendeiro de sua região, Pedro morre por não poder se livrar do sistema que o oprime:

A resistência à vontade do pai, a quem acatava profundamente, e as sublevações da sua consciência contra o receio de confessar a verdade [que casara com Emília], abalaram violentamente o robusto organismo desse homem forte para os trabalhos físicos, mas não feito para essas convulsões morais.

Pedro Camargo foi acometido de uma febre cerebral, e sucumbiu no rancho aonde procurara um abrigo, longe dos socorros e quase ao desamparo. Apenas teve para acompanhá-lo em seus últimos instantes um tropeiro que vinha para a corte. (ALENCAR, 2013, p. 124)

Pedro e Emília tentam sair do sistema e são punidos. A punição de Pedro é a morte e as de Emília são a solidão, o trabalho como costureira, o abandono da família e os rumores, indicando um moralismo subjacente que, pela posição vulnerável na sociedade patriarcal, era mais pungente sobre as mulheres.

Atinando que fora a influência dessa mulher a causa da desobediência do filho, [Lourenço de Sousa Camargo] lançava-lhe a culpa da desgraça que sobreveio, esquecido de que ninguém sofrera tanto quanto ela; pois além da viuvez, a morte do marido deixava-lhe a pobreza e a desonra. (ALENCAR, 2013, p. 126)

Em face dessa tragédia familiar, a questão do casamento se constitui para Aurélia na repulsa pela ideia de fisgar um marido por meio da “amostra de balcão” tão comum às moçoilas casadouras de então:

Foi para a menina um suplício cruel essa exposição de sua beleza com a mira no casamento. Venceu a repugnância que lhe inspirava semelhante amostra de balcão, e submeteu-se à humilhação por amor daquela que lhe dera o ser e cujo único pensamento era sua felicidade. (ALENCAR, 2013, p. 129-)

Mas essa que aí se expõe não é Aurélia, é a “menina bonita de Santa Teresa” que se deixa observar e admirar. Aurélia romanticamente perde sua identidade ao aceitar a “tarefa” de se procurar um marido, pois ela acredita no ideal do casamento por amor que, convenientemente para a aristocracia europeia, figurava no imaginário feminino dos romances franceses e ingleses que inspiraram autores brasileiros:

(...) Não era a moça que ali estava à janela; mas uma estátua, ou com mais propriedade, a figura de cera do mostrador de um cabelereiro da moda.

A menina cumpria estritamente a obrigação que se tinha imposto; mostrava-se para ser cobiçada e atrair um noivo. Mas, além dessa tarefa de exhibir sua beleza, não passava. Os artifícios de galanteio com que muitas realçam seus

encantos; a tática de ratear os sorrisos e carinhos, ou negaceá-los para irritar o desejo, nem os sabia Aurélia, nem teria coragem para usá-los. (ALENCAR, 2013, p. 130)

Dentre os pretendentes que insurgem dessa exposição, está Lemos. É nesse contexto que o leitor descobre o teor da carta que ele escrevera para Aurélia e o motivo de ela tê-la guardado e fazer uso dela para manter o controle de sua vida e de suas finanças numa época em que às mulheres isso não era facultado:

Foi para a turba dos apaixonados arruadores grande assombro e maior escândalo, esse de verem todas as tardes, recostado insolentemente à janela de Aurélia, o rolho velhinho, conversando e brincando na maior intimidade com a menina. Ignorantes do parentesco, atribuíam essas liberdades a uma preferência inexplicável; pois o Lemos, notoriamente pobre, senão arrebetado, carecia do condão, que dispensa todas as virtudes, o dinheiro.

(...)

A carta do Lemos era escrita no estilo banal do namoro realista, em que o vocabulário comezinho da paixão tem um sentido figurado, e exprime à maneira de gíria, não os impulsos do sentimento, mas as seduçções do interesse. (ALENCAR, 2013, p. 131-133)

Se, por um lado, Lemos é ridiculamente caracterizado para representar a crítica ao tipo de marido que um casamento arranjado lhe poderia lhe render, por outro, é por meio dessa personagem que se explicita a visão com relação ao casamento por interesse que o narrador atribui a Aurélia: se Lemos é desqualificado como pretendente, ela também desqualifica esse tipo de enlace matrimonial sem amor. Assim sendo, só lhe resta o ideal liberal do casamento por amor. E é neste momento da narrativa que surge Seixas, o contraponto de Aurélia, de que trataremos a seguir.

São as personagens secundárias que dão o tom de Aurélia por meio do contraste. Elas representam a validade da ideologia do favor enquanto Aurélia inicialmente destoa dela. O que vale para Aurélia, não se aplica àqueles que não detêm a juventude e a formosura dela.

Essas personagens acentuam as diferenças de Aurélia (ora positivamente, ora negativamente), bem como acentuam a falsidade das relações pessoais e os aspectos determinantes dessas relações, revelando o paradoxo de Alencar, que também é o paradoxo do Brasil do final do século XIX: reiteravam a ideologia do favor como algo normal e benquisto em determinados casos (os velhos) e malvisto em outros (mocidade), ao mesmo tempo em que se vislumbrava uma possível abertura às modernidades.

O contraste com a figura de Aurélia denuncia essa estrutura social, mas não questiona as suas razões subjacentes, o que faz de Alencar nem um conformista, pois ele não intenta justificar essa superestrutura com sua obra, nem um revolucionário, pois não critica essa conciliação do clientelismo brasileiro com a ideologia burguesa europeia.

Alencar não guardava as aparências, nem se rebelava contra elas, apenas as descrevia com olhar apurado. A questão de classes para Alencar, membro da classe favorecida, resume-se a não almejar mudanças, mas a desnudar os “defeitos” de sua sociedade, atraído pela visão moderna. E a questão que advém disso é a seguinte: quais seriam esses defeitos? Vejamos como se comportam a heroína Aurélia Camargo e seu contraponto masculino, Fernando Seixas, diante da justaposição de ideologias diversas.

3.1.1. A composição dual de Aurélia Camargo e suas reverberações na estrutura narrativa

*Como acreditar que a natureza houvesse traçado as linhas tão puras e límpidas
daquele perfil para quebrar-lhes a harmonia com o riso de uma pungente ironia?
Os olhos grandes e rasgados, Deus não os aveludaria com a mais infável ternura, se
os destinasse para vibrar chispas de escárnio.
Para que a perfeição estatuária do talhe de sílfide, se em vez de arfar ao suave influxo
do amor, ele devia ser agitado pelos assomos do desprezo?*

Alencar

A descrição de musa inspiradora acima transcrita logo é contrastada na narrativa com sua notável habilidade para finanças. Além de rica e formosa, ela sabe mais do que ‘muitos homens que aprenderam nas academias’ e distingue-se pela ‘sobriedade, que era nela a consequência de temperamento e educação’.

Entretanto, ela é de extrema reserva quando trata de ‘seus negócios’, dos quais mostra perfeito conhecimento, podendo examinar as contas da tutela de seu tio Lemos sem ajuda de ‘advogado nem de guarda-livros’, graças a sua destreza com aritmética.

Todas essas características denotam a incorporação de traços masculinos na composição de Aurélia Camargo, que passa a fundir em si a idealização estereotípica das mulheres românticas e o racionalismo dos típicos homens de academia das camadas emergentes da sociedade, como o próprio Alencar.

A instrução é seu maior trunfo e sua habilidade de esconder isso diante da sociedade é o que faz com que ela se aventure por terrenos masculinos sem ser rechaçada. Moldada conforme o espelho do seu narrador, Aurélia é a junção

de dois polos ideais: o feminino, com sua beleza e elegância e o masculino, com sua inteligência e tino para os negócios.

Em contrapartida, Fernando Seixas, seu contraponto direto, apesar de galanteador e da ilustração condizente com seu cargo de funcionário público, também assume características tradicionalmente femininas, como a exacerbada preocupação com a aparência e sua dependência dos rendimentos de sua mãe e de suas irmãs advindos de trabalhos de costura para propiciar-lhe seu padrão ideal de elegância e suas frequentes aparições nos salões da corte.

Seixas era uma figura aristocrática, embora acerca da política tivesse a balda de alardear uns ouropéis de liberalismo. Admitia a beleza rústica e plebeia, como uma convenção artística; mas a verdadeira formosura, a suprema graça feminina, a humanação do amor, essa ele só a compreendia na mulher a quem cingia a auréola da elegância. (ALENCAR, 2013, p. 135)

Em ambos os casos, as características mais marcantes das personagens são justamente aquelas que comumente são atribuídas ao gênero oposto: no caso de Aurélia é a sua facilidade para lidar com questões do direito comercial e, no de Seixas, a questão da primazia da boa aparência e da elegância do porte. E essa inversão determina toda a narrativa e perpassa todas as relações interpessoais presentes no romance.

A própria história da mãe e do pai de Aurélia: o pai é o elemento sensível que morre de amor tanto à sua mulher quanto a seu pai, Lourenço. Enquanto Pedro sucumbe diante da impossibilidade de sua realização amorosa por causa

desaprovação de seu pai, Emília é o elemento de força que supera as adversidades que enfrenta.

Os filhos desse casal Emílio e Aurélia também são apresentados ao leitor em papéis inversos. O irmão, ao contrário do estereótipo da época, não tem a habilidade necessária para desempenhar o seu emprego e ser o arrimo da irmã na falta do pai, sendo necessária a ‘ajuda’ de Aurélia.

A natureza dotara Aurélia com a inteligência viva e brilhante da mulher de talento, que se não atinge ao vigoroso raciocínio do homem, tem a preciosa ductilidade de prestar-se a todos os assuntos, por mais diversos que sejam. O que o irmão não conseguira em meses de prática, foi para ela estudo de uma semana.

Desde então o caixeiro que ia à praça, receber as ordens do patrão e levar-lhes os recados, era o Emílio, mas o corretor que fazia todos os cálculos e operações, ou arranjava o preço corrente, era Aurélia. Assim poupava a menina um desgosto ao irmão, e o mantinha no emprego a tanto custo arranjado.

(...)

Aurélia é quem suportava todo o peso da casa.
(ALENCAR, 2013, p. 127)

Em ambos os casos, as personagens são duais e essa dualidade corresponde a papéis distintos desempenhados em espaços distintos. O espaço público é o espaço de domínio masculino e nele as aparências precisam ser mantidas, isto é, os papéis sociais precisam ser respeitados: o homem é soberano e a mulher é submissa.

É por isso que Pedro deixa a sua família por longos períodos e volta para a casa de seu pai. O patriarca da família Camargo, mesmo sem reconhecê-lo legalmente como filho, ainda detém o ‘poder’ sobre ele e, como tal, deve ser respeitado “na esperança de uma reparação” (ALENCAR, 2013, p. 123).

Pelo mesmo motivo, é Emílio quem vai a público para buscar o serviço. Aurélia não poderia demonstrar seu lado masculino na sociedade para ser aceita. Como vimos no capítulo anterior, era inadmissível para a mulher qualquer flerte com o meio acadêmico.

No caso de Seixas, o fato de ele viver na sociedade e ostentar uma elegância ideal pela qual não pode pagar com seus rendimentos como funcionário público faz com que ele, sua mãe e suas irmãs revelem mais um deslocamento de papel.

Enquanto ele faz aparições nos salões em busca de um bom negócio com o enlace matrimonial, as mulheres de sua família se restringem ao espaço privado e trabalham como costureiras para prover os luxos de Seixas. Novamente, os papéis são diferentes conforme os espaços. No espaço público, Seixas é o jovem, belo e elegante funcionário público, bom partido no mercado matrimonial, mas tão contrastante é sua situação no espaço privado de sua velha casa que essa imagem pública é visualmente desnudada:

A um canto do aposento notava-se um sortimento de guarda-chuvas e bengalas, algumas de muito preço. Parte destas naturalmente provinha de mimos, como outras curiosidades artísticas, em bronze e jaspe, atiradas para baixo da mesa, e cujo valor excedia de certo ao custo de toda a mobília da casa.

Um observador reconheceria nesse disparate a prova material de completa divergência entre a vida exterior e a vida doméstica da pessoa que ocupava esta parte da casa. Se o edifício e os móveis estacionários e de uso particular denotavam escassez de meios, senão extrema pobreza; a roupa e os objetos de representação anunciavam um trato de sociedade, como só tinham cavalheiros dos mais ricos e francos da corte. (ALENCAR, 2013, p. 61)

Apesar de o casamento por interesse pecuniário ser o mote do romance *Senhora*, o objetivo do narrador não parece ser excluir essa forma de enlace matrimonial como possibilidade na sociedade de então.

Se Aurélia é a ‘senhórá’ do ‘escravo’ Seixas, ela o é somente no ambiente da vida privada. No espaço da vida pública, ela é submissa ao marido em aparência. Nem mesmo seus ‘parentes’ mais próximos têm ciência do real teor de sua relação com o marido que comprara.

Então, embora vise a denunciar a crueldade desse sistema, o narrador parece mais interessado em demonstrar como o embate discursivo entre a ‘palavra autoritária’ do patriarcalismo e a ‘palavra interiormente persuasiva’ do liberalismo burguês opera na formação ideológica das personagens principais da narrativa. Tanto que a crítica classifica esse romance como um romance de análise psicológica da consciência individual em face ao dinheiro. Nas palavras de Antonio Candido (2014, p. 541), esta obra:

(...) toca mais diretamente na questão da consciência individual em face do dinheiro. (...) Em *Senhora*, [Alencar] resolve, mesmo, largar um pouco o herói e em vez de casá-lo com a herdeira rica, o faz vender-se a uma esposa milionária. Fernando Seixas é um intelectual elegante e pobre, que, incapaz da ascese comercial (...), resolve o problema da posição social trocando por cem contos a liberdade de solteiro em uma transação escusa.

A tensão interior oriunda da concorrência desses dois discursos – o patriarcal e o liberal – faz com que a heroína aja ora como uma mulher romântica e idealista, ora como uma mulher realista e racional. Com isso a sua

caracterização também se altera conforme varia a sua identificação com um discurso ou com o outro.

Conforme Aurélia transita entre um e outro discurso, a força realista de sua representação de mulher envilecida pela crueza do sistema matrimonial da sociedade patriarcal brasileira dá lugar à idealização sentimentalista do romantismo, na qual o amor pode redimir tudo, inclusive as vilezas de um casamento por interesse e de uma vingança.

Tal mudança chega a ser considerada por Schwarz (2012, p. 66) como uma inconsistência narrativa: “A insolência do conflito ideológico é como uma viga falsa, que prende a leitura, mas não sustenta, em última análise, a narrativa”.

Entretanto, essa inconsistência ideológica é reveladora da distinção feita pelo narrador entre ambos os discursos presentes no romance. O fato de retomar o discurso patriarcal no final da narrativa, recorrendo ao uso do final feliz para os heróis, é um indício de que este é o discurso autoritário, reconhecido como tal e, portanto, incontestável dada a sua hegemonia.

O discurso liberal, que concorre com o discurso patriarcal autoritário e ao qual são feitas concessões durante toda a narrativa, é um discurso interiormente persuasivo e, como tal, está sujeito à reflexão e à interpretação, podendo estimular a geração de novas formas de pensamento.

Dito isso, há que se indagar quais concessões são feitas ao discurso interiormente persuasivo diante do discurso autoritário e qual é a relevância dessas concessões para a estrutura narrativa.

3.1.2. Entre pressões e concessões: os desdobramentos de Aurélia no enredo de *Senhora*

(...) Tenho as duas grandes lições do mundo; a da miséria e a da opulência. Conheci outrora o dinheiro como um tirano; hoje o conheço como um cativo submisso.

Alencar

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente.

Antonio Candido

No caso de *Senhora*, como dito anteriormente, os dois discursos que formam a “dupla dicção” do romance e que fincam embate dialógico são: o discurso clientelístico do patriarcado tradicional brasileiro, representado pelas vozes das personagens secundárias, como Lemos e D. Firmina, e o discurso do amor romântico do liberalismo burguês dos modelos europeus que inspiraram os emergentes romancistas brasileiros, dentre eles José de Alencar, representado pela voz de Aurélia.

O embate entre esses dois discursos se reflete no modo de organização do enredo do romance, bem como na voz do narrador onisciente e no contraste entre as vozes das personagens. Isso porque, como entidade exotópica, o autor

(...) acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam. (BAKHTIN, 2011, p. 3)

A personagem enquanto sujeito, então, constitui-se em meio a uma duplicidade de vozes e singulariza-se pelo modo como o narrador organiza essas vozes, denominadas heterodiscurso, na fala e nas atitudes dela. Nem todas as vozes sociais funcionam da mesma forma, havendo aquelas que se apresentam como vozes de autoridade e aquelas que são internamente persuasivas.

Embora haja o reconhecimento e a assimilação do discurso autoritário da sociedade carioca do final do século XIX, intuído na fala de D. Emília, mãe de Aurélia e, como tal, figura com maior autoridade em relação à heroína, ele não se impõe a Aurélia independentemente do grau de sua persuasão interior no que lhe diz respeito. É com repulsa que Aurélia aceita expor-se no balcão da casa de sua mãe a fim de conseguir um casamento:

Em sua ingenuidade não compreendia Aurélia a ideia do casamento refletido e preparado. Mas a insistência de sua mãe, inquieta pelo futuro, fez que ela se ocupasse com esta face da vida real. (ALENCAR, 2013, p. 129)

Na voz de Aurélia, nós já encontramos esse discurso autoritário, apesar de unido à autoridade da elite de sua comunidade, em conflito com outra palavra contrária a esse discurso e mais interiormente persuasiva no que concerne ao discurso da heroína. Aurélia não crê no que diz quando fala que “precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas” (ALENCAR, 2013, p. 115).

A escolha do termo depreciativo “traste” (usado como sinônimo de objeto, móvel, coisa velha e de valor insignificante) e, considerando-se o parágrafo imediatamente anterior a essa citação, no qual se define o relacionamento da heroína com Fernando Seixas como uma “comédia representada”, o uso dos

termos negativos “esta cruel mistificação” e “triste realidade” já indicam que Aurélia é contrária a esse tipo de arranjo matrimonial.

Ademais, superando a expressividade dessas escolhas semânticas, a exposição escancarada da própria questão da compra de um marido, posta em termos que evidenciam o caráter econômico da instituição do casamento (“O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se fez valer.”), acaba por depreciar a situação ainda mais. Fato esse que já é indicado pelos subtítulos que encabeçam as quatro partes do romance: *O preço, Quitação, Posse e Resgate*.

De tão persuadida pela ideia do casamento por amor, preconizada pelo discurso liberal romântico, Aurélia considera os atos de Seixas como um “assassinato” de seu coração e isso leva à degradação de seu ídolo, ao rebaixamento do homem ideal a um homem vil:

- Mas o senhor não me abandonou pelo amor de Adelaide e sim por seu dote, um mesquinho dote de trinta contos! Eis o que não tinha o direito de fazer, e o que jamais lhe podia perdoar! Desprezasse-me embora, mas não descesse da altura em que o havia colocado dentro de minha alma. Eu tinha um ídolo; o senhor abateu-o de seu pedestal, e atirou-o no pó. Essa degradação do homem a quem eu adorava, eis o seu crime; a sociedade não tem leis para puni-lo, mas há um remorso para ele. Não se assassina assim um coração, que Deus criou para amar, incutindo-lhe a descrença e o ódio. (ALENCAR, 2013, p. 165) (Grifo nosso)

Se não é persuadida pela pretensa universalidade do discurso autoritário hegemônico acerca da posição das mulheres perante o casamento, no qual o matrimônio é um meio de ascensão social ou de manutenção do *status* das

famílias patriarcais da sua época, Aurélia parece ser interiormente persuadida pelo discurso romântico – que descreve uma atitude de amor como algo transcendente, mais próxima a um estado de alma:

O coração de Aurélia não desabrochava ainda; mas virgem para o amor, ela tinha não obstante, a vaga intuição do pujante afeto, que funde em uma só existência o destino de duas criaturas, e completando-as uma pela outra, forma a família. (ALENCAR, 2013, p. 128)

É do encontro dialógico entre esses dois discursos contraditórios que a fala de Aurélia se constitui e que percebemos a sua formação ideológica no desenrolar da narrativa. Ao recorrer ao discurso hegemônico em seu enunciado, Aurélia ao mesmo tempo deixa ver a sua atitude socioavaliativa em relação a ele, ironizando-o.

É por meio da bivocalização do discurso do narrador, registrado em sua memória discursiva, que Aurélia forma o seu próprio discurso individual singular. Nele, a ridicularização do discurso do casamento por conveniência é o elemento que reafirma a ideia de que se deve casar por amor, sendo a união matrimonial o início da felicidade do sujeito.

Essa posição romântico-idealista, na qual a escolha do cônjuge se faz primordial para o indivíduo ser feliz, também se opõe a outro discurso: o da emancipação feminina.

- Para o senhor [Seixas] e para o mundo julgo-me dispensada de tudo; nada lhes devo; o que me dão, são

apenas as homenagens à riqueza, e ela as paga com o luxo e a dissipação. Sou senhora de mim, e pretendo gozar da minha independência sem outras restrições, além do meu capricho. Foi o único bem que me ficou do naufrágio de minha vida; este ao menos hei de defendê-lo contra o mundo. (ALENCAR, 2013, p. 299) (Grifo nosso)

É essa postura que possibilita a subversão dos papéis da mulher e do homem no romance. Se a união conjugal por arranjo era “a compra da mulher pelo homem”, como afirma Seixas (ALENCAR, 2013, p. 265), na narrativa a imagem é invertida: é a mulher que compra o homem ideal.

- Quando ele convencer-me do seu amor e arrancar de meu coração a última raiz desta dúvida atroz, que o dilacera; quando nele [Seixas] encontrar-te a ti [o retrato de Seixas no passado], o meu ideal, o soberano de meu amor; quando tu e ele fordes um, e que eu não vos possa distinguir nem no meu afeto, nem nas minhas recordações; nesse dia, eu lhe pertenço... Não, que já lhe pertenço agora e sempre, desde que o amei!...Nesse dia tomará posse de minha alma, e a fará sua! (ALENCAR, 2013, p. 287)

Então, apesar de crer no casamento com o homem ideal, aquele que ama, as ações de Aurélia deixam-na mais próxima ao discurso moderno da estética realista, pois utiliza o discurso liberal sobre o amor característico do romantismo com uma finalidade diferente: a de denunciar as chagas dessa sociedade que se formava. Assim declara Aurélia:

- O recato é o mais puro véu de uma senhora. Feliz aquela que vive à sombra do zelo materno, e só a deixa pelo doce abrigo do amor santificado. Sua virtude tem como esta flor a tez imaculada, e o perfume vivo. Essa ventura não me

tocou; achei-me só no mundo, sem amparo, sem guia, sem conselho, obrigada a abrir o caminho da vida, através de um mundo desconhecido. Desde muito cedo vi-me exposta às suspeitas, às insolências e às vis paixões; habituei-me para lutar com essa sociedade, que me aterra, a envolver-me na minha altivez, desde que não tinha para guardar-me o desvelo de uma mãe ou de um esposo. (ALENCAR, 2013, p. 298)

O discurso da heroína, então, localiza-se ora entre ideias românticas e ora entre ideias modernas para a época. Ora aproximando as ações das personagens de um, ora de outro discurso, a estrutura da narrativa de Alencar assume a forma de avanços e recuos uma vez que precisa do retorno ao início do romance para que haja um desfecho diferente. É necessária toda uma trajetória sinuosa para que eles tenham uma segunda chance de serem felizes:

- É a segunda vez que a vejo com este roupão. A primeira foi há cerca de onze meses, não justamente neste lugar; mas perto daqui, naquele aposento.

- Deseja que conversemos no mesmo lugar? perguntou a moça singelamente.

(...)

- Enfim partiu-se o vínculo que nos prendia. Reassumi a minha liberdade, e a posse de mim mesmo. Não sou mais seu marido. A senhora compreende a solenidade deste momento?

(...)

A moça travara das mãos de Seixas e o levava arrebatadamente ao mesmo lugar onde cerca de um ano antes ela infligira ao mancebo ajoelhado a seus pés, a cruel afronta:

- Aquela que te humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar onde ultrajou-te, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando teu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma.

(...)

As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal. (ALENCAR, 2013, p. 305-313)

No momento em que o empecilho financeiro se extingue, os heróis podem retornar ao ponto em que se encontravam no início da narrativa. Agora, modificados pela jornada na qual se embrenharam, eles podem escolher um novo rumo para a relação de ambos. E eles aproveitam a segunda chance que recebem e escolhem um final feliz, como sugerem as últimas palavras do narrador.

O mesmo acontece com a palavra ideológica, que não se distingue das palavras dos outros inicialmente, devendo ainda passar pelo crivo da escolha e da assimilação, pois “‘a nossa palavra’ se elabora gradual e lentamente a partir das palavras reconhecidas e assimiladas dos outros, e no início suas fronteiras são quase imperceptíveis” (BAKHTIN: 2014, p. 145).

Estabelecido o paralelo entre a personagem e a formação ideológica do homem, pode-se levantar a hipótese de que o texto aqui mencionado se constitui como uma alegoria dessa formação ideológica por meio da imagem que representa do próprio ato discursivo.

Assim, cabe dizer que a astúcia dessa obra reside no fato de ela fazer uso do heterodiscurso para criar uma alegoria da formação ideológica. Somente por meio da apresentação do movimento da passagem da “palavra autoritária” para a “palavra interiormente persuasiva” e desta novamente para a “palavra autoritária” que o desfecho do romance pode se concretizar.

Portanto, diante da “arena de vozes” nas quais diferentes ideologias entram em conflito pela supremacia, a questão das ideias é que “quase chega a se converter realmente na heroína da obra” (BAKHTIN: 2015, p. 87), sendo esse processo de reconstrução ideológica da personagem principal até um índice

metaficcional, uma vez que define a própria estrutura textual cheia de avanços e recuos desse romance.

A heroína oscila conforme o desenvolvimento dramático do enredo e essa alternância é causada pela justaposição de duas ideologias diversas – a liberal burguesa de origem europeia e o clientelismo da ideologia do favor do patriarcado brasileiro. Isso marca “a sua consonância profunda com a vida brasileira” (SCHWARZ, 2012, p. 70) e engendra a força mimética desse romance.

Para esta herdeira bonita, inteligente e cortejada, o dinheiro é rigorosamente a mediação maldita: questiona homens e coisas pela fatal suspeita, a que nada escapa, de que sejam mercáveis. Simetricamente, exaspera-se na moça o sentimento da pureza, expresso nos termos da moralidade mais convencional. Pureza e degradação, uma é talvez fingida, uma é intolerável: lançando-se de um a outro extremo, Aurélia dá origem a um movimento vertiginoso, de grande alcance ideológico – o alcance do dinheiro, esse ‘deus moderno’ – e um pouco banal; falta complexidade a seus polos. Sua riqueza fica reduzida a um problema de virtude e corrupção, que é inflado, até tornar-se a medida de tudo. Resulta um andamento denso de revolta e de profundo conformismo – a indignação do bem-pensante – que não é só de Alencar. É uma das misturas do século, a marca do dramalhão romântico, da futura radionovela, e ainda há pouco podia ser visto no discurso udenista contra a corrupção dos tempos. (SCHWARZ, 2012, p. 43)

Ela se movimenta entre um sentimento de ‘densa revolta’ e de ‘profundo conformismo’. Seu mundo não é problemático, pois exclui a intenção universalista e normativa, apesar dos arrancos moralistas do narrador.

(...) a disparidade entre enredo e notação realista representa a justaposição de um molde europeu às aparências locais (não importa, no caso, que estas aparências se tenham transformado em matéria literária por influência do próprio romantismo). (SCHWARZ, 2012, p. 41)

É quanto ao seu foco nas questões da civilização burguesa que Aurélia tenta se filiar ao discurso interiormente persuasivo da ideologia liberal da burguesia europeia em cujo molde fora enformada. Seu dilaceramento vira elemento da narrativa e, a subversão do seu próprio discurso no desfecho é simbólica da ‘morte’ da mulher firme e inteligente, o que representa, conseqüentemente, o apagamento do discurso liberal, com sua opção pela submissão ao ideal romântico da mulher passiva.

3.2. Uma arquitetura transacional: avanços e recuos

*Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.
A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia: - duas almas que
moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro,
verdadeira medalha de duas faces.*

Álvares de Azevedo

*[Alencar] reduz o casamento de conveniência a
seu aspecto mercantil, cujas implicações por suprema
ofensa vão comandar a trama.*

Schwarz

Como ocorre tradicionalmente com os heróis clássicos, Aurélia passa por uma “travessia de provas” (SCHWARZ, 2012, p. 54). Sua altivez inicial serve o propósito de potencializar sua situação de vítima do sistema que almeja denunciar, situação descrita na segunda parte do romance. É um recurso

utilizado já nos contos maravilhosos, conforme estudo de Propp, mencionado no primeiro capítulo:

(...) com frequência, a situação inicial apresenta um quadro especial, podendo ressaltar o bem-estar e a prosperidade de maneira brilhante e colorida. Este bem-estar serve como fundo de contraste à desgraça que advirá em seguida. (PROPP, 2010, p. 84)

E a “desgraça” emerge no final da primeira parte do romance, quando Aurélia revela sua intenção de humilhar Seixas com a sua compra em casamento. Primeira das concessões feitas por ela ao casamento por interesse financeiro, no início do romance, na parte intitulada *O Preço*, Aurélia, por força de seu desejo de vingança, faz uma concessão ao sistema que gerara seu dilaceramento e o utiliza para comprar o marido de sua escolha.

E as concessões permeiam a narrativa. Na segunda parte, Aurélia cede aos pedidos da mãe e, a contragosto, expõe-se no balcão de sua modesta casa a fim de fisgar um marido. É quando o seu dilaceramento interior tem início ao conhecer Seixas.

Na terceira parte, testemunhamos a transformação moral de Seixas, que passa a ter outro comportamento, diferente mesmo de quando Aurélia o conhecera. Agora ele é um homem casado e, como tal, precisa se afastar da vida mundana e dedicar-se a manter as aparências do casamento bem-sucedido. Essa mudança é concretizada por meio da mudança no talhe das roupas de Seixas, que outrora eram o símbolo de seus valores morais:

Procurou esse traste e achando-o em quarto próximo onde o tinham colocado, verificou-se com efeito ali estava a roupa; e teve ao achá-la grande satisfação. Tirou de si o rico chambre de seda, chinelas de veludo; e vestiu-se com um traje mais modesto, dos que trouxera.

(...)

A mudança que se havia operado na pessoa de Seixas depois de seu casamento, fez-se igualmente sentir em sua elegância. Não mareou-se a fina distinção de suas maneiras e o apuro do traje; mas a faceirice que outrora cintilava nele, essa desvanecera-se. (ALENCAR, 2013, p. 176-202)

Na quarta parte, ocorre a concessão mais descabida dessa heroína. Após conseguir sua vingança, ela sucumbe aos pés do amado e, removendo todos os elementos que a colocam em desnível em relação ao marido, declara seu amor. Esse momento também marca um retorno à situação inicial, como se fosse conferida às personagens principais uma segunda chance para o encontro amoroso.

Oriundas da dificuldade de integrar dois discursos diferentes, essas pressões e concessões para manter a ordem dominante do patriarcado por meio da reiteração da ideologia do favor são marcas das contradições entre os modelos ideais e a sociedade real de então.

A trajetória da narrativa de Alencar revela uma lição moral para ambos os personagens principais. Aurélia é recompensada pelo seu autocontrole em questões pertinentes às emoções e às relações amorosas e Fernando também é recompensado por ter-se “emendado”.

Já vimos que a personagem acredita no amor transcendental que nutre por Fernando. Tanto que ela, apesar de sua condição social inicial humilde, dá-se ao luxo de não se casar com qualquer pretendente. Isso porque ela até admite

a ideia de ser trocada por outra, o que ela não pode admitir é a possibilidade de um casamento por conveniência.

Toda a transformação ideológica de Aurélia se dá no momento em que ela descobre a transação entre Seixas e Amaral, pai de Adelaide. É a concepção do casamento de conveniência que Aurélia não pode suportar; é isso que a transtorna a ponto de iniciar sua saga para “comprar” Seixas, mas apenas quando é eliminada a questão financeira, sugere-se que ambos podem ser felizes.

Desse modo, à semelhança da parábola bíblica, as personagens retornam à situação inicial da narrativa após se transformarem por meio da relação antagônica que travaram depois de terem-se unido pela transação comercial de um casamento arranjado.

Considerando-se como pontos principais desse enredo a transação comercial do matrimônio de Aurélia Camargo e Fernando Seixas, a transformação da relação dos heróis, o resgate da venda de Fernando como marido e o retorno ao local da noite de núpcias da primeira parte do romance, pode-se dizer que o enredo se molda por meio de avanços e recuos na efetivação da transação matrimonial.

O ponto inicial da transação coincide com o casamento, o ponto mais distante da diretriz coincide com o clímax da narrativa: o resgate da venda de Fernando como marido, em outras palavras, a compra de sua alforria com recursos próprios, e o final da transação coincide com o retorno de ambos ao local da noite de núpcias da primeira parte do romance.

Estando os dois pontos, inicial e final, na mesma diretriz, somente o fato de as personagens terem passado por um processo de transformação é que diferencia um ponto do outro. O momento inicial e o momento revivido seriam os mesmos, mas com uma diferença – a transformação dos heróis. Seixas agora pode se livrar da sina de ter aceitado vender-se em um casamento de conveniência por meio do resgate de sua liberdade; Aurélia pode convencer-se do amor de Seixas e, finalmente, deixá-lo tomar posse de sua alma.

Resquícios do estilo folhetinesco de Alencar, essa estrutura serve ao propósito de reduzir o casamento a uma transação comercial no sentido de que faz coincidir o clímax de uma parte com o início de outra parte, como as fases de uma negociação. E a cada novo dano ou prejuízo, a cada nova carência, origina-se uma nova sequência (PROPP, 2010, p. 90), sendo a repetição do dano o nó da intriga.

A vida real cria sempre figuras novas, brilhantes, coloridas, que se sobrepõem aos personagens imaginários; o conto sofre a influência da realidade histórica contemporânea, do *epos* dos povos vizinhos, e também da literatura e da religião, tanto dos dogmas cristãos como das crenças populares locais. O conto guarda em seu seio traços do paganismo mais antigo, dos costumes e ritos da Antiguidade. Pouco a pouco, o conto vai sofrendo uma metamorfose, e suas transformações também estão sujeitas a determinadas leis. (PROPP, 2010, p. 85)

O discurso de outrem se evidencia no discurso da personagem Aurélia Camargo por meio da negação irônica. Isso engendra um efeito de ambiguidade que é criado por meio do entrecruzamento de vozes sociais em oposição, como

o discurso romântico e o realista e o discurso do casamento por amor e o do casamento por conveniência.

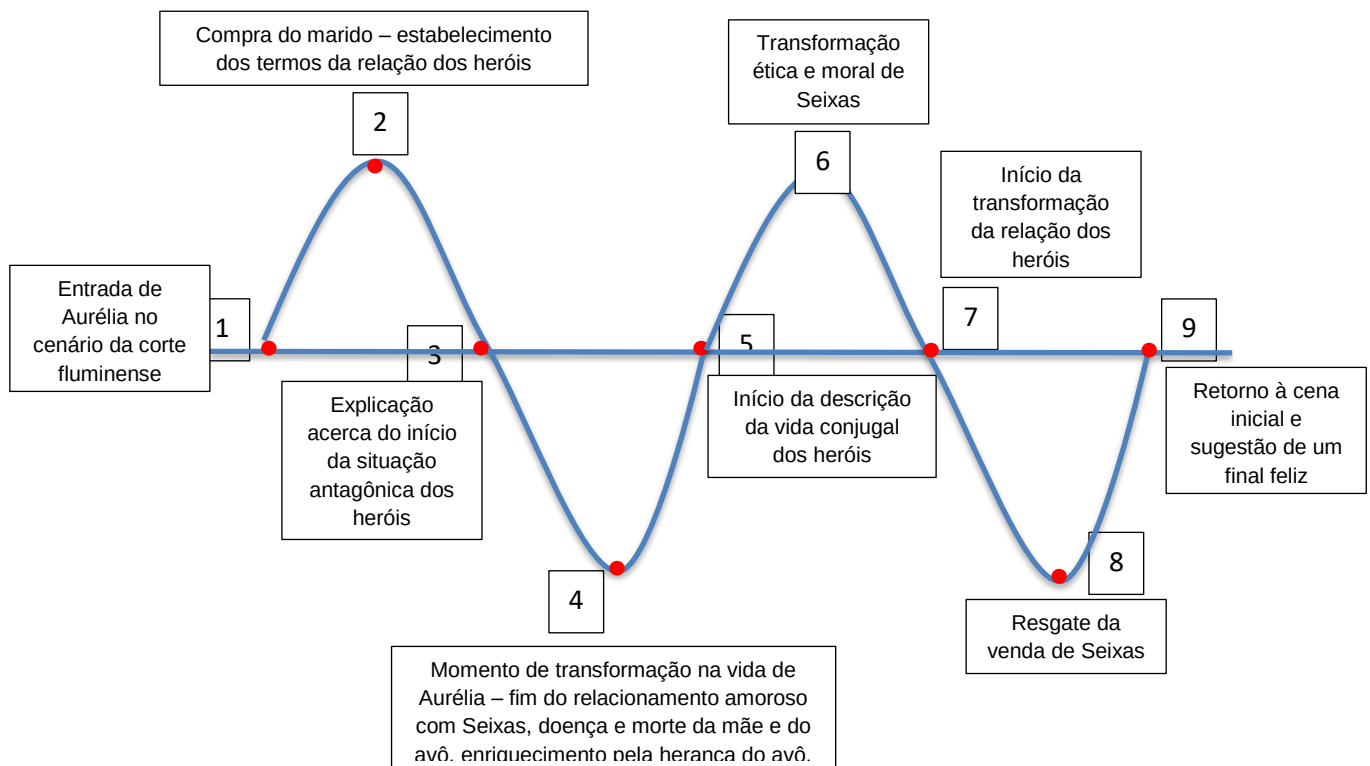
No que concerne à formação axiológica dessa personagem, a aproximação dos atos de Aurélia ora de um desses discursos ora do seu par contrário é que viabiliza a possibilidade de um recomeço para a heroína e seu cônjuge sem romper a verossimilhança interna do romance. Somente assim ela consegue viver ambos: um casamento de conveniência que não dá certo e um casamento por amor que dá certo, como sugerem os termos “santo amor conjugal” (ALENCAR, 2013, p. 313).

Se no início do romance, a questão do casamento se coloca para a personagem como algo “obscuro”, durante a trajetória da personagem, ela se define com clareza. Ela parte de uma crença absoluta no casamento por amor (quando começa a se relacionar com Seixas), passa a uma descrença traumática nessa concepção (quando recebe a carta sobre o acordo entre Seixas e Amaral, pai de Adelaide) e retorna à crença inicial (quando se põe aos pés de Seixas e se declara para ele após o resgate que este faz de sua liberdade).

Esses discursos que guiam a formação ideológica dessa heroína são elaborados e transfigurados na estrutura textual por meio de avanços e recuos nos quais os pontos de partida e de chegada estão à mesma distância da diretriz, sendo separados do foco pelo processo de transformação psicológica que se processa nos personagens – Seixas percebe o erro de um casamento de conveniência e Aurélia se convence da veracidade do amor de Seixas.

Se olharmos a estrutura de cada capítulo, como resumimos anteriormente, perceberemos que eles também têm uma estrutura de avanços e

recuos sucessivos, nos moldes de uma transação financeira e cujos pontos principais correspondem ao processo de transformação ideológica das personagens principais e aos avanços e recuos da negociação que engendram na busca pelo final feliz:



Tal estrutura é em si um reflexo do momento de transição na historiografia literária brasileira. Diferentemente dos folhetins românticos, nos quais havia necessidade comercial de se manter o interesse do leitor o tempo todo para vender os jornais nos quais eram publicados, em *Senhora Alencar* já expõe o que Dimas (2013) chama de “sinopse” do romance logo no início. Como há clímax e resolução em todas as suas partes, o leitor ávido pela surpresa do final é descartado como alvo desse romance, pois já se sabe desde o início que os heróis se casam.

A materialidade do romance demonstra a intenção do autor-criador de pôr em xeque o discurso da estética romântica, índice da nova estética realista, ao mesmo tempo em que faz uso de elementos da estética anterior. Tal entrelugar, entre o Romantismo e o Realismo, é característico do momento histórico de transição em que a obra foi escrita e, como tal, revela-se na formação sócio ideológica das personagens.

Assim, Aurélia Camargo é uma mulher realista, mas uma amante romântica. Ela se comporta conforme o discurso moderno da época, mas busca uma experiência amorosa romântica, mesmo desdenhando dessa possibilidade após todos os percalços de sua vida.

E é por meio daquilo lhe causa asco (o dinheiro como instrumento para a escolha do cônjuge) que, ao mesmo tempo em que esboça um retrato realista de sua sociedade, ela consegue seu desfecho romântico.

Uma última questão que emerge de nossas considerações refere-se ao fato de que se pode argumentar que ao entregar-se ao amado no final da narrativa, Aurélia estaria reiterando a ideologia liberal, uma vez que tudo teria sido causado pela busca da realização do interesse individual no que concerne à consumação de uma veleidade amorosa.

Entretanto, seu ato final não se resume à declaração de seu amor por Seixas. Aurélia também o recoloca em uma posição superior e, ao transferir todas as suas posses para ele, voluntariamente se coloca em uma posição submissa. Sem ser uma ruptura levada ao cabo, o desfecho reafirma a ideologia do favor dominante no patriarcado brasileiro, até os dias de hoje:

Sintetizando, a idealização da mulher se faz de tal forma que é como se ela ‘naturalmente’ coincidissem com o objeto de desejo masculino. O temor do homem diante da mulher desejante, com discurso próprio, acaba por calá-la, através de um estranho recurso: registrar a voz feminina via discurso masculino, aí a inscrevendo como se fosse a sua própria enunciação.

(...)

Se esse é o lugar da pura passividade, do feminino, a via que obriga a busca-lo é, ao contrário, de atividade, do dispêndio da energia masculina. Se o trajeto é masculino, manter-se indefinidamente no lugar da fantasia do homem é, entretanto, aí se alienar, provocando seu próprio naufrágio, enquanto sujeito desejante. (BRANDAO, 2006, p. 32)

Mesmo com sua tentativa de conciliar ambas as palavras ideológicas no final do romance, a obra de Alencar “virtualmente basta para redistribuir os acentos e remanejar as perspectivas, fazendo vislumbrar o campo de uma literatura possível, que não seja reconfirmação de ilusões confirmadas – passo que Machado irá dar” (SCHWARZ, 2012, p. 74).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da idealização romântica, Aurélia é criada como espelho do narrador. Defendendo o casamento por amor, um dos ideais liberais da burguesia ascendente na Europa e cuja ideologia nos chegou por meio dos modelos de romances europeus, mais expressivamente romances franceses e ingleses, o discurso de Aurélia representa a tentativa do narrador de conciliar duas ideologias diversas no intuito de agregar a cor local aos modelos disponíveis.

A escolha que a heroína faz de se casar com o homem que ama é liberal e representa a palavra interiormente persuasiva. Entretanto, o modo que encontra para viabilizar esse casamento é patriarcal, ela precifica e ‘compra’ Seixas para seu marido.

Após a efetivação da transação comercial a que é reduzido o casamento de ambos, ao leitor é facultado saber como foi o processo de negociação até que a transação se completasse. E, por meio da organização da narrativa, pode-se ver que os avanços e recuos nessa negociação coincidem com as incompatibilidades entre a palavra autoritária e a interiormente persuasiva, representando a distância de ambas as palavras de uma síntese no discurso da heroína.

Esses avanços até um clímax são logo seguidos de um recuo para a situação de impossibilidade da conciliação entre as duas dicções da narrativa – a da negação do casamento por interesse pecuniário em prol da união por amor

dos liberais românticos e a do conformismo à união por interesse financeiro dos clientelistas patriarcais do Brasil de então.

Por fim, o desfecho revela essa impossibilidade. Se, por um lado, Aurélia casou-se pelo amor a Seixas aliado a seu desejo de vingança moral, essa união só se viabiliza por meio do dinheiro.

Ao resgatar a sua honra, Seixas resgata também o poder perdido pela inversão dos papéis masculinos e femininos que perpassa a narrativa. Aurélia, por sua vez, diante da falta de força da palavra interiormente persuasiva, acaba acatando a palavra autoritária do modo ideal, sem contestação.

Ao decidir entregar todo o seu dinheiro a Seixas, ela reitera a sua condição de mulher submissa, o que é aceito por Seixas, e os dois tem o desfecho romântico ao gosto das leitoras de então.

Por sua posição definida, Aurélia, que se aproximava de uma ideóloga no início da narrativa deixa de deter a posse do núcleo de sua personalidade e se utiliza do próprio sistema a que visava denunciar.

Pode-se afirmar, então, que o discurso liberal não tem a força necessária para passar de palavra interiormente persuasiva a palavra autoritária e, por conseguinte, o discurso patriarcal mantém sua força no desfecho da trama da heroína, não havendo síntese dialética possível para conciliar os dois discursos.

O tom monológico impera por meio do discurso sobressalente do narrador que, nesta obra é o próprio Alencar, haja vista que, diferentemente de outros dos seus perfis de mulher, ele mesmo assina o prefácio do romance.

O narrador, como instância exotópica, é, então, capaz de dar uma aparência de ruptura com relação à palavra interiormente persuasiva durante toda a narrativa por meio do seu talento analítico e do caráter de denúncia social, resultante de uma aparente reflexão sobre as chagas do discurso dominante na sociedade carioca do século XIX e acentuado na fala da personagem principal:

- A sua promessa de casamento o está afligindo, Fernando; eu a restituo. A mim basta-me o seu amor, já lhe disse uma vez; desde que me deu, não lhe pedi nada mais.
- Julga você, Aurélia, que uma moça pode amar a um homem, a quem não espera unir-se?
- A prova disso é que o amo, respondeu a moça com candura. (ALENCAR, 2013, p. 145)

Entretanto, a força realista da denúncia social da narrativa não se sustenta e, por meio do desfecho, a heroína afasta-se da palavra interiormente persuasiva e passa a ser determinada pelo discurso dominante por meio de sua submissão voluntária ao marido:

Um só romance, mas dois efeitos de realidade, incompatíveis e superpostos – eis a questão. Aurélia sai fora do comum: seu trajeto irá ser a curva do romance, e as suas razões, que para serem sérias pressupõem a ordem clássica do mundo burguês, são transformadas em princípio formal. Já à volta dela, o ambiente é de clientela e proteção. O velho Camargo, Dona Firmina e o Sr. Lemos, o decente Abreu e o honesto Dr. Torquato, a família de Seixas, as facilidades que este encontra para arranjar sinecuras -, são personagens, vidas, estilos que implicam uma ordem inteiramente diversa. Formalmente, o privilégio cabe à ordem do enredo. Artisticamente, tal privilégio não se materializa, pois Alencar não completa a preeminência formal dos valores burgueses com a crítica da ordem do favor, de que é admirador e amigo. (SCHWARZ, 2012, p. 60-61) (Grifo nosso)

Assim, a ruptura aparente revela-se um conformismo sob a aparência de ruptura e esse é o paradoxo de Alencar e, por extensão, da literatura brasileira: como conciliar as modernidades provenientes dos modelos de romances europeus com a “cor local” e seus traços indicativos de uma estrutura conservadora.

Esse paradoxo é responsável pela falta de unidade ideológica da heroína que, a um só tempo, tenta conciliar liberalismo e clientelismo. Não havendo, uma síntese possível, ela se entrega ao discurso dominante e “as cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino do misterioso do santo amor conjugal” (ALENCAR, 2013, p. 313).

É assim que o que poderia ter sido uma leitura oposicionista e pré-feminista é, na verdade, uma leitura de tom conformista e conservadoramente patriarcal. Foi desse modo que Alencar me enganou, tendo sido necessário Machado e sua Capitu resgatarem o embrião da ruptura que Aurélia em mim suscitara.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALENCAR, J. M. de. *Como e por que sou romancista*. [online] Disponível em: http://www.dominipublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1837. Acesso em 11/04/2016.

_____. *Lucíola*. [online] Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bn000035.pdf>. Acesso em 21/10/2018.

_____. *O que é o casamento?* São Paulo: Globus, 2011.

_____. *Senhora*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2013. [1875]

_____. *Sonhos d'Ouro*. [online] Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bv000141.pdf>. Acesso em: 21/10/2018.

ARISTÓTELES, 384-322 a.C. *Poética*. Tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *De Anima*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2012.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2015.

_____. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo, Editora UNESP/Hucitec, 2014.

_____. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BALZAC, H. de. *A Comédia Humana*. 2.ed. Tradução de Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1949. v.1.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

BRANDAO, R. S. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CANDIDO, A. *A personagem do romance*. In: Candido [et al.] *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 51-80.

_____. *A formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1999.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

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

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

CANDIDO, A. & CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1977.

DEL PRIORE, M. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

_____. (Org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

DEL PRIORE, M. & AMANTINO, M. (Orgs.) *História dos homens no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

DUBY, G. & PERROT, M. (Orgs.) *História das mulheres no Ocidente*. Trad. Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

EAGLETON, T. *The English Novel. An Introduction*. Oxford: Blackwell, 2005.

_____. *The Rise of English*. In: *Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1985, p. 17-53. Trad. bras.: *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltencir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, s.d., p. 19-58.

FARACO, C. A. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FREYRE, G. *Heróis e vilões no romance brasileiro: em torno das projeções e tipos sócio-antropológicos em personagens de romances do século XIX e do atual*. Org. de Edson Nery da Fonseca. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. *Ingleses no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

_____. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. São Paulo: Global, 2009.

GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013)

HOBBSAWM, E. *A Era das Revoluções*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

KLEINMAN, P. *Tudo o que você precisa saber sobre filosofia: de Platão e Sócrates até a ética e metafísica, o livro essencial sobre o pensamento humano*. Tradução de Cristina Sant'Anna. São Paulo: Editora Gente, 2014.

KNOLL, V. *Sobre a questão da mimesis*. São Paulo: Revista Discurso, 1996, v. 27, n. 1, pp. 61-82.

LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

MEYER, M. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2015.

PESSANHA, J. A. M. *Platão: o teatro das ideias*. Transcrição de palestra proferida na PUC-Rio em 1991. Disponível em http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/platao_e_o_teatro_das_ideias/n11josev1.pdf.

PLATÃO. *A República: [ou sobre a justiça, diálogo político]*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PRADO, D. de A. Os demônios familiares de Alencar *In: Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp. 299-344.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

REIS, C.; LOPES, A.C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988

RIBEIRO, L. F. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. *In: Candido [et al.] A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 9- 49.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

VASCONCELOS, S. G. T. *Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX*. Site Memória de Leitura Unicamp, www.unicamp.br/ielmemoria, [200?]. Acesso em 27.05.16.

_____. *Construções do feminino no romance inglês do século XVIII*. Cuiabá: Revista Polifonia, EdUFMT, 1995, n. 2, p. 85-100.

_____. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002a.

_____. *A Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas)*. Site Memória de Leitura Unicamp, www.unicamp.br/ielmemoria, 2002b. Acesso em 27.05.16.

_____. *Leituras Inglesas no Brasil Oitocentista*. Crop (FFLCH/USP), São Paulo, n.8, p. 223-247, 2002c.

_____. *A rota dos romances para o Rio de Janeiro no século XIX*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 9, p. 49-64, 2006.

_____. *A Formação do Romance Inglês. Ensaios Teóricos*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2007.

_____. *O romance como gênero planetário: a cultura do romance*. Novos estud. - CEBRAP [online]. 2010, n.86, pp. 187-195. ISSN 0101-3300. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002010000100011>

WATT, I. *A ascensão do romance*. London: Penguin, 1983.

WILLIAMS, R. Literature. In: *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 45-54.