

PRISCILA ROSA DA SILVA

**A VOZ PATRIARCAL EM *SENHORA*, DE JOSÉ DE
ALENCAR: RUPTURA OU SUBORDINAÇÃO?**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2014

PRISCILA ROSA DA SILVA

A VOZ PATRIARCAL EM *SENHORA*, DE JOSÉ DE ALENCAR: RUPTURA OU SUBORDINAÇÃO?

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a orientação da Prof^a Ms. Cristina Torres Gomes.

SÃO PAULO
2014

*À minha mãe, Zildene e ao meu pai, Josué,
Com amor.*

AGRADECIMENTOS

À minha família (Zildene, Josué, Danilo e Bianca), por me apoiar e estar ao meu lado nos momentos de inquietação e desesperança;

À minha orientadora Cris Torres, por fazer com que este trabalho tenha se tornado possível, sem desistir de mim;

Aos mestres que nos acompanharam e nos passaram grandes ensinamentos e inculcaram em nós o senso crítico acerca da literatura;

Às amigas Gleicy Amorim, Viviane Lopes e, especialmente, Zilda da Silva, que me acolheram nesta nova jornada, por nossas discussões literárias e conversas nem tão literárias assim; os três grandes alicerces que me sustentaram durante o curso;

Ao amigo Elias Louzeiro que, já na reta final deste trabalho, me fez perseverar;

Ao amigo Gustavo Roussin que ouviu minhas lamúrias, compartilhou das minhas inseguranças e leu com carinho este trabalho tantas vezes.

RESUMO

O presente tema foi escolhido para demonstrar, na obra *Senhora*, de José de Alencar, como a voz aparentemente transgressora da personagem principal, Aurélia Camargo seria, na verdade, uma forma de reafirmação, um eco subalterno do patriarcalismo fortemente presente na sociedade do século XIX. Na investigação proposta pudemos verificar que, apesar da imponência de Aurélia diante dos homens, existem traços de subalternidade coniventes com os valores patriarcais que aparecem como uma reafirmação da hierarquia masculina contornando a conduta de Aurélia. A personagem alencariana, portanto, nada mais é que o retrato de um objeto de desejo e suas transgressões são adornos que melhor coroam a submissão final da personagem: a queda de seu pedestal rumo aos pés de Seixas.

PALAVRAS-CHAVE: Patriarcalismo, subalternidade, José de Alencar, personagem feminina, literatura e sociedade.

ABSTRACT

This theme was chosen to demonstrate in the opus *Senhora*, by José de Alencar, how the presumably transgressive voice of the main character, Aurélia Camargo, would, in fact, be a way of reassurance, in other words, a subaltern echo of patriarchy. In the production of José de Alencar it is possible to notice that, despite Aurelia's lordliness in front of men, there are traces of subordination which collude with patriarchal values, and therefore it is possible to read this as a kind of grandeur male fetish, of the subjectivity of the character, ie Aurelia is nothing but an object of desire, her transgressions are adornments that best crown the final submission of the character: the fall of the pedestal towards Seixas' feet.

KEYWORDS: Patriarchy, subordination, José de Alencar, female character, literature and society.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 – UM OLHAR PELA JANELA DA HISTÓRIA: ALENCAR E SEU TEMPO	11
1.1. Contexto Sócio-histórico	11
1.2. Patriarcalismo no século XIX.....	14
CAPÍTULO 2 – A DIFUSÃO DO ROMANCE NO BRASIL: O PIONEIRISMO NACIONAL DE ALENCAR.....	20
2.1 A proposta alencariana: um projeto romântico para a literatura nacional	20
CAPÍTULO 3 – AURÉLIA: FIGURAÇÕES DE UMA SENHORA.....	28
3.1 O discurso de poder e o discurso do outro: Aurélia e a palavra subalterna.....	28
3.2 A voz da personagem como reprodução da voz patriarcal.....	35
3.3 Esvaziamento das transgressões da personagem: construção subalterna	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS.....	52

INTRODUÇÃO

Diante da extensa produção de José de Alencar (1829-1877), bem como de sua importância como parte integrante do cânone literário nacional, em especial, seus romances, delimitaremos nosso estudo a uma das obras pertencentes ao romance urbano de Alencar, *Senhora*, publicada em 1875. Alencar, com o intuito de instaurar uma literatura genuinamente nacional partindo de sua própria produção literária, a fim de abrir caminho aos “grandes escritores para imprimir em nossa poesia o cunho do gênio brasileiro” (ALENCAR, s.d., p. 13), esboça mais um “perfil de mulher” (ALENCAR, 2009, p. 14), que compõe a tríade urbanista com *Lucíola* (1862) e *Diva* (1864). Para Moraes Pinto (1999),

O perfil, como a própria palavra o sugere, mostra contornos, aspectos que, na maneira de ser das heroínas sobressaem à mediania. As mulheres misteriosas, difíceis, que o autor oferece ao público, ora fingindo não compreendê-las, ora minimizando-lhes a complexidade, (...) vão construir um núcleo temático bem nítido dentro do romance urbano. São como que feixes de oposições a se entrecruzarem, a se sobreporem e nunca totalmente desvendadas (MORAES PINTO, 1999, p. 62).

O autor, ao passo que deseja construir uma literatura brasileira e fotografar a sociedade como realmente era, visando o afastamento das raízes portuguesas, ainda demonstra a influência estrangeira (francesa, principalmente) na sociedade brasileira, de modo que esse retrato de nossa brasilidade teve, em sua composição, uma base europeia que serviu como modelo de elegância e modernidade.

De fato, Alencar tentou buscar raízes nacionais na arte por meio da literatura, mesmo ciente da miscigenação de etnias e culturas que compõem nossa pátria. É notória, no entanto, sua dificuldade em aceitar os negros, bem como a abolição da escravatura e, ainda, a criação de personagens indígenas “postiças” que não condiziam com a realidade, resultando num decalque europeu sob a pintura brasileira que pretendia retratar. Tendo em mente a criação dos perfis de mulher, também podemos afirmar que há uma visão idealizada na descrição física dessas personagens femininas e uma perspectiva extremamente romântica e, ao mesmo tempo, machista acerca dos traços psicológicos dessas mulheres. No caso de

Aurélia, temos “uma deusa vestida em trajes humanos, que ondeavam à medida que andava, cabelos como diademas, orelhas de nácar, dentes de pérolas, dona de uma beleza deslumbrante e esplêndida” (ALENCAR, 2008), conseqüentemente, uma figura sagrada, tamanha sua beleza. Em *Lucíola* (2009), a primeira percepção que Paulo tem de Lúcia também deixa essa impressão, pois o rapaz ainda não sabia que se tratava de uma mulher bonita, não de uma senhora:

Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava (...) dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada (ALENCAR, 2009, p. 15).

De certa forma, já existe uma questão na descrição de Lúcia que revela um traço anormal, estranho a uma senhora, pois esse “realce” pode ser lido como uma alusão à sua castidade inexistente, à sua situação moral como cortesã.

Em todos os seus escritos, nota-se um tom extremamente patriarcal que permeia o discurso de suas personagens, bem como suas construções individuais. No romance por nós escolhido, *Senhora*, esse tom visa sempre atender às expectativas da sociedade no que se refere ao nivelamento das personagens femininas em relação às masculinas e, apesar de, em alguns casos, parecer que essa distinção quanto ao sexo seja nula, é possível observá-la à espreita, prontamente escondida nos véus discursivos de Alencar.

A revelação da voz subalterna perante o patriarcalismo será o objeto de estudo desse trabalho, que tem por objetivo demonstrar, através de uma análise analítico-interpretativa da obra *Senhora*, as falsas transgressões de Aurélia como espelhos que refletem a subalternidade feminina, ou seja, o patriarcalismo adjacente à construção da personagem feminina nos aspectos descritivos, sociais e discursivos, posto que de maneira superficial, Aurélia Camargo pode ser interpretada como uma protagonista detentora do poder e da palavra. Portanto, trataremos de esvaziar sua rebeldia e mostrar os mecanismos utilizados pelo autor a fim de fazer prevalecer os valores da sociedade da época, incutindo em suas leitoras o anseio de obedecer aos padrões sociais do patriarcalismo.

Quando utilizamos o termo esvaziamento, referimo-nos às contradições de Aurélia ao lutar a favor de seus sentimentos, pois apesar de falar e agir de forma independente, a personagem se sente desprotegida e aprisionada quando se vê sozinha; sua liberdade será somente alcançada após reconstruir o elo familiar, perdido com a morte de sua mãe, através do casamento com Seixas. Além disso, devemos nos ater ao fato de que a personagem foi construída sob o peso de uma ótica masculina que, por meio do universo estético do Romantismo, tenta projetar o ideal de discurso feminino numa figura real, porém profana.

Na escrita de Alencar, além de conter a intenção de um escritor buscando formar os elementos basilares da cultura e literatura brasileira, existe também um cunho pedagógico em relação a seu público leitor: as mulheres pertencentes à aristocracia da época. Deste modo, não há apenas uma *via crucis* de Aurélia e Seixas, há também um processo de desmarginalização dessa personagem feminina descentrada, pois se tratava de uma jovem pobre e humilde que se transformou em uma aristocrata em contínua ascensão. Há, ainda, uma quebra da ascensão feminina quando a própria Aurélia se deixa contaminar inteiramente pela voz patriarcal, sucumbindo diante de Seixas, lhe implorando perdão, instaurando assim, sua recolocação marginalizada e subalterna no texto e na sociedade. Portanto, o romancista ansiava educar e moldar a população aristocrática feminina de acordo com as normas rigidamente estabelecidas pela sociedade patriarcal brasileira.

Abordaremos também, a fim de sedimentar a pesquisa, um breve contexto histórico no qual autor e obra estão inseridos, a fim de enriquecer nossa compreensão acerca da sociedade da época, bem como do conservadorismo patriarcal. Sendo assim, nosso trabalho será organizado em três capítulos:

Com o objetivo de compreendermos o funcionamento do patriarcalismo no século XIX, o primeiro capítulo apresentará o contexto do autor e da obra através da delimitação histórica dos estudos de Freyre (2008) em relação à sociedade do século XIX, para nos prover de informações que proporcionem um entendimento mais amplo acerca das deliberações e costumes da época.

Para melhor ajustarmos nosso olhar à perspectiva alencariana, às próprias concepções do autor, ou seja, qual o caminho percorrido por ele para desenvolver seus escritos no gênero romance e os motivos pelos quais o escritor escolheu esse

caminho, no segundo capítulo teremos como base “Como e Porque Sou Romancista” (1893), o prefácio de *Sonhos D’Ouro*, “Benção Paterna” (1872) e, ainda, da reinterpretação de Alencar elaborada por Freyre (1955). No que se refere à concepção de nacionalismo e de seu desencadeamento na América Latina, nos apoiaremos nos estudos de Perrone-Moisés (2007). Ainda no segundo capítulo, demonstraremos as teorias que conduzirão e nortearão a análise da obra literária supracitada, como por exemplo, Ribeiro (2008) acerca da narrativa e da construção da personagem, Perrone-Moisés (2007) sobre as questões nacionalistas no que se refere aos aspectos constituintes da literatura brasileira. Quanto ao denominado “gesto do olhar” (PONTIERI, 1988: 13), investigaremos a metamorfose de Aurélia, nas veredas ambíguas pelas quais seu olhar altivo e, ao mesmo tempo, submisso, cruza com as imposições e expectativas sociais.

Quanto ao terceiro capítulo, identificaremos quais os manejos estruturais utilizados pelo autor para maquiagem a subalternidade de Aurélia e como as transgressões dessa personagem complexa podem ser tidas como falsas. A partir disso, desconstruiremos o discurso da personagem a fim de desvendar as estratégias narrativas de Alencar e evidenciar, por meio de uma análise mais ampla e densa, as contradições referentes à construção de uma personagem aparentemente transgressora, porém levada pela atmosfera impositiva do patriarcalismo. Com o propósito de traçar o perfil feminino de Aurélia, buscaremos em Freyre (1955), Pontieri (1988), Moraes Pinto (1999), Ribeiro (2008) e Schwarz (2012), aspectos que constituem a figura dessa intrigante personagem e de seus paradoxos e contradições.

CAPÍTULO 1 – UM OLHAR PELA JANELA DA HISTÓRIA: ALENCAR E SEU TEMPO

1.1. Contexto Sócio-histórico

De acordo com os estudos de Freyre (2008) acerca da engrenagem denominada sociedade, bem como de seus desdobramentos na política, na economia e, especialmente nas relações sociais refletidas na literatura alencariana, sintetizaremos um breve panorama do contexto histórico do Rio de Janeiro, do qual Alencar e *Senhora* são contemporâneos: o século XIX.

Procurando nessa vida de uns poucos o que fosse típico do viver, em dado instante do desenvolvimento do Brasil, de Colônia em Império - os meados do século XIX -, de um grande número de brasileiros: de toda uma casta senhoril e em grande parte branca - e quase branca - organizada em vasto sistema patriarcal, impregnado de religiosidade cristã. Sistema sobre o qual se apoiava a economia, a cultura, a ética de uma população que dificilmente podia ser considerada povo. Uma população, em grande parte, de extremos: de senhores e escravos (FREYRE, 2008, p. 26).

Cenário de *Senhora*, a província do Rio de Janeiro constituída por uma população em torno de 1.500.000 habitantes, foi, de certa forma, beneficiada pela vinda da Corte portuguesa, daí sua expansão populacional e, com ela, o desenvolvimento de novos meios de transporte, fábricas, teatros, academias (faculdades), igrejas, hospitais, etc, apesar da falta de saneamento básico (FREYRE, 2008). Logradouro mais importante do Rio, a Rua do Ouvidor, ponto de encontro e local de visitas constantes de Aurélia, como se pode constatar no trecho “logo depois do almoço (...) foi gastar o tempo na Rua do Ouvidor, por causa das modistas e das amigas. Procurava nas novidades parisienses, nas tentações do luxo, um atrativo que lhe cativasse o pensamento e o arrancasse a suas inquietações” (ALENCAR, 2008, p. 267), era tomada por estrangeiros originários da Europa, especializados em mecânica, engenharia, artes e moda, já que

Os interesses manufatureiros concentravam-se no Rio de Janeiro, isto é, na Corte ou na Capital do Império ou em torno dela. Das setenta e duas fábricas existentes então no Brasil, para manufatura

de (...) [diversos produtos], cinquenta e duas estavam localizadas (...) no Rio de Janeiro” (FREYRE, 2008, p. 73).

O “céu fluminense” (ALENCAR, 2008, p. 13) - embora ofuscado pela explosão industrial (manufaturas) e econômica - ao qual o romancista se referia em sua obra, é uma característica marcante na escrita alencariana, uma vez que, de acordo com Freyre (1955, p. 3) “Alencar não só produziu sua obra de novelista (...) empenhado em ser quanto possível brasileiro - e não colonialmente português ou subeuropeu - à sombra do sistema patriarcal brasileiro (...), como revelou-se (...) um tropicalista”. Apesar do ambiente urbano que circundava Aurélia, havia sempre um paralelo entre “os sobrados ou as casas assobradadas, consideradas casas ‘nobres” (FREYRE, 2008, p. 90) e “a superioridade da beleza natural sobre a criada ou inventada pela arte [ou, ainda, sobre a disseminação urbana]” (FREYRE, 1955, p. 23). Além das manufaturas, a economia fluminense, em meados do século XIX, era baseada sobre o açúcar e, segundo Freyre (2008, p. 68), “passou a participar pioneiramente do novo surto: o baseado sobre o café”.

Desde seu nascimento no Ceará, especialmente durante grande parte de sua vida, passada no Rio de Janeiro, José Martiniano de Alencar (1829-1877), esteve rodeado de influências oriundas da Europa, tendo em si um pioneiro no campo das letras com o propósito de fundar, a partir do Romantismo, uma literatura verdadeiramente brasileira, dadas as proporções do pano de fundo europeu, presente na vida social no Brasil. Um “escritor refletido e cheio de recurso” (SCHWARZ, 2012, p. 38), Alencar abriu caminhos que desencadeariam uma renovação “da língua literária de seu país” (FREYRE, 1955, p. 6), apesar da chuva de críticas negativas de seus contemporâneos.

País em que a sociedade era predominantemente patriarcal, escravocrata e influenciada pelas tendências europeias trazidas pelos jovens revoltados com a monopolização dos mais velhos em relação às letras jurídicas e filosóficas, onde, grosso modo, a estrutura econômica era dividida entre senhores e escravos, além da presença de pequenos burgueses e lavradores, bem como da burocracia e do comércio, em que dominava certo tipo de nobreza territorial (senhorismo - *land-lordism*) (FREYRE, 2008, p. 64), a miscigenação no Brasil também foi retratada nos romances de Alencar, porém, não em sua totalidade e veracidade, pois como já

citado, o autor deixou os negros como figurantes ao passo que destacava heróis regionais, mulheres urbanas e pudicas - mesmo que às avessas, como Lúcia - e índios como bons selvagens, pois “no 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, 2009, p. 20). Essa “purificação” que o autor fazia ao transportar a realidade para a ficção demonstra como o romancista buscava a perfeição com seus protagonistas.

Tratando-se das mulheres numa sociedade patriarcal, Freyre (2008, p. 95-96) pôde observar que já no início da adolescência, as moças trajavam-se de forma grave, passando a imagem de senhoras, pois era esperado que amadurecessem demasiado cedo e, em seu comportamento, um ar tímido e acanhado era sinônimo de graça feminina. Entretanto, todos esses ajustes e requisitos acatados pelo sexo feminino, saudosamente recompensados com o casamento perfeito, como lido nos folhetins, “resultava[m o casamento] de mecanismo menos lírico do sistema patriarcal de família” (FREYRE, 2008, p. 96).

No que se refere aos homens, desde criança eram transformados em miniaturas de adultos, entre os oito e dez anos de idade, eram meninos prematuramente homens, a exemplo, Dom Pedro II, que tornou-se imperador aos quinze e a juventude logo perdeu a batalha para a maturidade precoce, para as obrigações masculinas num país ortodoxamente patriarcal (FREYRE, 2008, p. 98-99). Na adolescência, já eram tratados como Senhores Acadêmicos, pois, tão logo terminavam os estudos no colégio regular, partiam para as academias, escolhidas pela família patriarcal, em busca de um seguimento profissional, um diploma para figurar entre as diversas profissões que, obrigatoriamente, deveriam representar a família em todos os campos do saber (FREYRE, 2008, p. 100).

Para sustentar esse processo de amadurecimento de meninas e meninos, em especial, os pertencentes às classes mais abastadas, bem como a expansão monetária e cultural da população de fato adulta,

Os anúncios de jornais da época indicam ter sido grande, nos meados do século XIX, a importação, para aqueles brasileiros mais sofisticados, de obras inglesas de literatura, de filosofia e

principalmente de política, ao lado de também considerável importação (...) da França, de Hamburgo” (FREYRE, 2008: 62).

Não obstante, diversos artigos como móveis, decoração, objetos de uso pessoal, produtos alimentícios que ostentariam importância e prestígio às casas de família, denotando elegância e modernidade (FREYRE, 2008, p. 62).

Essa atmosfera austera também era refletida no ambiente patriarcal, em seus imóveis, residências, até mesmo nos móveis, pois se tratava de mobília pesada e sólida (FREYRE, 2008, p. 89). Segundo Freyre (2008, p. 89), ao considerar as moradias daquela época, era possível afirmar que “as casas urbanas - os sobrados patriarcais - (...) eram pesadas e sólidas, como aquelas gordas torres mouriscas de outrora que coisa alguma parecia abalar; e onde os mouros guardavam suas mulheres e deixavam-nas também engordar”. Essa alusão feita por Freyre demonstra quais eram o valor e o papel da mulher perante a sociedade; conservada em casa como um dos animais servidos à mesa ou como um bem material. Além disso, nota-se que esse clima severo era onipresente na sociedade do século XIX - espelho da educação patriarcal - conduzida pela crença católica, já que o temor a Deus fora o alicerce da disciplina doméstica (FREYRE, 2008, p. 93-94).

1.2. Patriarcalismo no século XIX

Patriarcalismo, termo que denomina uma sociedade guiada sob influência e domínio patriarcal, será nossa temática norteadora da análise de *Senhora*. Portanto, para melhor compreendermos os aspectos e características que envolvem o tempo social do século XIX, tão submisso à figura masculina, paterna e patriarcal, refletido na literatura e no recorte social da construção do romance alencariano que, segundo Freyre (1955),

Quando quer, descreve com precisão quase de miniaturista, nos seus romances de corte imperial ou de fazenda patriarcal, móveis e adornos do interior das casas - tapetes, jacarandás, jarros, porcelanas, cortinas - e trajos e calçados de homens e mulheres elegantes. Principalmente de mulheres: vestidos, leques, jóias, chapéus, penteados, sapatos, sombrinhas (FREYRE, 1955, p. 21).

Essas minuciosas descrições, principalmente as referidas às mulheres, são bastante significativas para a reflexão sobre o enfoque dos perfis femininos que submergiram na obra do autor. Sobre esta questão acerca dos costumes e tradições que regiam a sociedade patriarcal brasileira, Freyre (2008) afirma que

Os meados do século XIX constituem época sociologicamente ideal para a interpretação do sistema patriarcal do Brasil, por ter sido um período em que se manifestaram, em seu esplendor, os vários tipos de patriarcalismo brasileiro que podem ser assinalados - o agrário, o pastoril, o urbano - com os sobrados urbanos prolongando o estilo de vida patriarcal desenvolvido nos engenhos, nas fazendas e nas estâncias, Prolongando-o e dando-lhe novos aspectos. Um desses aspectos, o começo de transferência de valores aristocráticos já amadurecidos em casas-grandes já antigas de engenhos do norte do Brasil - de Pernambuco e da Bahia, especialmente - para casas-grandes recentes - como casas grandes aristocráticas - de São Paulo e de outras partes do sul do Império (FREYRE, 2008, p. 92-93).

A partir destes registros sócio-históricos podemos afirmar que a base da sociedade patriarcal brasileira do século XIX consistia na contaminação dos chamados “valores aristocráticos” - juntamente com os valores cristãos - e do conceito de escravidão estendido além dos abertamente considerados escravos. Ouçamos também o historiador Holanda (1995):

Nos domínios rurais é o tipo de família organizada segundo as normas clássicas do velho direito romano-canônico, mantidas na península Ibérica através de inúmeras gerações, que prevalece como base e centro de toda a organização. Os escravos das plantações e das casas, e não somente escravos, como os agregados, dilatam o círculo familiar e, com ele, a autoridade imensa do pater-famílias (grifo nosso). Esse núcleo bem característico em tudo se comporta como seu modelo da Antiguidade, em que a própria palavra “família”, derivada de *famulus*, se acha estreitamente vinculada à ideia de escravidão, e em que mesmo os filhos são apenas os membros livres do vasto corpo, inteiramente subordinado ao patriarca, os *liberi* (grifo nosso) (HOLANDA, 1995, p. 81).

Pensando na sociedade patriarcal e na população de homens e mulheres, em que havia certa discrepância quanto a sua distribuição, pois os homens eram maioria na sociedade. Conforme apontado por Ribeiro (2008, p. 44), as questões matrimoniais tornavam-se cada vez mais preocupantes e primordiais para a

sociedade, especialmente aos membros pertencentes à aristocracia. Tendo em vista essa valorização da mulher enquanto mercadoria e, portanto, um meio de ascensão social e financeira, podemos compreender o ponto de vista de nosso galante Seixas, ao refletir sobre seu pedido súbito de casamento à Aurélia e contrapondo-o à união economicamente vantajosa com a filha de Amaral, Adelaide, dada a sua situação de moço falido em casa e mancebo elegante perante a sociedade. De acordo com o narrador de *Senhora*, “o casamento, desde que não lhe trouxesse posição brilhante e riqueza, era para ele nada menos que um desastre” (ALENCAR, 2008, p. 124). Essa catástrofe necessária, para ser bem sucedida, implicava em desposar uma moça com fortuna, não trazendo consigo mais despesas para figurar de forma adequada na sociedade aristocrática, pelo contrário, que se estabelecesse com um patrimônio que lhe proporcionasse, naturalmente, tais luxos indispensáveis. Conforme esclarece Ribeiro (2008):

A carência de mulheres era um problema essencial para a construção da ordem social, baseada no casamento monogâmico. Num quadro desse tipo elas tornam-se, economicamente falando, mercadorias extremamente valorizadas (...). Conseguir uma esposa transcendia a mera escolha individual e realização afetiva, para tornar-se uma questão de sobrevivência (RIBEIRO, 2008, p. 44-45).

No que tange à nossa análise crítica de *Senhora*, podemos perceber de pronto a contradição do perfil de Aurélia em relação ao papel da mulher na sociedade patriarcal, já que “em sua atitude para com a esposa, o brasileiro (...) era um verdadeiro patriarca à maneira romana. Dentro de casa concedia-lhe alguma autoridade. Fora, lhe era negado qualquer poder, (...) a mulher era, (...) legalmente e socialmente, a sombra do marido” (FREYRE, 2008, p. 87). Entretanto, a moça que integra um dos perfis de mulher construídos por Alencar, demonstra, em boa parte da narrativa, quão diferente é das outras mulheres, pois, como observado por dona Firmina, “uma velha parenta viúva (...) que sempre a acompanhava na sociedade” (ALENCAR, 2008, p. 13), Aurélia, ao se casar, continuou a governar a casa da mesma forma, enquanto o esposo parecia introspectivo e submisso tanto dentro de casa, como durante os eventos sociais em que acompanhava a esposa. Entretanto, sabemos que Aurélia desejava, de fato, ser a sombra referida acima por Freyre (2008), pois sentia até certa irritação por conta da irônica subserviência do marido.

Contudo, ao descrever a moça no momento em que se prepara para iniciar o acordo mercantil ao qual submete seu casamento, “o princípio vital da mulher abandonava seu foco natural (grifo nosso), o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem” (ALENCAR, 2008, p. 28). Aurélia, quando demonstra sua agilidade com os números e cálculos, também demonstra uma contradição do narrador: “A natureza (grifo nosso) 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” (ALENCAR, 2008, p. 101). Ora, seria o “foco natural” da mulher apenas dedicar-se a emoção, ou uma imposição da sociedade patriarcal na qual nasceu? Segundo Freyre (1955),

Quando a família dominante num meio é a patriarcal e, além de patriarcal, escravocrata, não só o sexo como o indivíduo quase inteiro se forma ou se deforma sob a influência familiar. (...) O social deforma no indivíduo o que é ou se supõe natural. Tudo no indivíduo nascido e crescido em meio patriarcal e escravocrata, é marcado ou afetado pela sua situação de filho [ou filha] ou de homem [ou mulher] de família. Pela sua origem: *status* da família antes mesmo de nascer o indivíduo. Pela presença - ou pela ausência - do pai. Pela presença - ou pela ausência - da mãe. Pela posição do indivíduo na família: livre ou escravo; senhoril ou servil; filho ou filha (FREYRE, 1955, p. 7-8).

Esse costume ou “foco natural” também se estendia aos valores morais aplicados de maneiras distintas em homens e mulheres, pois variavam de acordo com o sexo. Como observado em *Lucíola* (2009), quando Paulo pergunta ao amigo quem seria aquela senhora de “mimosa aparição”, obtém como resposta um

Sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sociais.

- Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?...

Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão devia-me ter feito suspeitar a verdade (ALENCAR, 2009, p. 16).

Simplesmente uma “mulher bonita”, sem decência e moral suficientes para ser chamada de senhora, Lucíola, de acordo com as expectativas patriarcais, ia contra o arquétipo de moralidade julgado correto para o sexo feminino, enquanto a boemia masculina era considerada normal para a constituição de um verdadeiro homem:

O padrão de moralidade de duas faces prevalecia na década de 1850: idolatrava-se a mulher pura - a mulher lírio - enquanto os desregramentos sensuais do homem só de leve eram reparados. Em casas-grandes e sobrados patriarcais, não eram raros os sinhozinhos se iniciarem na vida sexual profunda, desvirginando moças, emprenhando escravas negras. Escravas que eram também emprenhadas pelos ioiôs da casa. Em alguns casos a sinhá da casa, generosa e tolerante, criava os filhos mulatos do marido junto com os brancos e legítimos (FREYRE, 2008, p. 85).

O condicionamento imposto pela sociedade é uma das contradições que podemos encontrar em Alencar, pois ao passo que “para construir um romance verdadeiro é preciso que sua matéria seja verdadeira” (SCHWARZ, 2012, p. 75), o romancista, ao qual, segundo Freyre (1955, p. 15), não faltou eloquência revolucionária, permeia dois âmbitos paradoxais: “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, 1955, p. 16). José de Alencar, no prefácio de *Sonhos D’Ouro*, escrito em 1872 e intitulado “Benção Paterna”, já anuncia de antemão, talvez involuntariamente, posto que já nasceu nesse ambiente, sua convivência com o momento social mais abrangente durante a história do Brasil: o pai como ser máximo, em que o filho necessita de uma benção masculina para seguir em frente e prosperar. A exemplo disso, podemos tomar o depoimento do próprio romancista ao alegar que, solicitado como leitor durante as reuniões de sua mãe e suas amigas

Não tivesse eu herdado de minha santa mãe a imaginação de que o mundo apenas vê as flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante; que essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances (ALENCAR, 2009, p. 9).

Note-se que a semente do gosto por romances, bem como a identificação da estrutura narrativa, foram brotando no autor devido à influência materna, que sedimentou os alicerces para a formação do Alencar romancista. Sabido que o coração é latente para o sexo feminino, jamais seria possível um homem inculcar em outro a aspiração de tornar-se romancista e, em Alencar, temos também a faceta política e cerebral, herdada do Senador Alencar, seu pai.

CAPÍTULO 2 – A DIFUSÃO DO ROMANCE NO BRASIL: O PIONEIRISMO NACIONAL DE ALENCAR

2.1 A proposta alencariana: um projeto romântico para a literatura nacional

Objetivando a instauração de uma literatura nacional tão autêntica quanto a natureza tropical brasileira, José de Alencar, sem ignorar o fato de que na formação da nacionalidade do Brasil existem também influências europeias e americanas, pois, “tentar entender a obra de romancista de (...) Alencar significa, antes de mais nada, compreender que estamos diante de um amplo quadro descritivo do Brasil na segunda metade do século XIX” (RIBEIRO, 2008, p. 69), defende que

Através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e a francesa, que todos flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva e formar a nova e grande nacionalidade brasileira (ALENCAR, s.d., p. 12).

A miscigenação que compõe o Brasil não está exclusivamente vinculada às diferenças étnicas; a diversidade social também se faz presente na literatura, pois “como se há de tirar a fotografia dessa sociedade, sem lhe copiar as feições?” (ALENCAR, s.d., p. 12), já que “nenhuma cultura, nenhuma literatura [...] se constituiu sem contaminações. O que ocorreu foi exatamente o contrário, e isso é um universal antropológico. As culturas se constituem por empréstimos e assimilações” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 40). As feições - primordialmente sociais - as quais o autor se refere, são as mesmas que constituem sua formação como escritor de romances, chamada por ele de “peregrinação literária” (ALENCAR, 2009, p. 3), já que sua formação como leitor se deu a partir da escola francesa com Balzac, Chateaubriand etc e o apresentou aos padrões estruturais do romance como um gênero literário, incutindo-lhe o interesse de instituir uma “individualidade literária” (ALENCAR, 2009, p. 13) no Brasil, apesar da influência europeia:

Por que essa atração pela França, a qual, apesar de algumas tentativas desastrosas, nunca conseguiu colonizar, no sentido próprio, a América Latina? Primeiro, porque, justamente, a França não foi nossa colonizadora histórica, e isso permitiu todas as idealizações a seu respeito. Em seguida, porque ela representava, no século XIX, a pátria da Revolução e da Liberdade, que escolhemos como oposta às metrópoles ibéricas. No entanto, naquele momento, as antigas metrópoles espanhola e portuguesa já estavam elas mesmas afrancesadas, o que tirava de nossa opção pela França grande parte de sua originalidade (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 37).

Por “individualidade literária” compreendia-se o intento de desvincular tanto língua quanto literatura do domínio português, uma vez que seu projeto romântico baseava-se em procurar, juntamente com outros entusiastas, mover-se rumo a uma concepção maior de consolidação da identidade nacional.

De acordo com Perrone-Moisés (2007), acerca dos desdobramentos dos avanços da construção da nacionalidade no campo das artes - no caso, a literatura - especificamente na América Latina,

Na busca de criar culturas nacionais próprias, as jovens nações latino-americanas encontram-se, pois, em situações paradoxais, sem ter a consciência imediata desses paradoxos. Tal característica aparece claramente ao longo de todo o século XIX. Como a dependência cultural tem razões e resultados mais sutis, e por vezes independentes de uma sujeição política e econômica, o primeiro paradoxo dos nacionalismos literários apareceu nas relações dessas novas literaturas com a velha literatura francesa (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 37).

Em meio a tais influências estrangeiras e a contradições, José de Alencar, ao buscar a legítima nacionalidade da literatura brasileira, também, notoriamente, diagnosticou que esta, devido à diversidade que constituiu os aspectos culturais do Brasil, foi contagiada pela intervenção dos próprios brasileiros que buscavam nos costumes franceses, modelos comportamentais modernos, uma forma de diferenciar a aristocracia da classe trabalhadora, que não tinha poder aquisitivo suficiente para proporcionar a si o acesso às culturas estrangeiras. Além de ter influenciado outros países do continente europeu, a importação de costumes franceses foi uma constante na própria vida do autor e transportada para a composição de seus romances.

De acordo com Massaud Moisés (2006), ao caracterizar o histórico do romance num tempo próximo à contemporaneidade de Alencar, pode-se afirmar que:

Servindo à burguesia em ascensão, com a revolução industrial inglesa, na segunda metade do século XVIII, o romance tornou-se o porta-voz de suas ambições, desejos, veleidades, e, ao mesmo tempo, ópio sedativo ou fuga da mesmice cotidiana. Entretenimento, ludo, passatempo (...), o romance traduz o bem-estar e o conforto financeiro de pessoas que remuneraram o trabalho do escritor (...). Na verdade, o romance romântico estruturava-se em duas camadas: na primeira, oferecia-se uma imagem otimista, cor-de-rosa, formada do encontro entre duas personagens para realizar o desígnio maior segundo os preceitos em voga, o casamento; apresentava-se aos burgueses a imagem do que pretendiam ser, do que sonhavam ser, e não do que eram efetivamente, correspondente à que faziam de si próprios, mercê da inconsciência e parcialidade com que divisavam o mundo e os homens. Na outra camada, entranhava-se uma crítica ao sistema, algumas vezes sutil e implícita, quando não involuntária, outras vezes declarada e violenta (...) (MOISÉS, 2006, p. 159-160).

José de Alencar, enquanto romancista, perpassou as duas camadas descritas acima: ao passo que deleitava e proporcionava entretenimento aos longos momentos de ócio do público feminino pertencente à aristocracia, o autor também enveredava para os lados da finalidade socialmente crítica que imprimia em suas obras. Quando nos referimos a esta finalidade, pretendemos afirmar que Alencar, um escritor sagaz, conferia a seus romances, em especial, aos urbanos, um tom crítico não em relação às convenções sociais; sua pretensão era difundir e disseminar os padrões sociais estabelecidos e demonstrar como os mesmos deveriam ser seguidos. Nascido e condicionado por essa sociedade, Alencar acreditava que os valores morais não eram obedecidos de forma adequada e, sendo assim, criava personagens femininas tão “estáticas, invariáveis, e, portanto, planas, (...) [que] o romancista descreve-as de corpo inteiro em dado momento da narrativa e dali por diante lhes imprime um movimento que apenas vai confirmar o retrato pré-concebido” (MOISÉS, 2006, p. 239): personagens que desaguavam seu rio de expectativas e incertezas no ortodoxo mar da sociedade patriarcal, moldando-as passo a passo, diante dos olhos do leitor(a).

Sendo a matéria do romancista a ação dual (heróica/banal) do indivíduo transformado em personagem, esta é sempre dotada de força narrativa, pois tanto

no heroísmo ou na banalidade age, se comunica, reflete, enfim, existe, e faz da sua existência a matéria prima da ação narrativa. O romance vai na contramão do existir roto, da coisificação ou do esvaziamento de sentido de um viver pleno, também é a firme resistência a velocidade da comunicação ou do falar entroncado, tão comum em nosso tempo. Dessa forma, Alencar (2009) afirma que “o romancista brasileiro quer buscar o assunto do seu drama nesse período da invasão [descobrimento], não pode escapar ao ponto de contato com o escritor americano. Mas essa aproximação vem da história, é fatal, e não resulta de uma imitação” (ALENCAR, 2009, p. 20). Portanto, a realidade brasileira contemporânea serviu ao autor como impulso para que o mesmo a aperfeiçoasse com a arte, através da escrita literária.

Se a matéria-prima é a realidade que nos envolve, a tarefa mais grave a ser executada pelo romancista é transformar a experiência em matéria narrada. O cotidiano de banalidades, absurdos que se abrem aos olhos do romancista são duramente lapidado até se transformar em matéria artística, como a produção literária de Alencar. Segundo Moisés (2006, p. 190), “cabe dizer que o romance romântico urbano procurava ser atual e ‘realista’, refletir a sociedade do tempo mais do que esta desejava ser, do que (...) era em verdade”. É pela escolha da palavra, da velocidade dos acontecimentos, do ocultamento do detalhe que o narrador transpõe esse perigoso percurso entre o fato, o relato e o texto narrado. Se narra para que a ação cotidiana não seja a tal ponto banalizada que nos engula ou nos consuma, pois em todo gesto há alguma beleza que se esconde e, por essa razão, não deve ser esquecido, Alencar possuía um projeto romanesco de construção e constituição das letras nacionais que visava destacar cada gesto, cada detalhe da beleza natural do Brasil, incluindo suas personagens, sempre personificadas através das paisagens tropicais. De acordo com Ribeiro (2008):

A verdade é que o nosso romance do século XIX é produzido e lido no quadro de uma sociedade extremamente cristalizada, onde as distinções sociais e as diferenças de sorte são cruelmente sublinhadas por uma classe dirigente aristocrática e, ao que parece, empenhada apenas na sua própria sobrevivência e reprodução enquanto detentora do poder estado (RIBEIRO, 2008, p. 65).

Pensando no termo cristalização, podemos afirmar que, assim como a sociedade aristocrática, Alencar desejava prover e transportar essa característica à

literatura nacional e, por este motivo, buscou nas paisagens brasileiras e nas personagens que transpiravam nacionalidade, os aspectos necessários para constituir o panorama literário brasileiro, escrevendo, assim, uma gama de romances que denotam a brasilidade ideal, segundo sua perspectiva.

O romancista dedicou-se a descrever inúmeros panoramas brasileiros, entre eles a paisagem urbana, tendo como cenário a capital do país, além de paisagens puramente cercadas de belezas naturais, com os romances regionalistas e indianistas. De acordo com Silva (2009, p. 90), Alencar, enquanto romancista, procurou estabelecer uma “conexão entre os romances, enfatiza[ndo] um sentido historiográfico de [seu] projeto de formação da literatura brasileira. [Sua] produção literária ter-lhe-ia servido também como uma maneira de contar e analisar detidamente os diferentes momentos da história da vida brasileira”. A partir da literatura, Alencar intentou conduzir a história do Brasil além das influências estrangeiras, pois, como garantido por ele “não alcançarão jamais que eu escreva neste meu Brasil coisa que pareça vinda em conserva lá da outra banda, como a fruta que nos mandam em lata” (ALENCAR, s.d, p. 13).

Levando-se em consideração a diferença entre Literatura e História, pois a primeira transcende a segunda, o romance, neste sentido transformador, procura destacar o evento que a todos se mostra regular, a ação corriqueira cristalizada, afinal, não há ação tão viciada que se despiu inteiramente de projeto e sentido. A ação é discurso, é intenção e desejo. Por esse motivo, o romance procura descrever a intenção profunda de cada gesto do cotidiano. Estreitando a relação entre literatura, especificamente o romance, e sociedade, Ribeiro (2008) afirma que:

A própria forma romance é fruto do conjunto de relações a que se denomina de público leitor. Ela existe como resultado de um processo histórico de construção do imaginário social, em que o jogo, sempre mediado pelos meios de edição, entre leitores e escritores é elemento determinante das formas que os relacionam entre si (RIBEIRO, 2008, p. 38).

Em Alencar, o intuito de converter História em Literatura resultou em diversos cenários: as casas e/ou sobrados patriarcais da aristocracia, a natureza exuberante das terras brasileiras, evocando o regionalismo predominante nos diversos contornos do país, a abordagem indianista para retratar os habitantes pioneiros do

Brasil, pois “os índios constituíam uma matéria romanesca e poética com múltiplas vantagens: eram aquela origem mítica necessária a toda nação; eram nossa parte original, não europeia; [...] serviam de biombo para os negros” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 38) que, evitados por José de Alencar, não saíam do plano servil e figurativo, já que “no Brasil, a aliança do branco com o índio, idealizada porque remota, era mais facilmente admitida do que a aliança com o negro, demasiadamente presente e visivelmente outro” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 44). O resgate da ambiente natural, contrapondo-se ao ambiente urbano e, até mesmo o ambiente simples das classes populares, mais especificamente, uma classe popular por decadência, como a família de Fernando Seixas, que passou a viver de forma modesta após a morte pai, que “deixara seu escasso patrimônio complicado com uma hipoteca, além de várias dívidas miúdas” (ALENCAR, 2008, p. 44). Segundo Freyre (1955, p. 15), ao se referir à construção discursiva de José de Alencar:

Eloquência - e eloquente revolucionária - não faltou a José de Alencar nem como político nem como romancista ou escritor: só seu estilo foi quase uma revolução não em copo d'água parlamentar ou taça acadêmica, mas que agitou as próprias águas transatlânticas das relações intelectuais do Brasil com Portugal. Eloquência, a do autor de *Iracema*, antes da exaltação das árvores, dos rios, das paisagens, dos “verdes mares bravios”, dos índios quase vegetais na sua natureza e quase angélicos na sua nudez que de elogio dos homens encartolados ou das mulheres enluvadas da Corte e das capitais. A não ser quando queria exaltar em homens civilizados, seus heróis, e em mulheres civilizadas, suas heroínas, o natural, que conservavam no seu comportamento e sob seus modos e trajos elegantes, em contraste com o artificial, o postiço, o convencional do comportamento de outros homens e de outras mulheres que só tinham de elegante a aparência (FREYRE, 1955, p. 15).

A exaltação referida por Freyre no trecho anterior é de fato uma constante nos romances alencarianos e, em especial, nas personagens femininas que protagonizam suas narrativas. Entretanto, o aspecto revolucionário de Alencar se limita apenas a valorização da natureza e de outras feições nacionais como, por exemplo, e exuberante beleza das mulheres brasileiras, os mecanismos das convenções sociais vigentes na época, tais como o patriarcalismo rural e urbano que podem, ainda, ser observados em sua produção indianista.

Além do diálogo entre história e literatura,

Há em Alencar uma constante preocupação em manter os padrões morais, reforçando-os, e, ao mesmo tempo, denunciar a falsa moral vigente. Como entendê-lo? É simples: o que ele defende não é a sociedade de seu tempo tal e como ela se apresenta; defende a sociedade como ela poderia e deveria ser. É este o sentido pedagógico que atravessa toda sua obra. Ele deseja contribuir para solidificar e cristalizar valores que, se existem, não são cumpridos como deveriam. O que ele escreve assume, então. A postura de um espelho em que os leitores - e, em especial, as leitoras - devem buscar elementos de identificação, que social, quer moral (RIBEIRO, 2008, p. 87).

Enquanto romancista, advogado e político (VIANA FILHO, 2008), Alencar almejava uma sociedade genuinamente ideal e, em especial, despida de aparências e fielmente regida pelos valores morais determinantes de um bom caráter e índole. Para tanto, através de seus romances, procurou estabelecer este padrão ideal com suas personagens sempre em transformação social, como foi o caso de Lúcia em relação a Paulo e de Seixas em relação à Aurélia e, ainda, de Aurélia em relação à Seixas.

Sabido que o público-alvo de seus romances foi essencialmente feminino e aristocrático, Alencar usou sua influência sobre as mulheres para moldar o ideal feminino, de acordo com os padrões socialmente pré-estabelecidos; em outras palavras, incutiu na literatura destinada a esse público um interesse além do simples preenchimento do tempo, dó ócio feminino. Segundo Ribeiro (2008),

É nelas [nas mulheres] que se concentram os olhares, enquanto público consumidor de romances. Mas, como vertente conservadora que sustenta o social, tais atenções visam, sem dúvida alguma, um objetivo pedagógico: ensinar-lhes o lugar da mulher (RIBEIRO, 2008, p. 51).

Assim como Aurélia para com Seixas e a sociedade para com Aurélia, há, nos romances, um caráter ativamente pedagógico, uma finalidade educativa nessas leituras, posto que a moça, durante a narrativa, também leu o romance *Diva*, originalmente publicado em 1864: "(...) Aurélia mandou comprar o romance e o leu em uma sesta, ao balanço da cadeira de palha, no vão de uma janela ensombrada pelas jaqueiras cujas flores exalavam perfumes de magnólia" (ALENCAR, 2008, p. 220). Conforme notado por Pontieri (1988):

Em *Senhora*, o movimento do olhar tem dupla face: é ato de conhecimento, de cifração e criação, por um lado; e também é ato de vigilância e domínio, por outro. A opinião pública do romance se metamorfoseia em platéia porque seu papel é assistir, comentar e vigiar o drama mimado pelo par amoroso. Seu olho, como se verá depois, garante a triangulação de todas as relações. Seja a da heroína com o amado, seja a do leitor com a narrativa (PONTIERI, 1988, p. 41).

A dupla face atribuída ao movimento do olhar é uma das artimanhas de Alencar para, assim como sua personagem, moldar seu público leitor de acordo com os arquétipos sociais, pois a partir da narrativa, o autor constrói uma teia de vigilantes que, à medida que se aproximam de Aurélia e prestam atenção em seus atos, transportam para sua realidade essa constante vigilância do cumprimento das regras sociais. Nesse capítulo do romance, o autor, além de narrar a história de *Senhora*, encaixa outro romance dentro do romance ao mencionar *Diva*, aproximando-se de suas leitoras, fazendo-as sentir tão idealizadas quanto Aurélia a partir da ação de ler um romance alencariano, transformando-as em sentinelas do sistema social patriarcal.

CAPÍTULO 3 – AURÉLIA: FIGURAÇÕES DE UMA SENHORA

3.1 O discurso de poder e o discurso do outro: Aurélia e a palavra subalterna

O título do romance em si parece sintetizar, dada a concepção de mundo do autor. Um simples pronome de tratamento que, em si, encerra diversos significados, notadamente demonstrando respeito. Mas, o título, ao utilizar somente tal pronome, não reduziria o desenvolvimento da narrativa em torno desta situação? De acordo com Moraes Pinto (1999),

A passagem do “senhor/senhora” ao “tu” funciona como outra chave de abertura para o relacionamento. Muito pouco sentida pelos falantes do século XX, marca, no romance romântico, a entrada mal encoberta no mundo onde se isolam os amantes. A prostituta Lúcia só chega a ela, em sua agonia; Emília, na forte cena final em que triunfa o instinto; Aurélia e, Fernando, antes da mútua entrega. Observe-se que, na noite de núpcias, ele ensaiara a mudança de tratamento sem que a mulher, prestes a desvendar seu ardil, o acompanhasse (MORAES PINTO, 1999, p. 219).

É importante lembrar que o título no romance funciona como índice do que será desenvolvido, aliás, característica da narrativa, o desenvolvimento de algo, quer seja uma determinada ação, um espaço, uma personagem. De acordo com Ribeiro (2008, p. 143), “o título denota (...) claramente o tipo de relação que rege a vida de Seixas e Aurélia; ele já prejulga as ações e aponta uma leitura possível de sua trama, para não dizer que a influencia indiretamente” e, segundo Moraes Pinto (1999):

Das imagens constitutivas da rede paradigmática deste romance, nenhuma é mais forte do que a implícita no título. Se ela conota inicialmente a posição assumida por Aurélia em sua vingança, implica também o conflito entre as personagens, entre a protagonista e a sociedade, entre o mundo da ficção e o da vida real (MORAES PINTO, 1999: 233).

Dessa forma, parece importar pouco o complemento natural do pronome, que seria um nome próprio, mas, o que necessita ser observado, é justamente a autoridade ou a negação dessa mesma autoridade que o título carrega. Portanto, se nos atentarmos a estrutura da língua, como afirma Pontieri (1988), há nos nomes do casal que protagoniza o romance, uma

Inversão [oculta] quando constrange o nome próprio a ostentar as marcas convencionais do gênero: *a* para o feminino Aurélia, o para o masculino Fernando. Entretanto, o nome de família transgride essa ordem, revelando o que ficara encoberto. Aurélia é Camargo e Fernando é Seixas (PONTIERI, 1988, p. 78-79).

Mesmo assim, é importante ressaltar que determinada mulher adquire tal condição destacada que, “desde pobre (...) é ‘mui senhora de si’: ativa, dominadora, calculista, masculina” (PONTIERI, 1988, p. 78) e que isso será o centro da narrativa. Segundo Ribeiro (2008):

(...) A narrativa é construída numa linha temporal descontínua. Tudo começa *in media res*, quando Aurélia, aos dezoito anos, surge inopinadamente como a rainha dos salões, deslumbrando a *sociedade* carioca de então. É um astro que surge repentinamente e de cuja origem ninguém sabe dar informações seguras. Ocorre que, até então, ela pertencia a outro firmamento: o das moças pobres, ainda que bonitas. São mundos incomunicáveis, com fronteiras herméticas e intransponíveis. A narrativa apanha-a no esplendor de sua beleza e no auge de seu domínio de moça rica solteira. Só depois de legitimá-la, com o cetro indiscutido dos salões, é que o narrador ousa deslocar-se no tempo e mostrá-la na mediocridade de uma vida pobre e honrada, mesquinha e sem perspectivas (RIBEIRO, 2008, p. 160).

Dessa forma, a alcunha não se sobrepõe ao indivíduo? O que ele (ou ela, mais precisamente) se tornou ou se tornará sobrepõe-se a outros valores, também constitutivos do sujeito? Aurélia, ao ser a única das heroínas de Alencar que não possui parente ou familiar algum que lhe corte as asas (PONTIERI, 1988, p. 84), está consigo mesma calculando artifícios e vestindo-se de pudor para envolver a todos e ascender sob todos. Ao limitar o título, sem sequer complementá-lo com o nome próprio, ao valor ou ao destino do personagem não se restringe à posição social, que o pronome “Senhora” invoca, alcança? E a ausência deste complemento

elimina outros significados possíveis, como a noção de respeito devido à idade. Trata-se da posição e somente da posição.

A narrativa, por meio do título, faz essa promessa: mostrar como uma mulher adquire o direito a um título (nem tão importante assim, diga-se) graças a sua posição social e não por idade ou por ser casada (outro uso corriqueiro, quase exclusivo do gênero feminino). Contudo, essa mulher, superficialmente senhora por ascensão social, absorverá em si, como na própria palavra, o senhor, ou seja, as características e o perfil psicologicamente masculino. Pontieri (1988, p. 90), ao comparar as duas e opostas fases - dicotomia pobreza/riqueza - as quais essa moça metamorfoseando-se mulher passou, assegura que “a Aurélia pobre é, como cabe a um pobre, recatada, ingênua, sem pretensões. A Aurélia rica será dissipada, pródiga, calculista, egocêntrica”, e demonstrará como o dinheiro, mesmo que para fins nobres, como redimir um marido de sua fraqueza de caráter, altera o olhar interno e externo da personagem.

Essa senhora, na qual temos aos olhos a minuciosa narrativa de seu imensurável amor e da jornada que percorreu a fim de salvá-lo da profanação, mesmo que o submetendo a provações através da clara transação econômica que se sucedeu - daí os subtítulos “O Preço, Quitação, Posse e Resgate” (ALENCAR, 2008, p. 9-10) - que, segundo Schwarz (2012, p. 52), é a redução do casamento de conveniência a um acordo mercantil, é um ideal de mulher que não corresponde integralmente ao que se esperava de uma representante do sexo feminino. Além de bela e rica, Aurélia possuía o tino comercial que, apesar de supostamente reinar somente entre os homens, não a fazia transgredir, ir contra a voz predominantemente patriarcal e masculina que reina no contexto da obra, pois “Aurélia (...) tanto melhor usa sua capacidade de exibição quanto mais o faz por cálculo. Compreende os mecanismos do fingimento, renega-os, mas ambigualmente usa-os com habilidade. Faz da exibição uma arma...” (PONTIERI, 1988, p. 42). Para escarnecer sobre essa diferença entre ambos os sexos, a moça compunha, em sua mente, um mercado masculino no qual atribuía valor monetário aos seus pretendentes:

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. Assim costumava ela indicar o merecimento relativo de cada um dos pretendentes (...). Em linguagem financeira, Aurélia cotava os seus adoradores pelo preço que razoavelmente poderiam obter no mercado matrimonial (ALENCAR, 2008, p. 15).

A partir desse trecho podemos notar o repúdio da moça no que se refere à estrita relação entre o matrimônio e finanças, já que, em ambos os casos, o dinheiro prevalece e o homem sucumbe, “por isso mesmo considerava ela o ouro um vil metal que rebaixava os homens; (...) para toda essa gente que a cercava, ela, a sua pessoa, não merecia uma só das bajulações que tributavam a cada um de seus mil contos de réis” (ALENCAR, 2008, p. 15). Entretanto, esse jogo de cotações, como uma bolsa de valores em que os homens/pretendentes contentam-se em serem objetos para satisfazer Aurélia, demonstra que, na verdade, o troféu nada mais era que a própria donzela rica que, cega por seu “drama íntimo e estranho” (ALENCAR, 2008, p. 17) provoca as outras vozes, as pertencentes aos demais personagens, que destituem a importância que o ato transgressor de Aurélia poderia ter, para inseri-la em outro patamar, oposto àquele desejado por ela, em que as pessoas valorizam a si e não suas posses, resultando na consequência desfavorável de subjetivar a si, não aos outros.

O drama referido pelo narrador se trata da peregrinação da personagem em direção à conquista da felicidade plena através da ascensão do amor verdadeiro sobre o apego ao dinheiro, da reconstituição de um ambiente familiar em detrimento da individualidade. Conforme citado por Pontieri (1988, p. 91), “em *Senhora*, a perda da família natural provoca a tragédia de Aurélia, sua liberdade. Para ela é trágico o processo pelo qual se torna consciente de si como indivíduo livre”. Numa sociedade em que o alicerce da moral e dos bons costumes é a família patriarcal, mesmo esta sendo, de certa forma, uma fachada social, é também a base da educação feminina, pois “Aurélia é órfã e isto determina um primeiro desequilíbrio na narrativa. Desequilíbrio familiar que só poderá ser compensado com a constituição de uma nova família. Uma moça sozinha não pode ser admitida em sociedade” (RIBEIRO, 2008, p. 150-151). Aurélia que, apesar da pobreza, sempre viveu com a mãe e o espectro do pai e do irmão, teve essa base patriarcal a partir do comportamento materno, que carregava em si o luto do marido e a sombra masculina para sustentar

o estereótipo ideal de família e conseguir assim, que a filha encontrasse um pretendente que desse continuidade a essa convenção social.

O fato de tornar-se senhora, ao passo que lhe proporciona mais poder e liberdade, a aprisiona no mundo interior em falso conflito com o mundo exterior, pois Aurélia está ciente e satisfeita com sua posição, já que, dessa forma, pôde conseguir Seixas para si. De seu ponto de vista, temos a impressão de que os percalços que a vitimaram não partiram diretamente de Fernando, mas sim das imposições sociais que recaem sobre ambos, apesar da fraqueza de caráter do rapaz, que, não obstante, se rendeu às facilidades e acessibilidades provenientes do alpinismo social, posto que, numa ação contraditória

Frequentou assiduamente a modesta casa de Santa Teresa, onde passava as primeiras horas da noite, que de ordinário ia acabar no baile ou no espetáculo lírico. Quando saía da sala humilde, onde a paixão o retinha preso dos olhos de sua amada, sentia o elegante moço algum acanhamento. Parecia-lhe que derogava de seus hábitos aristocráticos e inquietava-o a ideia de macular o primor de sua fina distinção. (...) Seixas perturbou-se. Por mais preparado que esteja um homem de sociedade para essa colisão [a do casamento] deve comovê-lo a necessidade de escolher entre a afeição e as conveniências (ALENCAR, 2008, p. 110-111; 112-113).

Está claro neste trecho que a vida de Seixas resume-se em aproveitar as conveniências que o dinheiro oferece; seja aproveitar-se da módica quantia pertencente à sua família e dos mimos e cuidados dispensados por ela, seja para casar-se de maneira vantajosa, fazendo-o permanecer ou ascender sua posição social, pois “Seixas pertencia a essa classe de homens, criados pela sociedade moderna e para os quais o amor deixou de ser um sentimento e tornou-se uma fineza obrigada entre os cavalheiros e as damas de bom-tom” (ALENCAR, 2008, p. 115). Ora, se o amor desvirtuou-se de tal maneira que foi reduzido a um ato de polidez e cortesia obrigatória para nutrir e estreitar as relações sócio-econômicas que cingem a temática do casamento, já que a aliança de um matrimônio não se trata somente de um ato sagrado, mas da profana fusão patrimonial das famílias dos noivos, de uma transação comercial lucrativa, Fernando, enquanto representante masculino da sociedade patriarcal brasileira, serenamente concorda em dispensar efusivas demonstrações afetivas para Aurélia num ímpeto da paixão e, da mesma forma, consegue tecer “sem o menor escrúpulo um inocente idílio para divertir a

noite” (ALENCAR, 2008, p. 115) na companhia de outra dama ou, ainda, em alguma estadia na roça, aproveitava “o tempo de compor com alguma espirituosa fazendeirinha um gentil romance pastoril que terminava com umas estâncias” (ALENCAR, 2008, p. 116).

Por conta da concepção de hierarquia social do autor embasada no patriarcalismo, essa moça errante que, ora buscava a individualidade escarnecendo-se da sociedade aristocrática ao ostentar poder econômico e beleza física, ora buscava a coletividade por meio da aceitação e da reciprocidade do amor de Seixas, avança e transgride as expectativas sociais ao desprezar seu amado por todo o sofrimento que a fez passar. No entanto, a ação pedagógica de Aurélia, que pensa estar reeducando Seixas através do amor, também se aplica a si própria, pois todos os passos visionários de mulher independente que transgride as expectativas sociais e recria a individualidade feminina são falsos, já que a educam para aceitar sua função social que é a de entregar-se ao marido que ama, sem importar-se com o que se passou anteriormente. Este conjunto de ações contraditórias da personagem serve para reafirmar a intenção do autor em relação à construção do romance:

Manifesta-se neste livro [*Senhora*] uma ideia que Alencar, mas não só Alencar, desenvolve na maioria de seus romances. A da mulher como *astro* ou *meteoro* que brilha fugazmente no céu da *sociedade*, para depois desaparecer como por encanto. Só que tal desaparecimento coincide, necessariamente, com o seu casamento. Tal recorrência discursiva está a apontar que a independência, bem como a identidade da mulher só encontram lugar no período que decorre entre o seu surgimento em *sociedade* e o seu casamento. É por isso que as heroínas do romance brasileiro do século XIX têm, em média, de 14 a 18 anos de idade. Quando ultrapassam a média, já não são mais casadoiras; Lúcia tinha 21, mas era cortesã. Tal tese encontra uma cabal demonstração em *Diva*, (...) com a perda da identidade da mulher no momento em que se declara apaixonada pelo futuro marido (RIBEIRO, 2008, p. 149).

A mulher que acreditasse ser independente antes mesmo de ser apresentada à sociedade e, conseqüentemente, casada com um homem de respeito, era considerada desajustada em relação aos parâmetros sociais da época. A constituição da existência enquanto ser social, ou seja, da identidade feminina, era feita a partir da aliança com o sexo oposto. No caso de Aurélia, na inocência construída pela educação patriarcal e cristã, num primeiro momento, “pensava (...)

que não tinha nenhum direito a ser amada por Seixas; pois a afeição que lhe tivesse, muita ou pouca, era graça que dele recebia” (ALENCAR, 2008, p. 120), tornava esse rapaz galanteador e egoísta, uma espécie de Deus a ser cegamente adorado por uma jovem casta. A mulher, como representante social, não tinha direitos sobre seu par masculino; o dever feminino consistia na aceitação, adoração e obediência ao homem.

O romancista, ao descrever o contraditório heroísmo com o qual Aurélia que, ao incorporar o comportamento feminino adequado, ama e idolatra Fernando, mesmo ciente da não reciprocidade deste sentimento, transforma o que poderia ser uma possível transgressão social em um traço subalterno da moça, pois ao invés de renegar esse amor e perceber que seu amante não era merecedor deste, ao se dar conta do desvanecimento da afeição de Seixas, não demonstra qualquer reação negativa ou inquietação; simplesmente aceita a realidade:

(...) paixão veemente, rica de heroica dedicação, que entretanto assiste calma, quase impassível, ao declínio do afeto com que lhe retribuía o homem amado, e se deixa abandonar, sem proferir um queixume, nem fazer um esforço para reter a ventura que foge. Esse fenômeno devia ter uma razão psicológica, de cuja investigação nos abstermos; porque o coração, e ainda mais o da mulher que é toda ela, representa o caos do mundo moral. Ninguém sabe que maravilhas ou que monstros vão surgir desses limbos (ALENCAR, 2008, p. 120-121).

Essa aceitação, oriunda da educação patriarcal, é reafirmada pela concepção do narrador de que há, na natureza emocional feminina, o chamado “caos do mundo moral”, ou seja, é a partir do sentimento, do coração da mulher, que o descumprimento das regras sócio-morais, de um possível desvio de conduta - tanto por parte do homem quanto por parte da mulher - surge; a procedência de qualquer tipo de subversão moral será, naturalmente, encargo do sexo feminino. Portanto, deve-se, em especial, dispensar um procedimento educativo extremamente rigoroso para com as mulheres, pois, assim como no Jardim do Éden, a mulher é a portadora do pecado, é a mediadora entre o homem e a maçã.

3.2 A voz da personagem como reprodução da voz patriarcal

José de Alencar, que possuía um projeto romanesco de construção e constituição das letras nacionais, dedicou-se em descrever inúmeras paisagens brasileiras e, entre elas, a paisagem patriarcalmente urbana, no entanto, sem abdicar-se do contato com a paisagem proporcionada pela mãe natureza, posto que o autor estabelecia um paralelo entre os atrativos da cidade e os encantos naturais. Apesar de urbanos, os romances *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, sempre estão além do ambiente interno dos ditos “sobrados patriarcais” (FREYRE, 2008, p. 89), pois suas personagens são sempre chamadas à janela pela natureza: divagam por entre jardins, admiram os fenômenos naturais como a lua, deixam-se banhar pelos raios de sol. De acordo com Freyre (1955, p. 23), “esse é um dos pontos em que Alencar mais insiste nos seus romances de vida de corte e vida de fazenda: a superioridade da beleza natural sobre a criada ou inventada pela arte”.

Esse paralelo entre natural e artificial também é constituído nos perfis de mulher compostos por Alencar, pois ao passo que expõe um talhe feminino e, ao mesmo tempo, o vestido que o cobre, essa apresentação contém uma característica recorrente quanto à descrição das personagens: o romancista sempre estabelece uma relação entre a beleza física dessas mulheres e a natureza que as rodeiam. Em *Lucíola*, antes de saber que a moça era, na verdade, uma cortesã, sua descrição através dos olhos de Paulo é a seguinte:

A lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras; descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas sobre o céu azul e estrelado. Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada (ALENCAR, 2009, p. 15).

Em *Diva*, a “menina muito feia [aos quatorze anos], mas da fealdade núbil que promete a donzela esplendores de beleza” (ALENCAR, 2007, p. 29), tornou real a intuição do narrador-personagem que, ao avistar essa menina anos depois, conhece

que a transformação de menina a mulher ou lagarta a mariposa, foi além de uma pueril metamorfose:

Era alta e esbelta. Tinha um desses talhes flexíveis e lançados, que são hastes de lírio para o rosto gentil; porém na mesma delicadeza do porte esculpam-se os contornos mais graciosos com firme nitidez das linhas e uma deliciosa suavidade nos relevos. (...) Tinha sua tez a cor das pétalas de magnólia, quando vão desfalecendo ao beijo do sol. (...) Uma altivez de rainha cingia-lhe a fronte, como diadema cintilando na cabeça de um anjo. Havia em toda a sua pessoa um quer que fosse de sublime e excelso que a abstraía da terra. (...) Era o crepúsculo matutino de uma rosa, que abotoara à noite e ainda não desatara ao sol. (...) Trazia o vestido de alvas escumilhas, (...) o forro de seda do corpinho, ligeiramente decotado, apenas debuxava entre a fina gaza os contornos nascentes do gárceo colo; e dentre as nuvens de rendas das mangas só escapava a parte inferior do mais lindo braço. (...) Quando Emília sentava-se, (...) parecia-me um cisne colhendo as asas à margem do lago, e arrufando as níveas penas (ALENCAR, 2007, p. 37; 41; 48).

Nota-se nessa descrição, o singelo encontro entre a elegância dos trajés femininos e a elegância natural dessa moça, pronta para a aurora do dia, portanto, para casar-se e constituir família, de acordo com os ensinamentos dirigidos às mulheres.

Na primeira descrição de Aurélia em *Senhora*, a união entre riqueza e beleza, sendo a primeira um bem material e a segunda um presente da natureza, despontam como características da donzela, expostas através de metáforas que exemplificam o encontro do artificial com o natural:

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. (...) A torrente de luz precipitando-se pela aberta das janelas encheu o aposento; e a moça adiantou-se até a sacada, para banhar-se nessas cascatas de sol, que lhe borbotavam sobre a régia fronte coroadada do diadema de cabelos castanhos e desdobravam-se pelas formosas espáduas como uma túnica de ouro. (...) Trazia nessa noite um vestido de nobreza opala, que lhe assentava admiravelmente, debuxando como uma luva o formoso busto. Com as rutilações da seda que ondeava ao reflexo das luzes, tornavam-se ainda mais suaves as inflexões harmoniosas do talhe sedutor. (...) Seus opulentos cabelos colhidos na nuca por um diadema de opalas borbotavam em cascatas sobre as alvas espáduas bombeadas, com uma elegante simplicidade e garbo original que a arte não pode dar, ainda que o imite, e que só a própria natureza incute (grifo nosso) (ALENCAR, 2009, p. 13; 22; 70).

Essa particularidade ao descrever o sexo feminino é o meio pelo qual o autor atinge a idealização da mulher, é através da perfeição de suas protagonistas, como já mencionado neste trabalho. Segundo Ribeiro (2008, p. 159), “é a mulher divinizada, retirada de seu cotidiano e de sua humanidade comum, para ser alçada às alturas de uma pureza arquetípica”. Apesar de afirmar claramente que a arte é uma imitação da natureza, Alencar, ao estreitar a relação entre mulher e natureza - como destacado acima - concebe o contorno feminino de tal maneira que o afasta do real, ou seja, da natureza, e o aproxima do ideal, da mesma concepção de Platão (2001) que, segundo sua teoria, o mundo real seria, na verdade, um simulacro do mundo ideal. De acordo com o filósofo, a imitação a partir da existência do mundo das ideias consiste em um mundo supra-sensível, onde todas as coisas são perfeitas e, em oposição a este, a realidade (mundo material), que denominava uma imitação do mundo das ideias, uma representação falsa, não pertencente ao universo sensível. Para ele, o mundo material não passava de mera aparência que refletia o mundo das ideias, este que abrigava a verdade essencial.

Ao contrário de Platão (2001), que rejeitava a arte, posto que se tratava de uma cópia da realidade, concluindo que a poesia - literatura - nada mais era que a imitação da imitação, pois “a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição” (PLATÃO, 2001, p. 598), José de Alencar acreditava no poder da arte, porém como algo elevado, nobre, pois “o romance, como eu agora o admirava, poema da vida real, me aparecia na altura dessas criações sublimes, que a Providência só concede aos semi-deuses do pensamento; e os simples mortais não podem ousar” (ALENCAR, 2009, p. 13).

Referindo-nos ainda à caracterização física que o romancista atribui a suas personagens femininas e, especialmente, no caso de Aurélia e a relação desta com a natureza externa e autenticamente brasileira:

Heroína tipicamente alencariana, lembra os “opulentos cabelos”: outro orgulho das brasileiras de outrora (...). Repita-se, para ficar bem acentuado este traço de simbologia sexual em Alencar, que em suas heroínas - quase sempre brancas, indígenas ou tocadas de sangue indígena - os cabelos parecem ser como expressão de vigor e, ao mesmo tempo (...) da natureza tropical que, das árvores, se derramasse pela nudez das sinhás, quando naturalmente belas (FREYRE, 1955, p. 22).

Embora chamada de heroína, posto que é a principal personagem do romance, no entanto, quando capturamos uma flâmula de liberdade no discurso de Aurélia, que reafirmaria seu heroísmo, a moça se demonstra avessa às obrigadoriedades as quais a riqueza lhe impõe:

Há cilício de clina que se compare a estes cilícios de tule e seda que eu sou obrigada a trazer sobre as carnes, e que me estão rebaixando a todo o instante, porque me lembra que, aos olhos deste mundo, eu, a minha pessoa, a minha alma, vale menos do que esses trapos? (ALENCAR, 2008, p. 171).

Entretanto, a moça se abnegaria dessa riqueza para comprar o marido desejado. Mesmo assim, esta tomada de consciência de si perante a sociedade foi devido à rejeição amorosa sofrida por ela, pela descoberta da banalidade do amor em nome do dinheiro. De acordo com Pontieri (1988),

Essa separação entre os grupos sociais só é quebrada pela possibilidade de ascensão social do moço pobre e talentoso, não havendo para a moça pobre, como vimos, a mesma alternativa. A mãe de Seixas, levada pelo filho ao teatro pela primeira e única vez na vida, sentiu “um aroma de orgulho”, mas como se trata de uma mulher pobre, o narrador se apressa em explicar que era um “orgulho repassado de susto, que é antes a consciência da própria humildade, do que desvanecimento de egoísmo” (PONTIERI, 1988, p. 89).

Aurélia, quando pobre, tinha “consciência da própria humildade” como assinalou Pontieri (1988) na voz narrativa de Alencar, referindo-se a figura que pouco aparecia no romance, a mãe de Fernando Seixas. No momento em que o rapaz a pergunta se o ama e, Aurélia, timidamente, replica “eu?’ [pois] pensava ela que Fernando devia ter consciência da posse que tomara de sua alma, com o primeiro olhar” (ALENCAR, 2008, p. 100), a moça se abstém do direito de voz por conta de sua inocência e da expectativa social que recai de forma mais severa sobre os ombros femininos, de que se deve ser contida e recatada. Essa expectativa, por mais involuntária que seja, posto que a moça já nasceu cercada por estereótipos socialmente patriarcais, é um passo para trás que enfatiza as futuras transgressões de Aurélia ao longo do romance como falsas.

Contraditória, a jovem que sustenta as aparências de um matrimônio perfeito e feliz perante a sociedade, é a mesma que afirma veementemente que não deve satisfações ao mundo, pois é dona de sua liberdade:

- Mostre-se alegre. Quero que todos, mas principalmente esta mulher [Adelaide], acreditem que sou feliz e muito. O senhor deve-me ao menos esta ridícula satisfação em troca do que roubou-me.

Tomando o braço de Seixas, e reclinando-se como esse voluptuoso orgulho da mulher que se rende a um imenso amor, dirigiu-se a porta da igreja onde a esperava seu carro. Nesse momento, como durante a noite em casa do Amaral, não houve quem não invejasse a felicidade do par formoso que Deus havia acumulado de todos os dons, de formosura, de graça, de mocidade, de amor, de saúde e de riqueza.

(...)

- Para o senhor 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, 2008, p. 204; 264).

Nessa contradição, Aurélia está diante de um impasse entre o dever para com a sociedade e o desejo de consumir seu amor com Seixas: ao passo que quer demonstrar aos olhos alheios a felicidade com a qual sua vida conjugal com Fernando é inteiramente preenchida, muito embora permaneça donzela na intimidade de seu leito nupcial intacto, a moça assegura que detém em si o falso poder de sua própria independência. Ora, se a jovem se dispôs a comprar um marido para, de certa forma, encontrar a liberdade social “concedida” a mulher - a de pertencer a um grupo familiar ou constituir sua própria família -, a “outra” liberdade, supracitada por ela no fragmento anterior, no qual afirma não dever nada a Seixas e ao mundo, é apenas um meio de atribuir a Fernando e à sociedade uma falsa visão de seu próprio ponto de vista; o naufrágio de sua vida é, na verdade, a emersão desta: obrigou o rapaz, por meio do dinheiro, a casar-se para, posteriormente, moldá-lo de acordo com sua idealização masculina, aquela projetada pela educação cristã e patriarcal imposta à sociedade.

Referente ao “resgate” consumado na última parte do romance, trata-se não somente da alforria de Seixas em relação a sua falsa posição de marido comprado, de objeto de adorno - falsa posição, pois sabemos qual era a finalidade desse casamento, satisfazer o coração de Aurélia - mas sim da recolocação de Aurélia numa família: o resgate da coletividade por meio do casamento, a mulher como sombra do homem, subalterna e soberano unidos, de acordo com o que se espera de ambos. Segundo Pontieri (1988),

Senhora parece refletir o processo externo assistido pela nascente sociedade burguesa brasileira contemporânea de Alencar. Pelas frestas do universo patriarcal e gregário sopravam os ventos do individualismo da sociedade de mercado. (...) Na dissolução do sistema escravista, a relação entre senhor e escravo, mediada pelo viés amoroso, aparece como movimento, duplamente retrógrado: porque resgata para a escravidão tanto homem, ex-indivíduo livre, como a mulher, que desejaria nunca ter deixado de ser escrava (PONTIERI, 1988, p. 91).

Portanto, ao passo que tem atitudes masculinas, é senhora de si e de seus bens, que tem a seu lado um tio e uma velha parenta que obedecem às suas vontades e, mais tarde, um marido adquirido a dinheiro, Aurélia também tem seu ápice de quitação patriarcal - sua total perda de identidade como mulher e indivíduo social - pois quando se ajoelha perante Seixas, diz:

O passado está extinto. Estes onze meses, não fomos nós que os vivemos, mas aqueles que se acabam de separar, e para sempre. Não sou mais sua mulher; o senhor já não é meu marido. Somos dois estranhos. Não é verdade? (...) Pois bem, agora ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, este amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te. (...) Aquela que te humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar onde te ultrajou, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando seu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma (ALENCAR, 2008, p. 277).

Apesar de dizer que o passado não mais existia, pode-se afirmar que, desde o início do romance, esse passado somente permanecia em evidência como pretexto para demonstrar que, não importa o caminho a ser seguido - especialmente no caso das mulheres - há que perdoar as falhas masculinas e somente fazer-se mártir para evidenciar quão frágil e dependente do patriarcalismo o sexo feminino é

e, conseqüentemente, designar, mais uma vez, a mulher à subalternidade e resignação.

Outro traço recorrente nesses perfis, no que se refere ao caráter psicológico das personagens, é o fato de, em algum momento, demonstrarem desdém ao seu par romântico, o que as tornam propositalmente mais desejáveis perante os olhos masculinos. Em *Diva*, a transformação física de Emília, que causara extrema admiração em Amaral, não excedeu a humilhação que sofrera diante do desdém da moça (ALENCAR, 2007, p. 51). Já em *Lucíola*, por conta da ausência de pureza da personagem, pois se trata de uma cortesã, o desdém parte dos homens, como observado no trecho em que o amigo apresenta Paulo a essa mulher bonita, pois foi “feita a apresentação no tom desdenhoso e altivo com que um moço distinto se dirige a essas sultanas do ouro” (ALENCAR, 2009, p. 16). Em *Senhora*, esse desdém é multiplicado e distribuído entre todos os admiradores de Aurélia, inclusive Seixas, que é o mais atingido, já que é o alvo principal da moça. Segundo Ribeiro (2008, p. 154), “nela, a beleza está ligada à meiguice e á serenidade e, ao mesmo tempo, ao desdém e à provocação. (...) O desdém, o sarcasmo, a provocação, a ironia, o escárnio constituem as armas com que ela esgrime a ambição generalizada e desenfreada”. Durante suas aparições na sociedade, Aurélia abatia a todos com sua beleza estonteante e com sua riqueza, ao passo que era derrubada pela própria concepção pré-estabelecida de casamento:

Tinha-se ela ensaiado seu papel. Desde o primeiro momento em que se apresentou nos salões, firmou neles seu império e tomou posse dessa turba avassalada, cujo destino é bajular as reputações que se impõem. Encontramo-la deslumbrando a multidão com sua beleza e açulando a fome de ouro nos cavalheiros do lansquenete matrimonial. Regozijava-se em arrastar após si, rojando-os pelo pó, e fustigando-os com o sarcasmo a esses sócios e êmulos de Fernando Seixas, ansiosos de venderem-se como ele, ainda que por maior preço. Por isso os tinha reduzido a mercadoria ou traste, fazendo-lhes a cotação, como se usava outrora com os lotes de escravos. Aquele marido de maior preço a que ela se referia não era outro senão seu antigo amante, que a desprezara por ser pobre (ALENCAR, 2009, p. 135).

Ao ler este trecho, fica extremamente explícita a inversão de valores que corrompem os homens e, principalmente, Aurélia. A protagonista, que antes percebia como se deixar à janela a tornava uma mercadoria na vitrine, exposta à

espera de um comprador, se cobre de ouro para chamar ainda mais as atenções a si: passa de uma mercadoria ordinária a artigo de luxo e, nesta transição, se torna capaz de obter o marido desejado. Portanto, a altivez com que se impõe perante sua platéia - ou possíveis consumidores - é um posicionamento transgressor falso, que reforça o ser humano contaminado pelo dinheiro, alicerçado pelas convenções sociais que servem de fachada para as transações comerciais, daí o narrador brilhantemente comparar esse comércio criado de forma equivocada por Aurélia, com “os lotes de escravos”, pois a moça se faz de escrava no momento em que se expõe, já que a afirmação do patriarcalismo da época ocorre por meio da negação da personagem, de seu percurso involuntariamente patriarcal, posto que foi moldado pelo romancista e pelo narrador.

Traçando um paralelo intertextual com *Lucíola*, em que a (re)composição da história de amor de Lúcia e Paulo por meio da narração das cartas deste entregues à Senhora G. M., é um fator extremamente importante e recorrente na escrita de Alencar: a personagem principal que, desde o título já é corrompida com a mudança de seu nome em que temos presente a contaminação do olhar do outro em relação a si, pois já no trecho: “Lucíola é o lampiro noturno [inseto] que brilha uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma?” (ALENCAR, 2009, p. 11) nos mostra que há camadas de vozes que interceptam o discurso de Lúcia, ou seja, sua voz e seu olhar são reconstruídos através do autor, de Paulo (narrador-personagem), de Senhora G. M., bem como da sociedade na qual vivia à margem, apagando Lúcia e restaurando-a como Lucíola para os demais, e Maria para a própria personagem, que passa pelo “filtro moral” do autor, bem como de seu contexto social.

Na leitura de *Senhora*, essas camadas de vozes são menos perceptíveis, porém, são encontradas no romance, pois a constituição do discurso da personagem é guiada pelo autor através da voz narrativa, esta que, por sua vez, sempre desvia Aurélia do pensamento racional, que envereda pela trama seguindo sua perspectiva “naturalmente” feminina, que a levará para o enlace trivial e sem grandes surpresas, apesar de seus esforços transgressivamente falsos. Quando esteve a preparar o enxoval e a casa para receber o marido comprado, de modo a recebê-lo tanto com

luxo quanto com desprezo, o narrador aparentemente onisciente, toma partido e revela o íntimo de Aurélia:

Uma das mais tocantes puerilidades de Aurélia, quando sonhava o casamento com o homem amado, fora a igualdade das fechaduras de todas as portas e móveis do uso especial de cada um. Duas almas que se unem, pensava ela em sua terna abnegação, não têm segredos e devem possuir-se uma à outra completamente. Quando reuniu em argolas de ouro as duas séries de chaves ao todo iguais, sorriu-se e imaginou que na noite do casamento, quando seu marido se lhe ajoelhasse aos pés, ela o ergueria em seus braços para dizer-lhe:

- Aqui estão as chaves de minha alma e de minha vida! Eu te pertenço; fiz-te meu senhor; e só te peço a felicidade de ser tua sempre!

Em que abismo de dor e vergonha se tinham submergido essas visões maviosas já o sabemos. (ALENCAR, 2008, p. 174-175).

Iludida por si mesma, já que sabia do caráter de Fernando Seixas e de quão facilmente ele aceitou se passar por mercadoria, essas infantilidades da moça, como ressaltado pelo narrador, são quimeras socialmente femininas que ocultam a voz da personagem, tão cega pelo condicionamento social, que se perde a ponto de imaginar a possibilidade de unir sua alma a um homem que se apega à vida por meio de bens materiais e terrenos, totalmente antagônicos às questões verdadeiramente amorosas.

Há, em *Lucíola*, um processo de restauração da personagem principal que se dá através do caminho inverso que trilha: a profanação (Lúcia) de sua vida como prostituta até a santificação de seu ser, resultando na redenção de sua alma (Maria), santificando-se *a priori* pelo olhar de Paulo e, ao fim, com a morte. Em *Senhora*, essa restauração também segue os moldes patriarcais que, baseados nos alicerces católicos, atuam como modeladores de caráter. Entretanto, Aurélia, uma mulher ferida pelo abandono de Seixas, ao resolver catequizar esse homem através da luxúria que lhe era essencialmente importante quando solteiro, torna essa decisão um momento crucial de afirmação do patriarcalismo, pois quando a moça se faz senhor(a), atuando como o homem do modelo patriarcal, tomando para si o controle, assume o papel de mantenedora do sistema patriarcal ao vestir essa máscara profana proporcionada pelo dinheiro, descaracterizando o sacramento do

matrimônio, assim como a sociedade o faz ao prover dotes perante a união de duas pessoas, como vemos no diálogo entre a moça e seu tio e tutor:

- Os termos da proposta devem ser estes; atenda bem. A família da tal moça misteriosa deseja casá-la com separação de bens, dando ao noivo a quantia de cem contos de réis de dote. Se não bastarem cem e ele exigir mais, será o dote de duzentos...

- Hão de bastar. Não tenha dúvida.

- Em todo o caso quero que o senhor compreenda bem o meu pensamento. Desejo, como é natural, obter o que pretendo, o mais barato possível; mas o essencial é obter; e portanto até a metade do que possuo, não faço questão de preço. É a minha felicidade que vou comprar.

(...)

- Falta-me ainda, meu tio, recomendar-lhe um ponto. A palavra, além de esquecer, está sujeita a equívocos. Não seria possível tratar esse negócio por escrito?

- Passar o sujeito um papel? (...) (ALENCAR, 2008, p. 35).

Aurélia, ao tratar de seu futuro enlace matrimonial, aborda o assunto de maneira totalmente machista, como uma transação mercantil. Apesar de dizer ao tio que “entregou em suas mãos a única felicidade que Deus [lhe] reserva neste mundo” (ALENCAR, 2008, p. 36), a moça conquista o amor através do dinheiro, rebaixando o sentimento que acredita ser o mais sagrado à profanação mundana, material. Além disso, ao alegar que o regime de separação de bens é o desejo da família para firmar o contrato de casamento, está contradizendo a si mesma: não faz questão do preço, mas quer casar sob esse regime específico de bens, tal qual um senhor patriarcal barganhando a felicidade das filhas ao comprar um casamento que estreite as relações financeiras entre as famílias dos noivos.

Sendo assim, o caminho que escolheu para chegar ao amor, um caminho de acordo com os costumes patriarcais do qual ela própria foi vítima, não faz com que sua trajetória como heroína e mulher seja transgressora e extraordinária como se supõe durante toda a narrativa: trata-se de uma personagem condicionada às convenções sociais vigente na época que se sente plena com um amor comprado e, posteriormente, resgatado por 100 contos de réis. Aurélia nega a liberdade de ser, verdadeiramente, senhora de si, para entregar-se a um homem quase coisificado e

tornar-se parte desse objeto ganho através do dinheiro. De acordo com Moraes Pinto (1999), Fernando Seixas, que exalava um luxo de aparências enquanto o resto da família passava por severas dificuldades financeiras, refletidas na residência defasada e pobre, é

A personagem insignificante, com pequenos vícios, aqueles que a sociedade suporta: ter vergonha da mãe e protelar o bem-estar da família para quando estiver rico; gastar literalmente o que não tem e não lhe pertence, como a única oportunidade de, ostentando uma bela aparência, “cavar” um posto nas secretarias públicas ou “arrumar” um bom casamento, tirando a si mesmo e aos seus da situação de constrangimento material. Em suma, Fernando é moralmente de uma mediocridade sem grandeza, um pequeno crápula. Nesse retrato, Alencar apanha a mediania que só se redime ao influxo da ação pedagógica de Aurélia. Ao extrair o fundo nobre desse caráter vacilante, ela lhe imprime sua marca e seu ideal. À deseducação da sociedade, ela contrapõe a educação pelo amor (MORAES PINTO, 1999, p. 192-193).

Enquanto educa Seixas com sua pedagogia do amor, Aurélia não questiona algumas atitudes do mancebo como, por exemplo, o fato do mesmo não ajudar financeiramente a família - quando faz alguma pergunta, quer somente ferir o orgulho masculino e, acaba, por conseguinte, ferindo a si mesma - um rapaz que se sente humilhado em usar os mimos cuidadosamente escolhidos pela mulher para “satisfazê-lo”, mas não sente remorso em deixar mãe e irmãs solteiras trabalhando arduamente para prover seu sustento, que se envergonha da família quando a leva para frequentar a sociedade e que acredita ser mais proveitoso se empregar o pouco dinheiro arrecadado com o trabalho feminino em prol de sua aparência.

O leitor, ao adentrar a casa de Seixas e conhecer-lhe a família a partir das descrições do narrador, se deparará, novamente, com o termo natural, em relação ao comportamento social:

Fernando quis concorrer com seu ordenado para a despesa mensal, mas tanto a mãe como as irmãs recusaram. Sentiam elas ao contrário não poder reservar alguma quantia para acrescentar aos mesquinhos vencimentos, que mal chegavam para o vestuário e outras despesas do rapaz. No geral conceito, esse único filho varão devia ser o amparo da família, órfã de seu chefe natural. Não o entendiam assim aquelas três criaturas, que se desviam pelo ente querido. Seu destino resumia-se em fazê-lo feliz; não que elas pensassem isso, e fossem capazes de o exprimir; mas faziam-no. Que um moço tão bonito e prendado como 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 não somente justo e natural, mas indispensável. (grifo nosso) (ALENCAR, 2008, p. 45).

Na exposição acima, que aborda a relação entre família e economia, percebe-se o tom natural e corriqueiro com o qual o narrador descreve a cena, como se, de fato, fosse normal e correto mulheres que tem um grau extremamente próximo de parentesco - ou inclusive, qualquer mulher - se abster da convivência social (já que a família Seixas não tem condições financeiras para sustentar brilhantes e finas aparições sociais), dos cuidados de si como indivíduo e ser social, além de servir como criadas do próprio filho e irmão, para que ele não sofra com a decadência da família, mesmo sendo o representante patriarcal da mesma. É justo, como diz o narrador, que vivam a vida de Fernando através de suas confidências, do relato diário de sua convivência externa:

Dessa vida faustosa, que ostentava na sociedade, trazia Seixas para a intimidade da família não só as provas materiais, mas as confidências e seduções. Era então muito moço; e não pensou no perigo que havia, de acordar no coração virgem das irmãs desejos que podiam supliciá-las. Quando mais tarde a razão devia adverti-lo, já o doce hábito das confidências a havia adormecido. Felizmente dona Camila tinha dado a suas filhas a mesma vigorosa educação que recebera; a antiga educação brasileira, já bem raro em nossos dias, que, se não fazia donzelas românticas, preparava a mulher para as sublimes abnegações que protegem a família e fazem da humilde casa um santuário (ALENCAR, 2008, p. 46).

Entretanto, essas moças criadas por meio da “antiga educação brasileira”, ao contrário dos homens, não poderiam aproveitar dessa vida pomposa e sedutora, pois seu lugar na sociedade era, além de objeto de ostentação, elemento de adoração profunda quando se vestia de pudor e recato, tornando-as praticamente tão santas quanto as estátuas sagradas que adornam as igrejas católicas.

3.3 Esvaziamento das transgressões da personagem: construção subalterna

Apesar de falar e agir de forma independente, devemos nos ater ao fato de que as personagens de Alencar foram construídas sob o peso de uma ótica masculina e machista que, por meio do universo estético do Romantismo, tenta projetar o ideal de discurso feminino numa figura real, porém profana. Ou seja, não há apenas uma *via crucis* de Lúcia, há também um processo de desmarginalização dessa personagem do limiar, rumo ao papel de heroína e de santa. Sua irmã Ana é quem dará continuidade à inocência adquirida pela heroína, já que é modelo adequado de protagonista romântica, como na passagem que segue:

(...) Há sentimentos e gozos que ainda não sentiste, e só uma esposa casta e pura pode te dar.

(...)

- Escute-me primeiro, Paulo, meu amigo; depois pune-me, se eu merecer, mas não retires de mim teu olhar. Pensas que essa idéia de que um dia me poderás abandonar por uma mulher a quem deverás consagrar toda a tua vida não me tortura? Se assim fosse, por que me preocuparia com isso? É porque temo essa desgraça que refletia no meio único de evitá-la.

- E esse meio?... Qual é ele? Dize-me.

- Ana! Respondeu Lúcia timidamente.

Não compreendi.

- Poderias escolher uma noiva rica, de alta posição, porém não acharás alma tão pura, nem mais casto amor.

- Quer casar-me com Ana? Com tua irmã, Maria? (ALENCAR, 2009, p. 162-163).

Dessa forma, afirma-se que de acordo com Gayatri Spivak (2010, p. 165), o subalterno não tem voz, ou seja, “o subalterno não pode falar”, e em *Lucíola*, existe uma construção discursiva que cala e poda Lúcia, uma vez que a própria obtém seu silêncio no eco de outras vozes distorcidas, já que é fruto de um autor contemporâneo de uma época conservadora. Consequentemente há a anulação dessa personagem que evoca heterogeneidade e nos faz pensar numa leitura diferente, objetivando uma locução genuinamente feminina e despida de preceitos machistas.

No caso de Aurélia a desmarginalização se dá por conta de sua ascensão social, bem como da conquista amorosa - ambos através do dinheiro - porém, ao passo que age contra o sistema patriarcal sendo responsável por seus bens e valores, impondo ao resto da sociedade sua riqueza e beleza, a moça estabelece uma forte relação de poder compactuando com o patriarcalismo que, aparentemente, tenta transgredir. Os meios pelos quais Aurélia conquista seus objetivos - já pré-estabelecidos pelo condicionamento social pelo qual passou - são passionais e reafirmam o poder da sociedade patriarcal, resultando em um final que destoa de toda a complexidade do relacionamento entre Aurélia e Fernando.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta breve investigação, analisamos um aspecto pouco abordado quando se estuda a literatura de José de Alencar: qual a verdadeira imagem de suas personagens femininas e o propósito que permeia sua construção. Alencar estabeleceu uma íntima relação com suas leitoras devido à proposital proximidade entre seu público feminino e suas personagens e fica claro que, na leitura mais arguta de seus romances, principalmente no caso de *Senhora*, sua finalidade primordial enquanto romancista, advogado e político, que intentava consolidar a literatura brasileira era também evidenciar a importância da conservação e obediência dos padrões sociais regidos pela custódia patriarcal. Entretanto, ao passo que aproxima público e personagem, Alencar, ao descrever seus perfis de mulher, também recria uma beleza perfeita, criando certo distanciamento entre o modelo feminino ideal e real, a fim de justapor a mulher brasileira à natureza nacional.

Iniciando pelo contexto histórico no primeiro capítulo, parte indispensável para compreensão do recorte social feito pelo autor, estudamos os costumes da época e as regras que coordenavam a convivência social, especialmente na aristocracia. No intuito de focalizar o âmago dessa sociedade, o conceito e a prática do patriarcalismo, também estudamos, ambos ilustrados através da perspectiva de Gilberto Freyre (2008) para alicerçar nossa pesquisa acerca da contemporaneidade de Alencar e de sua obra romanesca. Através destas verificações, pudemos coletar e observar dados que enfatizaram a contemporaneidade de Alencar e sua motivação em retratar a diversidade de cenários, bem como a construção de personagens a - históricas, que foram idealizadas pelo autor.

No segundo capítulo, no sentido de apreendermos as concepções críticas de José de Alencar no que se refere à técnica utilizada para compor sua obra, suas influências artísticas, seus propósitos como romancista, e, sobretudo, seu projeto romântico, abordamos os escritos teóricos do autor para nos posicionarmos sob a mesma ótica que o levou a percorrer este brilhante e pioneiro caminho nas letras brasileiras. Para melhor embasarmos essas feições, procuramos, a partir da reinterpretação de Freyre (1955), delinear este percurso de Alencar. Perrone-Moisés

(2007), ao estudar os paradoxos do nacionalismo, nos auxiliou na compreensão da constituição do nacionalismo brasileiro. O acesso à perspectiva crítica de Alencar sobre o surgimento, mesmo que tardio (MOISÉS, 2007, p. 164), do romance e de seu desenvolvimento como gênero determinante da nacionalidade brasileira, nos proporcionou uma nova faceta do autor, que foi além dos escritos literários e adentraram a crítica acerca da literatura nacional emergente. A partir dos demais teóricos, pudemos comprovar a complexidade paradoxal que permeava a época e, conseqüentemente, que alcançou a produção romanesca de Alencar.

No terceiro capítulo, que abarcou os componentes teóricos que nos provimos para a análise da obra *Senhora*, demonstramos as hipóteses levantadas pelos estudiosos - Freyre (1955), Pontieri (1988), Moraes Pinto (1999), Ribeiro (2008) e Schwarz (2012) - que também se debruçaram no romance supracitado e que nos apoiaram durante o trajeto rumo a confirmação de nossa tese: a voz da personagem Aurélia Camargo como eco do patriarcalismo; justamente o oposto do que se pode ler superficialmente na narrativa. Além disso, por meio dos estudos de Moisés (2006) no que se refere à estrutura e às primeiras manifestações do romance, pudemos compreender melhor sua composição na obra alencariana. Essencial para nossa análise, conseguimos, a partir dos olhares críticos dos estudiosos supracitados voltados para *Senhora*, imprimir nossa voz crítica acerca da obra e embasar nossa hipótese através deste aparato teórico.

Continuando a análise que compomos no terceiro capítulo, elencamos, a partir da obra literária, o romance *Senhora*, alguns dos muitos fragmentos que comprovaram nosso intento de que há, a partir da voz e das ações de Aurélia, a instauração do patriarcalismo numa personagem feminina aparentemente transgressora, personagem esta que, fisicamente idealizada e superficialmente distinta de mulheres comuns, carrega em si o estigma do condicionamento social pelo qual todo o indivíduo passa e, no caso do Brasil no século XIX, a missão e o papel que correspondem à mulher são demasiado severos e injustos. Essa falsa distinção de sua personalidade é o grande aspecto que desencadeia as falsas transgressões da jovem e evidenciam sua subalternidade consciente perante as convenções sociais e, especialmente, diante do homem a quem se devota integralmente, reafirmando sua posição subalterna. Deste modo, pudemos concluir, a partir do texto de *Senhora*, que as relações de poder sócio-econômico estão

intimamente ligadas à concepção de modelo familiar estabelecida pelo patriarcalismo e que a mulher, enquanto objeto de permuta, ao tentar violar esse sistema, era recolocada em seu lugar e sujeitada a reproduzir em seu discurso, o eco patriarcal que conduzia todas as relações pessoais.

Portanto, de acordo com o embasamento teórico utilizado neste trabalho, bem como de nossas pesquisas acerca do romance *Senhora*, de José de Alencar, pudemos concluir que a voz da personagem feminina Aurélia Camargo, não é motivada pela vingança ou por algum traço extraordinariamente revolucionário que a incite a violar as normas sociais vigentes da época. Condição a acreditar que a liberdade baseia-se em pertencer a um micro grupo social - família - e a um macro grupo social que corresponde à sociedade aristocrática a qual passou a pertencer, Aurélia, um ser fisicamente divinizado por Alencar, se deixa usar por Seixas, sedento de dinheiro e ascensão social, como uma mediadora do rapaz para obter o alvo desejado.

Concluimos, assim, que a personagem Aurélia é um dos instrumentos pelos quais o romancista José de Alencar reafirma o patriarcalismo, ou seja, que a dinâmica da concepção desta personagem feminina é um meio de subalternidade e não-ruptura do sistema social da época. Pudemos perceber – e procuramos demonstrar esta afirmativa – que Aurélia, na verdade, demonstra, através de suas falsas transgressões, que a mulher, não importa seu status sócio-econômico foi, no passado, sempre guiada pela razão e pelas pretensões masculinas.

O poder, que parece estar nas mãos da protagonista, é o que a faz sucumbir perante Fernando, afirmando ser ela própria sua posse, confirmando a subalternidade da posição da mulher diante do mundo externo e privando-a de sua real liberdade, oposta à liberdade condicionada pelo meio social.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. Benção Paterna. In: _____. **Sonhos D'ouro**. São Paulo: Edigraf, s.d.
- _____. **Como e Porque sou Romancista**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 2009.
- _____. **Diva**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- _____. **Lucíola**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- _____. **Senhora**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- FILHO, L. V. **A Vida de José de Alencar**. 2ª Ed. São Paulo: Editora UNESP; Salvador: EDUFBA, 2008.
- FREYRE, G. **Reinterpretando José de Alencar**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Os Cadernos de Cultura, 1955.
- _____. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. 4ª Ed. São Paulo: Global, 2008.
- MOISÉS, M. O Romance. In: _____. **A Criação Literária: prosa I**. 23ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MORAES PINTO, M. C. Q. **Alencar e a França: Perfis**. São Paulo: Annablume, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, L. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. In: _____. **Vira e Mexe Nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PLATÃO. **A República**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PONTIERI, R. L. **A Voragem do Olhar**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RIBEIRO, L. F. **Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

SCHWARZ, R. **A importação do romance e suas contradições em Alencar**. In: _____ . **Ao Vencedor As Batatas**. 6ª Ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SILVA, D. P. Modernos Contra o antigo: José de Alencar e o debate letrado de 1870. In: **SÆCULUM - Revista de História**, João Pessoa, n. 20, p. 80-92.

SPIVAK, G. C. **Pode o Subalterno Falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.