

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – PORTUGUÊS E INGLÊS**

ANDRÉ LUIZ LUNARDELLI COIADO

**AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS ROMANCES ALENCARIANOS: UM
OLHAR SOB A ÓTICA DA CLASSE PATRIARCAL ROMÂNTICA BRASILEIRA EM
*LUCÍOLA E SENHORA***

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**PATO BRANCO – PR
2017**

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – PORTUGUÊS E INGLÊS

ANDRÉ LUIZ LUNARDELLI COIADO

**AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS ROMANCES ALENCARIANOS: UM
OLHAR REPRESENTADO SOB A ÓTICA DA CLASSE PATRIARCAL ROMÂNTICA
BRASILEIRA EM *LUCÍOLA* E *SENHORA***

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Curso de Letras Português e Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - *Campus* Pato Branco, como requisito para aprovação na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso – TCC II.

Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira.
Orientador(a): Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima.

PATO BRANCO – PR
2017



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco
Departamento Acadêmico de Letras
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **André Luiz Lunardelli Coiado**

Título: **As representações femininas nos romances alencarianos: um olhar representado sob a ótica da classe patriarcal romântica brasileira em *Lucíola e Senhora***

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em 27/6/2017 pela comissão julgadora:

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima – UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Prof.ª Ma. Rosângela Aparecida Marquezi – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

Prof.ª Dra. Cláudia Marchese Winfield
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

Prof.ª Ma. Rosângela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

Rosângela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
no Curso de Licenciatura em Letras
de UTFPR - Câmpus Pato Branco

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso”.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Walter Tadeu e Úrsula Maria, por me proporcionar a educação e ideais que carrego em minha alma e em meu coração.

Aos meus professores acadêmicos que foram de suma importância para a conclusão de minha jornada e crescimento profissional durante esses quatro anos na UTFPR.

Em especial, gostaria de agradecer a Professora Didiê Ceni Dernardi, que participou como minha orientadora do Programa Instituição de Bolsas de Iniciação a Docência (PIBID) na instituição UTFPR – Pato Branco. Agradeço as oportunidades de apresentações e desenvolvimento de trabalhos que obtive através de suas orientações em participações de eventos, além de todo o apoio e diálogos.

Não menos importante, agradeço ao meu orientador, Professor Marcos Hidemi de Lima, que me ofertou o convite para participar voluntariamente do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) no período de 2015-2016. Agradeço por toda paciência e orientações durante o desenvolvimento dessa monografia, assim como por todo o conhecimento transmitido através das leituras indicadas e discussões acerca do tema proposto.

“Não se pode aprender nada de uma lição que não seja acompanhada por dor, já que não se pode conseguir nada sem um sacrifício. Mas quando você aguenta essa dor e a supera, as pessoas conseguem um coração forte que não perde para nada. Sim, um coração de aço.” - Hiromu Arakawa.

LUNARDELLI, André Luiz. AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS ROMANCES ALENCARIANOS: UM OLHAR SOB A ÓTICA DA CLASSE PATRIARCAL ROMÂNTICA BRASILEIRA EM *LUCÍOLA* E *SENHORA*. 2017. P. 83. Monografia (Graduação em Letras Português e Inglês), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2017.

RESUMO

Derivado do projeto de iniciação científica intitulado “Estudo de algumas marcas da ordem patriarcal em romances brasileiros”, essa monografia tem como objetivo analisar as obras *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), de José de Alencar, no âmbito social do contexto patriarcal vigente no século XIX. Objetiva-se evidenciar como o escritor buscou, por meio das representações femininas presentes em suas personagens, efetuar uma denúncia social da burguesia marcada pela ordem patriarcal e por um espírito hipócrita na vida de relação. Nessa perspectiva de leitura, o enfoque recai na investigação do caráter dúplice de Lúcia/Maria da Glória, heroína do romance (senhora e cortesã), em relação com o momento histórico brasileiro e sua tentativa de ascender à esfera burguesa, inviabilizada pela circunstância de pertencer à esfera da prostituição. Será investigada também a presença da fetichização na senhora Aurélia Camargo e a sua relação com a classe aristocrata. Entre os principais teóricos utilizados nessa pesquisa da obra alencariana, os nomes de Mary Del Priore (2011), Luís Filipe Ribeiro (1996) e Roberto Damatta (1997) destacam-se pela adoção de uma ótica que valoriza elementos literários, históricos e sociológicos.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Figura Feminina; *Lucíola*; *Senhora*

LUNARDELLI, André Luiz. THE FEMININE REPRESENTATIONS IN THE ALENCARIAN ROMANCES: A LOOK UNDER THE OPTICAL OF THE BRAZILIAN ROMANTIC PATRIARCHAL CLASS IN *LUCÍOLA* AND *SENHORA*. 2017. P. 83. Monograph (Graduation in Letters – Portuguese and English), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2017.

ABSTRACT

Derived from the undergraduate research entitled "Study of some marks of the patriarchal order in Brazilian novels", this dissertation aims to analyze the works *Lucíola* (1862) and *Senhora* (1875), by José de Alencar, in the social context of the current patriarchal context on the nineteenth century. The objective is to show how the author sought, through the female representations present in his characters, to make a social denunciation of the bourgeoisie marked by the patriarchal order and by a hypocritical spirit in the life of relationship. In this perspective of reading, the focus is on the investigation of the double character of Lúcia / Maria da Glória, heroine of the novel (lady and courtesan), in relation to the Brazilian historical moment and its attempt to ascend to the bourgeois sphere, made unfeasible by the circumstance of belonging to the sphere of prostitution. It will also be investigated the presence of the fetishization present in Mrs. Aurelia Camargo and her relationship with the aristocratic class. Among the main theorists used in this research of the Alencarian work, the names of Mary Del Priore (2011), Luís Filipe Ribeiro (1996) and Roberto Damatta (1997) stand out for the adoption of an optics that values literary, historical and sociological elements.

Keywords: Brazilian Literature; Female figure; *Lucíola*; *Senhora*.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
1 AS IDENTIDADES FEMININAS HISTÓRICO-SOCIAIS E AS TEORIAS ENVOLVENTES	9
1.1 A RELAÇÃO TRIÁDICA ENTRE A CASA, A RUA E O OUTRO MUNDO.....	9
1.1.1 A dimensão espacial.....	9
1.1.2 Individualização e Socialização.....	11
1.1.3 A casa, a rua e o outro mundo.....	12
1.2 O PAPEL DA LITERATURA ENQUANTO PRODUTO SOCIAL: FETICHISMO E A DIALÉTICA TEXTUAL.....	16
1.2.1 O Fetichismo.....	16
1.2.2 O livro como signo.....	18
1.2.3 A dialética textual e a sua relação com o fetichismo social.....	20
1.3 OS DIFERENTES PAPÉIS FEMININOS EXERCIDOS NA SOCIEDADE MONÁRQUICA BRASILEIRA.....	21
1.3.1 A sociedade carioca do século XIX.....	22
1.3.2 A literatura carioca e suas esposas.....	25
1.3.3 Perfis de mulheres.....	27
1.3.3.1 O papel de mulher casada e o adultério.....	29
1.3.3.2 A beleza das mulheres francesas no Romantismo e a sua influência na sociedade brasileira.....	31
2 LUCÍOLA E A DUALIDADE FEMININA	39
2.1 A REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE NO ROMANCE: A MODA QUE VESTE A BURGUESIA.....	40
2.2 <i>LA COURTISANE</i>	45
2.3 A PERSONIFICAÇÃO DE <i>LÚCIFER</i> EM <i>LÚCIA</i>	50
2.4 <i>LA DAME</i>	52
2.5 PURIFICAÇÃO DE MARIA DA GLÓRIA: UMA REDENÇÃO MORALISTA.....	55
3 SENHORA E A INVERSÃO DE PAPÉIS SOCIAIS	60
3.1 O FETICHISMO SOCIAL NO ROMANCE.....	61
3.2 A JANELA COMO PONTE ENTRE O INDIVIDUAL FEMININO E A SOCIEDADE PATRIARCAL CARIOCA OITOCENTISTA.....	66
3.3 A AQUISIÇÃO DO PODER DE AURÉLIA.....	71
3.4 A REDENÇÃO DE SEIXAS: UMA LIBERDADE A SER ADQUIRIDA.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	81

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta monografia objetiva analisar dois romances alencarianos, sendo eles *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), no âmbito do contexto patriarcal vigente no século XIX. Ademais, também buscamos inicialmente interpretar a maneira como o escritor representa a dúplice figura feminina presentes nas personagens Maria da Glória/Lúcia e a ousada Aurélia Camargo, tornada senhora atenta ao padrão esperado da mulher do século XIX.

O motivo de realização dessa monografia deu-se principalmente após a oportunidade de ingressar ao grupo de pesquisa no ano de 2015 e realizar pesquisas sob a ótica da ordem patriarcal em romances brasileiros. Enxergamos nessa a oportunidade de problematizar a representação da mulher, de meados do século XIX, frequentemente inferiorizada em relação ao homem. Nesse sentido, a análise recai sobre a ala feminina, não raras vezes aviltada num ambiente em que as marcas da ordem patriarcal ainda estavam fortemente presentes. Tal ótica vai justamente ao encontro do mesmo olhar de Alencar, sobretudo naqueles romances intitulados pelo escritor cearense como *Perfil de mulheres*.

Como material teórico de estudo podemos listar algumas obras que foram de suma importância para a elaboração e desenvolvimento dessa monografia tais como *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil* (2011) de Mary Del Priore; *Mulheres de Papel: Um estudo do imaginário de José de Alencar e Machado de Assis* (1996) de Luís Filipe Ribeiro e *A casa e a Rua* (1997) de Roberto Damatta.

A partir do material de estudo apresentado, por meio de uma abordagem investigativa e compreensiva fundamentada nas fontes citadas, realizamos uma monografia teórica e analítica sobre as figuras femininas da cortesã e senhora presentes nos romances alencariano e como essas se relacionavam com os espaços sociais presentes na relação triádica entre a casa, a rua e o outro mundo de Roberto Damatta.

Evidenciaremos no primeiro capítulo dessa monografia os aparatos teóricos utilizados para a possível análise acerca das figuras femininas presentes nas personagens Lúcia/Maria da Glória e Aurélia Camargo, presentes respectivamente no segundo e terceiro capítulo. Por fim, realizaremos algumas considerações finais prosseguidas das referências utilizadas ao longo desse trabalho.

1 AS IDENTIDADES FEMININAS HISTÓRICO-SOCIAIS E AS TEORIAS ENVOLVENTES

1.1 A RELAÇÃO TRIÁDICA ENTRE A CASA, A RUA E O OUTRO MUNDO

Roberto Damatta, em seu livro intitulado *A casa e a Rua* (1997), nos apresenta uma interessante teoria, que desenvolve uma relação triádica entre indivíduo, sociedade e mundo espiritual. Assim ao longo dessa seção, explicaremos a teoria proposta por Damatta e a correlacionaremos com uma possível análise sociofeminina vigente durante o período da monarquia brasileira. Para isso, primeiramente torna-se necessário compreender a dimensão e divisão da sociedade brasileira vigente nesse contexto histórico. Dividiremos essa seção em três subtópicos nos quais explanaremos sobre a dimensão espacial individual, debatendo sobre os conceitos de individualização e socialização, e por fim, abordaremos a relação triádica entre a casa, a rua e o outro mundo dada tanto nas dimensões individuais, como também nas sociais.

1.1.1 A dimensão espacial

Todo indivíduo encontra-se situado em um determinado espaço, podendo esse ser social ou individual. A separação entre esses espaços ocorre “quando alguém estabelece fronteiras, separando um pedaço de chão do outro (DAMATTA, 1997, p.21). Sendo as separações empregadas acima como barreiras abstratas ou reais, a partir delas torna-se possível classificar qualquer indivíduo como participante de uma camada social inferior ou superior. Fatores diversos tornam-se fundamentais para denominarmos o *status* social. Podemos classificar determinado sujeito a partir do local em que esse se encontra ou habita, como por exemplo, um local central ou periférico. O poder monetário que o sujeito possui também é um importante fator classificatório, sendo esse mais vigente a partir da ascensão da burguesia e consequentemente do modelo político-capitalista.

Ao tratarmos sobre composição da dimensão espacial, o fator da temporalidade torna-se fundamental para nosso raciocínio, pois ambos são construções humanas a partir de uma determinada sociedade, logo “não há sistema

social onde não exista uma noção de tempo e outra de espaço” (DAMATTA, 1997, p.22). Se assumirmos o tempo e o espaço como compositores e limitadores de um determinado local social, encontraremos diferentes camadas sociais dentro de um sistema de hierarquização de valores; valores esses que podem ser tanto materiais, culturais ou até mesmos individuais. Logo “há um sistema de contraste ou de oposição no espaço, ou melhor, na constituição do espaço como coisa concreta e visível; assim como há atividades igualmente distintas” (DAMATTA, 1997, p.23), conseqüentemente ocorrendo a construção e participação social humana, distinções de determinadas classes sociais serão conseqüências de determinadas ações.

Contudo, torna-se possível criar uma relação na qual a dimensão aqui apresentada será representada sob a ótica da sociedade patriarcal burguesa e romântica da segunda metade do século XIX. A leitura de DaMatta permite uma apreensão disso:

[...] cada sociedade ordena aquele conjunto de vivências que é socialmente provado e deve ser sempre lembrado como parte e parcela do seu patrimônio como os mitos e narrativas, daquelas experiências que não devem ser acionadas pela memória, mas que evidentemente coexistem com as outras de modo implícito, oculto, inconscientemente, exercendo também uma forma complexa de pressão sobre todo o sistema cultural. (1997, p.25)

Portanto, se assumirmos e concordarmos com o papel da literatura de José de Alencar como denunciador da sociedade na qual estava inserido, poderemos caracterizar cada camada presente nessa hierarquização social, na qual a figura feminina, aqui em foco, estava submissa à figura masculina. Contudo, como um denunciador dessa realidade, José de Alencar abordará em suas obras mudanças comportamentais sociais, nas quais poderemos observar uma maneira de descrever e retratar as diversas figuras femininas presentes nessa sociedade, fato esse incomum em relação ao período literário romântico brasileiro.

Então como podemos conceitualizar essas mudanças? Nas palavras de DaMatta:

[...] tais mudanças certamente correspondem a uma dinâmica dos grupos sociais que estão implicados em cada forma de temporalidade. Pode-se até mesmo dizer que a temporalidades e a "especialidades" diversas corresponde a atuação de unidades sociais diferentes e até mesmo opostas. O mundo diário pode marcar a mulher como o centro de todas as rotinas familiares, mas os ritos políticos do poder ressaltam apenas os homens. (1997, p.26)

Ao assumirmos o mundo diário como uma dimensão espacial, notamos que tanto a figura feminina quanto a masculina possuem papéis adversos para a sua construção social desse espaço determinado. A partir dessa distinção, depararemos no próximo tópico com os fatores ainda não explorados, sendo esses os individuais e os sociais, ambos extremamente fundamentais para construção da relação triádica teórica aqui em análise.

1.1.2 Individualização e Socialização

Como denunciador da sociedade contemporânea à sua época, José de Alencar consegue explorar, representar e debater sobre a nova classe aristocrata em ascensão no cenário nacional vigente na segunda metade do século XIX. A partir de sua ascensão e ao longo das décadas, mais instaurados e estagnados em nossa sociedade ficaram o pensamento individual e a ambição, no sentido de deter e obter sempre mais poder material e social. Na relação que centraliza o poder individual, podemos observar que essa:

[...] situa-se naqueles espaços de confluência do tempo e de unidades sociais contraditórias ou problemáticas. Assim, nas cidades ocidentais, as praças e adros (que configuram espaços abertos e necessariamente públicos) servem de foco para a relação estrutural entre o indivíduo (o líder, o santo, o messias, o chefe da igreja ou do governo) e o "povo", a "massa", a coletividade que lhe é oposta e o complementa. (DAMATTA, 1997, p.30)

À complementação do espaço descrito acima, a coletividade torna-se paradoxal ao indivíduo, uma vez que nessa sociedade ainda encontra-se estagnada e hierarquizada por camadas político-sociais, nas quais o indivíduo que se encontra situado no topo detém maior poder em relação àquele que se situa abaixo dele.

Nesse sentido, torna-se possível delimitar espaços de acordo com a classe social em que se situa determinado indivíduo. Por exemplo, há salões de festas e de teatros que apenas os homens que detêm um poder financeiro aceitável podem frequentar com suas senhoras, enquanto em oposição, encontramos a figura social cortesã que, mesmo moralmente à margem dessa mesma sociedade burguesa, encontra-se inserida nesse mesmo espaço social por obter um poder financeiro aceitável ao local.

A partir das relações aqui exploradas, seguiremos adiante para o próximo tópico, no qual exploraremos os espaços da casa, a rua e o outro mundo, extremamente fundamentais para a composição da relação triádica de DaMatta.

1.1.3 A casa, a rua e o outro mundo

A casa, a rua e o outro mundo nada mais são que espaços sociais, nos quais o indivíduo adotará certo comportamento em cada um desses espaços, pois cada espaço conterà normas e regras a serem seguidas e respeitadas. Vale ressaltar que esses espaços sociais constituem “a própria realidade e que permitem normalizar e moralizar o comportamento por meio de perspectivas próprias” (DAMATTA, 1997, p.33).

Com dimensões espaciais determinadas, a casa, a rua e o outro mundo carregam consigo estilos e códigos comportamentais que se diferem um do outro, como, por exemplo, a maneira de vestir-se em casa é notavelmente diferente de quando se pretende ir a um espaço social mais prestigiado, pois cada uma dessas três grandes esferas sociais são compostas por diferentes códigos de significados que conseqüentemente tornam-se complementares entre si. Para melhor compreensão dessa complementação, podemos observar no fragmento a seguir que:

Assim, qualquer evento pode ser sempre "lido" (ou interpretado) por meio do código da casa e da família (que é avesso à mudança e à história, à economia, ao individualismo e ao progresso), pelo código da rua (que está aberto ao legalismo jurídico, ao mercado, à história linear e ao progresso individualista) e por um código do outro mundo (que focaliza a idéia de renúncia do mundo com suas dores e ilusões e, assim fazendo, tenta sintetizar os outros dois). Os três códigos são diferenciados, mas nenhum deles é exclusivo ou hegemônico em teoria. (DAMATTA, 1997, p.34)

A relação de poderes entre esses três espaços é marcada pelo sujeito tanto individual quanto socialmente, uma vez que a sua classe social deve determinar a ordem em que se encontram esses espaços e se esses estarão mais presentes ou não em seu cotidiano e em suas relações sociais. Tratando-se de cada zona e a influência proporcionada por cada uma, podemos compreender que no espaço presente relativo a casa encontraremos indivíduos que possuirão relações “de preferências, laços de simpatia, lealdades pessoais, complementaridades,

compensações e bondades (ou maldades!)” (DAMATTA, 1997, p.34), pois nesse espaço o indivíduo, na maioria das vezes, criará laços sociais com os indivíduos com que conviverá em determinado espaço, sendo esse denominado como espaço familiar. Necessário notar que o indivíduo que carece de qualquer tipo de relação ou espaço similar ao espaço da casa encontrará dificuldades de assimilar e compreender os códigos sociais presentes no determinado espaço, uma vez que a rua poderá “confundir-se” com o espaço da casa.

Em contrapartida, no espaço da rua, encontraremos um ambiente onde a relação de poderes sociais estará sempre em voga. O seu discurso:

[...] é muito diferente dos discursos dos segmentos dominantes que tendem a tomar o código da rua e assim produzem uma fala totalizada, fundada em mecanismos impessoais (o modo de produção, a luta de classes, a imposição dos mercadores internacionais, a subversão da ordem, a lógica do sistema financeiro capitalista etc.), onde leis - e jamais entidades morais como pessoas - são os pontos focais e dominantes. Aqui, em vez de uma naturalização, ocorre uma reificação abusiva de conceitos e relações, numa visão onde ninguém rigorosamente poderá modificar o seu lugar. (DAMATTA, 1997, p.34-35)

Percebemos a partir do excerto acima que o espaço referente à rua estará repleto de relações inter-sociais. Uma vez não havendo uma naturalização, como encontrada no espaço da casa, os indivíduos transformam-se em materiais histórico-sociais, nos quais se envolvem relações e comportamentos impostos por uma classe socialmente ascendente à sua. Contextualizando esse espaço com a sociedade patriarcal brasileira do século XIX, torna-se nítida a influência e o poder que a classe aristocrata detém, pois essa se impõe na relação dominadora perante a todas as outras classes sociais carentes de poder. Movendo-se de um espaço conturbado paradoxal para uma zona neutral, encontramos o espaço denominado como o outro mundo, esse sendo o último pilar de nossa relação triádica em estudo.

Em adversidade aos outros dois espaços já apresentados, encontramos no espaço do outro mundo uma neutralidade, na qual qualquer indivíduo estará em pé de igualdade ao outro, uma vez que nesse espaço não haverá relações de poderes entre dominador e dominado, pois esse será composto por signos produzidos a partir de determinada cultura e sociedade, tais como a fé presente em uma religião monoteísta tanto quanto em uma religião politeísta. Signos extraordinários e até os esotéricos também podem estar vinculados com esse espaço, tais como a morte, a crença em seres fantásticos e até mesmo elementos abstratos advindos do

subconsciente do sujeito. Podemos salientar ainda que presente nesse espaço está marcado:

[...] pelo signo da eternidade e da relatividade. O outro mundo é - a meu ver - um local de síntese, um plano onde tudo pode se encontrar e fazer sentido. Assim, o outro mundo - o mundo dos mortos, fantasmas, espíritos, espectros, almas, santos, anjos e demônios - é também uma realidade social marcada por esperanças, desejos que aqui ainda não puderam se realizar pessoal ou coletivamente (DAMATTA, 1997, p.111)

Ainda em discussão, é possível detalhar um sistema complexo, no qual a interação entre os três espaços apresentados anteriormente acontece:

[...] de modo intrigante a igualdade superficial e dada em códigos jurídicos de inspiração externa e geralmente divorciados da nossa prática social; com um esqueleto hierárquico, recusando-se a tomar um desses códigos como exclusivo e dominante, e preferindo sempre a relação entre os dois. (DAMATTA, 1997, p.35)

Assim se torna possível definirmos que “não se pode misturar o espaço da rua com o da casa sem criar alguma forma de grave confusão ou até mesmo conflito” (DAMATTA, 1997, p.35), pois, desde que nascemos, somos obrigados a estar inseridos em uma sociedade estagnada de códigos e práticas sociais comportamentais, nos quais muitos comportamentos são determinados pelo simples fato de qual gênero e situação socioeconômica em que a pessoa encontra-se inserida. Fato esse, pode ser exemplificado no depoimento a seguir em que as mulheres se encontram “sentadas em roda, na postura costumeira, costuram, fazem meia, renda, bordados ou coisas semelhantes, enquanto os homens se encostam a tudo quanto possa servir para isso ou ficam usando de uma velha tábua colocada sobre dois cavaletes” (LUCOOK *apud* DAMATTA, 1997, p.36). Notamos que as ações sociais presentes em determinado contexto social também podem determinar em qual classe esse se encontrará o indivíduo e como a sociedade o enxergará.

Não se limitando apenas ao gênero ao qual o sujeito pertence, encontramos também no espaço familiar algo interessante para aqui destacar. Imaginemos a seguinte situação: ao recebermos em nossa residência uma visita, desejada ou não, e ao acolhermo-la em um espaço social denominado como sala de visitas, percebemos que esta ação estará condizente com a relação triádica, uma vez que o espaço da casa se torna determinado pela sala de visitas que servirá socialmente

para acolher a visita, já como espaço em transição entre a rua e a casa, pois a visita abandonará os códigos do primeiro para adotar os do segundo espaço, e como base dessa relação entre a casa e a rua, encontramos o outro mundo como um espaço acima dos indivíduos.

Por conseguinte, no espaço da casa, encontra-se um ambiente familiar no qual há regras determinadas por um relacionamento entre cada indivíduo. No espaço da rua, encontram-se diferentes camadas sociais e discursos movidos por interesse entre diferentes classes, uma vez que pertencem a um meio em que a regra vincula-se àquele que possui maior influência. E o outro mundo desprende-se desses dois espaços reais, levando-o a um local ritualístico permitindo a imaginação e as crenças no extraordinário compõem também o sistema social, como por exemplo, ir à igreja e manter relações matrimoniais. Nas palavras do próprio autor, há distinção entre indivíduo e pessoa:

Assim, dentro de minha rede de parentesco, compadrio e amizade, dentro de casa, sou uma pessoa. Sou um ser dividido e relacional, cuja existência social se legitima pelos elos que mantenho com outras pessoas num sistema de transitividade e gradações. Moro nessa casa porque sou filho de "X" e tenho o direito de usar os recursos sociais ali alocados porque sou membro da família "Y". Não sou eu como indivíduo que formo família, mas é a família e as relações que se fazem por meio dela que me legitima como membro daquele espaço social. É a relação que me transforma de indivíduo em pessoa (DAMATTA, 1997, p.66).

Concluindo essa tríade, é notável que o indivíduo é determinado ao relacionar-se com os diferentes espaços elencados. Cada um desses espaços relaciona-se com o outro, conseqüentemente acabando interferindo no cotidiano e nas ações do sujeito, pois se analisarmos o ser individualmente enxergá-lo-emos como um composto de fatores sociais já estruturados dependendo do seu *statu quo* e em qual espaço ele se encontra inserido naquele determinado momento.

Entretanto, se cogitarmos e indagarmos sobre como ocorre essa relação individual, como essa se encontrar inserida e correlacionada ao fetichismo social e como se comportaria a literatura enquanto produto social e histórico como participação na dialética textual? Serão essas e mais indagações que debateremos e teorizaremos ao longo do capítulo a seguir.

1.2 O PAPEL DA LITERATURA ENQUANTO PRODUTO SOCIAL: FETICHISMO E A DIALÉTICA TEXTUAL

Ao realizarmos a leitura da obra *Mulheres de Papel: Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*, de Luís Filipe Ribeiro, deparamo-nos com conceitos fundamentais para a construção e função social presentes na literatura e como essa se comportava fazendo ressalva aos moldes da sociedade romântica brasileira. Alguns aspectos como o fetichismo social como produto literário e o papel da literatura como dialética textual serão importantíssimos para melhor compreensão da teoria aqui apresentada ao desenvolvimento desse capítulo. Inicialmente, será fundamental definirmos o conceito de fetichismo, para assim posteriormente, obtermos melhor compreensão da relação enquanto produto social ao longo das discussões propostas nessa seção.

1.2.1 O Fetichismo

Encontramos o fetichismo como um produto social, no qual necessariamente deverá conter uma relação entre exploração e supervalorização, seja essa de mão de obra humana ou da individualização de um produto social. O fetichismo consiste em “elidir do produto a presença do seu produtor; em ocultar o trabalho produtivo sob a aparência de coisa do produto acabado” (RIBEIRO, 1996, p.28), pois esse fenômeno mascara o seu real valor enquanto produto e ofusca o valor real adquirido através do trabalho empregado por seu produtor.

Ainda na presente obra, Ribeiro demonstra que o fetichismo surge no momento em que um produto transforma-se “como coisa independente do homem e dotada de valor próprio, relacionando-se com outras mercadorias, igualmente independentes. As relações entre tais coisas parecem excluir a presença humana e constituem aquilo a que denominamos mercado” (1996, p.28). Logo, o mecanismo de produção de qualquer produto torna-o indispensável de outra relação entre o homem que o produziu e o retirou da natureza para finalidade de produção e o contexto em que o produto foi criado, não excluindo todos os fatores sociais que o cerca, uma vez que, independentemente do contexto inserido, o produto torna-se dotado de história e valor.

Porém, quanto ao valor do produto em si, esse dependerá de alguns fatores externos, tais como o mercado em que esse se encontrará inserido, a sua oferta, como também a demanda sobre ele. Em combinação com os fatores anteriormente mencionados, deparamo-nos com dois possíveis valores encontrados nesse produto, sendo esses valores, o real e o do trabalho. Conforme o sociólogo Karl Marx afirma:

À primeira vista a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente. Analisando-a, vê-se que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas. Como valor de uso, não há nada de misterioso nela, quer eu a observe sob o ponto de vista de que satisfaz necessidades humanas pelas suas propriedades, ou que ela somente recebe essas propriedades como produto do trabalho humano. É evidente que o homem por meio de sua atividade modifica as formas das matérias naturais de um modo que lhe é útil. A forma da madeira, por exemplo, é modificada quando dela se faz uma mesa. Não obstante a mesa continua sendo madeira, uma coisa ordinária física. Mas logo que ela aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa fisicamente metafísica. (1985, p.70)

A forma do produto depende do contexto histórico-social no qual se encontra inserido. Quando separado de seu produtor, surge o fenômeno da alienação, uma vez que “o produto surge como alheio ao trabalhador e, portanto, dotado de potência própria” (RIBEIRO, 1996, p.29), fator esse o transformando como produtor alienado ao seu produto final. dessa maneira, o produto acaba por dotar-se de um valor histórico-social próprio, ainda de acordo com a leitura em Marx:

O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais de seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. Por meio desse quiproquó os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas físicas metafísicas ou sociais. (1985, p.71)

É nessa esfera misteriosa em que encontraremos a literatura como produto espelhado, refletindo características sociais e objetivas de seu escritor, devido à produção literária ser dotada de aspectos metafísicos, históricos e sociais. Assumindo o texto como produto literário “concebido como um objeto material, auto-suficiente e dotado de significado” (RIBEIRO, 1996, p.30), podemos relacioná-lo com o fetichismo social de Marx no âmbito de que “o livro é, igualmente, uma mercadoria

que vem ao mercado regida pelas mesmíssimas leis do sistema vigente” (RIBEIRO, 1996, p.30).

Quando o produto literário se torna finalizado, encontramos nele uma relação interessante, na qual o nome do autor torna-se parte do produto, “ou seja, um livro e um autor são transformados em uma marca comercial e é comum saber-se a autoria de um livro, sem dominar qualquer tipo de informação efetiva sobre a prática literária de seu autor.” (RIBEIRO, 1996, p.30). Nesse sentido, o fetiche ocorre no momento em que o autor torna-se conteúdo de seu produto final.

A partir dessas considerações, avancemos para uma próxima teoria, na qual encontraremos o livro como signo social dotado de significante e significado individual e coletivo.

1.2.2 O livro como signo

Quando imaginamos um livro real e o abrimos para iniciarmos a nossa leitura, encontraremos diversos discursos histórico-sociais cristalizados nas palavras ali escritas em sua impressão, nas quais possuem, em seu conteúdo, um signo dotado de significação e o seu significado. Ao relacionarmos esses conceitos teóricos da linguagem com o livro como produto social, encontramos:

[...] uma que a concebe como um meio de expressão, dotado de significados próprios, e outra que prefere entendê-la como meio de comunicação, remetendo as significações às relações entre os parceiros do ato comunicativo. A primeira tem no signo e na estrutura seus conceitos básicos. A segunda opera com os conceitos de discurso e enunciação. (RIBEIRO, 1996, p. 31)

Conforme os dois conceitos teóricos apresentados, encontramos presente no livro um signo dotado de significado e significante. *A priori*, consideraremos o significado como uma “entidade imaterial, o conceito a que se estaria referindo o significante. Assim, numa língua qualquer, o falante disporia de uma coleção de signos — as palavras — e das regras de suas combinações possíveis — a estrutura.” (RIBEIRO, 1996, p.31) e posteriormente, encontramos o significante como “o suporte material do significado: o som ou a palavra escrita.” (RIBEIRO, 1996, p.31).

A partir desses conceitos, encontraremos estruturas possíveis para a construção textual do signo do “livro”, pois se levarmos em consideração a existência de um autor inserido em uma determinada sociedade, na qual possuiria o conhecimento de estruturas e ações presentes na fala, em seu discurso e na escrita, componentes conseqüentemente para a produção literária. Dessa maneira, o autor dessa obra:

[...] estaria lidando com palavras-coisas, com uma linguagem materializada a que só pode render preito e homenagens. O máximo de flexibilidade seria atingido com variações do conceito de estrutura, quando se estabelece que a estrutura é mais do que a soma das partes. Na estruturação haveria alguma dose de liberdade para um falante que, ao inserir-se na vida social, herda uma língua já feita e para cuja modificação ele em nada poderá contribuir de modo consciente. (RIBEIRO, 1996, p.31)

Rodeado de aspectos sociais, o autor utiliza-se primeiramente de sua língua presente naquele contexto, possuidora de uma estrutura material histórica, como suporte para a sua produção literária, porém devemos incluir também os aspectos sociais que a cerca e o discurso presente em determinada cultura ou camada social. Devemos salientar que a língua se encontra sempre em constante modificação, pois a sociedade e os seus falantes que modificam-na de acordo com suas vontades e necessidades ao longo do tempo. Partindo para o contraponto, na teoria da fala, segundo Ribeiro:

Ao invés de privilegiar a língua — a estrutura —, prefere aceitar como tônica a fala, ou seja, o uso concreto da linguagem. Aí os pólos de referência serão o falante e o ouvinte, o escritor e o leitor. O discurso, que entre eles trafega, é concebido como uma forma dinâmica que obedece, sim, as regras, porém históricas e sociais. O discurso é um fato social que liga dois atores historicamente determinados e refere-se a situações localizáveis e datáveis. No discurso os signos não têm um significado fixo, mas significações possíveis. Dependerão, no fundamental, da relação que se estabeleça entre os parceiros da prática comunicativa. Só assim as metáforas e outras figuras ganharão concreção e funcionalidade. Uma mesma palavra, dependendo de sua situação de discurso, abrigará significações diferentes e até mesmo opostas. (RIBEIRO, 1996, p.31)

Como discurso histórico e social, compreendemos que, mesmo ao lermos uma obra datada na segunda metade do século XIX, esse fato não impedirá que o leitor contemporâneo possa criar novas significações e enunciações a partir de sua leitura. É notável a criação da relação entre autor e leitor, na qual o segundo poderá criar significações ao ler a obra escrita e produzida pelo primeiro. Sendo como

produto, a enunciação pode ser compreendida como “o conjunto complexo de relações que ligam falante e ouvinte, escritor e leitor. E, nela, é sempre avaliado o fato de compartilharem eles, ou não, de uma mesma história; estarem alocados em iguais ou diferentes situações sociais” (RIBEIRO, 1996, p.32). Como observado, é a partir da enunciação que se torna possível criar e recriar novos discursos e significações presentes em determinado livro, sendo esse processo fundamental para compreensão do conteúdo e discursos cristalizados presentes.

Assim sendo, poderemos encontrar diferentes significações presentes numa mesma obra. Fato que provoca essa variação de significações é o próprio texto, uma vez que o texto interpretado como significado produzido pelo autor possui a sua própria significação, cabendo ao leitor em seu meio social, produzir as suas próprias significações, pois essas “são experiências sociais, canalizadas através da linguagem” (RIBEIRO, 1996, p.32). Nesse sentido, podemos compreender que o texto é um meio que produz o que denominamos como dialética textual, sendo esse conceito, conteúdo a ser explorado na seção seguinte.

1.2.3 A dialética textual e a sua relação com o fetichismo social

Como mencionado, possuímos o conhecimento de que o texto não é dotado apenas de um único significado, pois cabe ao leitor produzir um novo significado a partir de sua significação. Por conseguinte, ocorre nessa relação o aparecimento do processo dialético, sendo esse um diálogo de diferentes concepções e significações produzidas textualmente, sejam elas empiricamente ou por pertencimento a um determinado *status* social. É nesse momento que “a concepção de texto alarga-se ainda mais e consolida-se na perspectiva de que constitui não uma práxis, mas uma constelação de práxis contraditórias, que se enriquecem mutuamente, num incessante movimento de produção de novas significações” (RIBEIRO, 1996, p.39).

Correlacionado com a nossa sociedade contemporânea, percebemos que a leitura é imposta por diversos meios, sejam eles ativos ou passivos, tais como os governamentais através das instituições de ensinos ou pelo que o mercado literário oferece com os *best-sellers*. Ainda há, na presente sociedade, a reprodução do discurso cristalizado de que “ler é tornar-se culto e, portanto, diferente das pessoas

iletradas. A prática da leitura é, então, valorizada como instrumento de diferenciação social” (RIBEIRO, 1996, p.35). A obrigação de ler livros para ser aceito como culto e letrado na sociedade, acaba por consequência, recriando um velho fetiche social como “o livro como símbolo de status social” (RIBEIRO, 1996, p.36).

Assim ao criamos esse fetiche social, percebemos que esse é necessário com o viés do consumismo como mecanismo para ascensão social, pois “um escritor, para produzir seu texto, há de consumir sua experiência de leitura, sua experiência social como um todo — que constitui sua matéria-prima —, sua força mental, seu tempo de trabalho” (RIBEIRO, 1996, p.37). E o leitor ao praticar o consumismo, “estará personificando o objeto, ou seja, estará incorporando o texto à sua subjetividade” (RIBEIRO, 1996, p.38).

A partir dos conceitos apresentados e exemplificados, devemos ainda salientar que para a realização dessa pesquisa de duas obras de José de Alencar tornou-se inevitável não recriarmos significações presentes em suas obras para “desmascarar” o fetichismo social, uma vez que trataremos as obras aqui em análise como produtos histórico-sociais dotados de um significado contemporâneo à época e à sociedade romântica brasileira.

Assim percebemos na literatura alencariana a “desconstrução” desses preconceitos notáveis na sociedade patriarcal romântica brasileira. Dessa forma, será fundamental retratar tal so e as suas principais figuras femininas presentes, que será explorada na seção a seguir.

1.3 OS DIFERENTES PAPÉIS FEMININOS EXERCIDOS NA SOCIEDADE MONÁRQUICA BRASILEIRA

Para a construção dessa seção, foram de suma importância as duas seguintes obras, sendo uma delas novamente a *Mulheres de Papel: Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*, de Luís Filipe Ribeiro e por fim, a *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil* de Mary Del Priore, fundamentais para a contextualização histórica e social da sociedade monárquica romântica.

Ao estudarmos a sociedade monárquica brasileira, percebemos que essa possuía camadas sociais herdadas politicamente do imperialismo, na qual encontraremos um império estrangeiro racial branco representado por D. Pedro I

com a sua fama de devasso. Também notamos a aparição de uma classe burguesa branca em ascensão, inspiradas nos mais belos moldes europeus. E por fim, à margem da sociedade, encontraremos os mulatos e negros escravos, esses, por sua vez, compondo a base maior da hierarquia brasileira.

Porém, dentro de todas as classes apresentadas anteriormente, focaremos aqui em especial a ala feminina e como essa era enxergada aos olhos e moldes patriarcais. Para iniciarmos essa seção, é preciso nos determos na sociedade carioca da segunda metade do século XIX, para assim compreendermos os diferentes papéis a que as mulheres eram submetidas nesse contexto social.

1.3.1 A sociedade carioca do século XIX

Geopoliticamente apresentado por Ribeiro, deparamo-nos com um Rio de Janeiro do século XIX cuja capital do Império e posteriormente da República. Segundo Ribeiro, a população dessa capital:

[...] oscila entre 50.000 habitantes, presumidos, em 1800 e 811.433, em 1900. Um incremento de 1.622,88%, avalizado pelo censo de 1872. Apesar de um crescimento enorme, em termos absolutos, o Rio de Janeiro termina o século com o porte de uma cidade média brasileira dos dias de hoje... Se esses números forem relativizados por outros, intermediários, a verdade histórica ficará mais bem servida. Numa escala que tome por base um quarto de século, os números não de se comportar de maneira bem diferente: em 1821, a população era de 116.444 almas; em 1850, de 266.466; em 1872, contava com 274.972 habitantes; e, no final do século, com 811.433. Na primeira metade do século, a população dobrou. Manteve-se estável, na segunda, até a década de 90, quando salta para 522.651 e daí, para 811.433, dez anos depois. (1996, p.46)

Percebe-se então um crescimento desenfreado na primeira metade do século XIX, de ínfimos 50.000 habitantes em 1800 para extraordinários quíntuplos 266.466 habitantes em 1850. Período esse até a década de 1880 que manteremos em foco de análise, pois é nesse presente período que o nosso autor vivenciou e retratou a sociedade carioca em suas obras. Com tamanho crescimento populacional, ocorreram conseqüentemente mudanças sociais e físicas no centro urbano carioca. A cidade teve que expandir do ponto central para a margem do morro, obrigada a manter vivas todas as classes sociais presentes, desde a família real portuguesa até os míseros mulatos e brancos livres que habitavam subúrbios e cortiços. Indagamo-

nos, pois, como se dava a divisão entre classes sociais presentes nesse contexto histórico. Ainda conforme observa Ribeiro, concordamos que:

No meio da confusão de dados e da imprecisão estatística, anterior ao censo de 1872, não há muita margem de erro em afirmar que pelos meados do século praticamente a metade da população da cidade era constituída por escravos. Não se dispõe de dados suficientes para conhecer o desenho da pirâmide social na época, mas não é arriscado dizer que, numa sociedade cuja produção é essencialmente agrícola e baseada no trabalho escravo, haverá sempre uma elite aristocrática extremamente diminuta relativamente à população total, uma maioria — composta pelos cativos e pelos homens livres pobres — deserdada de quase tudo e, como almofada entre cristais, uma espremida mediania que compartilha, com os pobres, suas agruras e, com os ricos, suas aspirações e cultura. (1996, p.46-47)

Deparamo-nos então com uma sociedade, na qual mais de 50% de sua população encontrava-se como base maior da pirâmide social, essa composta principalmente ainda por escravos e homens livres pobres, anteriormente à assinatura da Lei Áurea no ano de 1888. Contudo, tornar-se possível iniciar o desenho do cenário que estamos sondando, e nesse mesmo cenário podemos observar o discurso sobre a distribuição por sexo de acordo com Gladys Sabina Ribeiro, citada em *Mulheres de Papel*:

Por outro lado, a distribuição das pessoas por sexo na composição populacional do Rio de Janeiro revela, entre os anos 50 e 90, um desequilíbrio extremamente significativo. Em 1850, as mulheres são apenas 41,37% da população total, somando os homens os restantes 58,63%; em 1872 os números são 42,26% e 57,74%, respectivamente; e, em 1890, 43,81% e 56,19%. (RIBEIRO, 1996, p.47)

Percebe-se que através dos dados apresentados, a distribuição entre os sexos na sociedade em questão encontrava-se desequilibrada, já que em uma sociedade na qual havia mais homens do que mulheres, além da fusão da moral cristã com os valores machistas, torna-se também nítido que as mulheres se tornaram um grupo social minoritário gerando um problema social. Assim, “a carência de mulheres era um problema essencial para a construção da ordem social, baseada no casamento monogâmico” (RIBEIRO, 1996, p.47). Nesse sentido, a mulher tornava-se uma mercadoria de grande valor e o casamento começava a ser encarado como um importante negócio a se concretizar.

Assuntos como a união conjugal monogâmica estarão presentes nos *Perfis de Mulheres* alencarianos, serão retratados sob uma ótica corriqueira e até polêmica sob alguns aspectos. Todavia, torna-se necessário recriar a imagem da alta classe dessa sociedade carioca para melhor compreensão ao longo das análises das obras nesse trabalho. Nela encontraremos uma *high society* importada da Europa em contraposição com o momento literário romântico, cujo buscava em ânsia uma identidade nacional, pelo fato de ainda éramos considerados apenas uma colônia de Portugal. Interessava à classe alta carioca andar de acordo aos moldes do que era considerado estrangeiro e moda em nosso país tropical. Encontraremos presente na literatura de José de Alencar a criação em detalhes dos modos e ambientes frequentados por essa classe, como podemos notar abaixo em uma passagem de seu romance urbano *Senhora*:

Os teatros e os bailes não lhe bastavam; as noites em que não tinha convite, ou não havia espetáculo, improvisava uma partida que em animação e alegria, não invejava as mais lindas funções da Corte. Tinha a arte de reunir em sua casa as formosuras fluminenses. Gostava de rodear-se dessa corte de belezas. Os dias, destinava-os para as visitas da Rua do Ouvidor, e os piqueniques no Jardim ou Tijuca. Lembrou-se de fazer da Praia de Botafogo um passeio à semelhança do Bois de Boulogne em Paris, do Prater em Viena, e do Hyde-Park em Londres. Durante alguns dias ela e algumas amigas percorriam de carro aberto, por volta de quatro horas, a extensa curva da pitoresca enseada, espirecendo a vista pelo panorama encantador, e respirando a fresca viração do mar. (ALENCAR, 1979, p.149)

Com tamanho esplendor, ao pincelar os locais frequentados por suas personagens, percebemos nas obras de José de Alencar uma comparação, por exemplo, de um passeio da Praia de Botafogo com *Bois de Boulogne* em Paris, o *Prater* em Viena, e até o *Hyde-Park* em Londres. Tamanha artimanha torna-se uma característica comum de que o escritor utilizou-se demasiadamente em seus três romances. Através dessa artimanha que se torna possível imaginarmos e recriarmos a alta sociedade carioca em questão em contraste ao molde europeu.

1.3.2 A literatura carioca e suas esposas

Ao iniciarmos a explanação desse segmento, deve-se atentar ao leitor que a literatura ao ser uma produção por uma parcela da população alfabetizada e letrada, essa conseqüentemente também será consumida pela mesma minoria aqui encontrada na base piramidal. Característica que se deve destacar é que as mulheres formavam a grade parcela do público leitor dessas obras românticas, como também as eram principais personagens representadas neles. dessa maneira, é possível afirmar que a literatura “era forma de expressão e identificação da minoria letrada do segmento aristocrático do país” (RIBEIRO, 1996, p.51). Para darmos maior valor e sustentarmos esse raciocínio, observemos alguns testemunhos datados da época em discussão:

Muita coisa mudara no Brasil entre a Independência e a maioridade de D.Pedro II: João Camilo de Oliveira Torres chega a dizer que esse período assistiu a progressos sociais mais importantes que qualquer outra coisa ocorrida nos cem anos seguintes. O maior deles, no que diz respeito à publicação de livros, foi a valorização da condição da mulher, que criou um público leitor feminino suficientemente numeroso para alterar o equilíbrio do mercado. Até então, o Brasil tinha seguido os costumes impostos pelos mouros a Portugal durante a Idade Média. As mulheres raramente saíam de casa, a não ser para ir à missa, e tinham como únicas ocupações a confecção de renda, o preparo de doces e os mexericos com as escravas da casa. Apenas na década de 30 — e ainda mais tarde nas províncias — o analfabetismo feminino deixou de ser encarado como um sinal de nobreza: esse traço era tido como uma contribuição essencial à moralidade, pois evitava os amores secretos por correspondência! A primeira escola para moças no Rio foi aberta em 1816, mas só em meados do século tornou-se normal para as jovens brasileiras bem-nascidas freqüentar, nas maiores cidades, uma escola elegante (invariavelmente dirigida por um estrangeiro) até os treze ou quatorze anos. Mesmo então, como Elizabeth Agassiz nos revela claramente, a escolha de seu material de leitura era estreitamente circunscrita. (HALLEWEL *apud* RIBEIRO, 1996, p.52)

Com um público leitor basicamente formado por mulheres (em sua grande composição), encontraremos nesse contexto até então, autores masculinos produzindo romances literários que retratavam identidades femininas sob uma ótica

patriarcal. Percebemos que as mulheres presentes nessa sociedade sofrem o fenômeno de fetichismo, ao ponto de serem transformadas e retratadas em personagens, não descritos e criados por elas, mas sim por homens, que retiram da natureza feminina toda a essência para transformá-las em personagens de romances históricos e sociais criados e recriados a partir da alta sociedade carioca e da imaginação masculina, “daí a clara equação: o romance do século XIX é escrito por homens, sobre mulheres e dirigido às mulheres” (RIBEIRO, 1996, p.53).

Em relação à educação feminina nesse contexto, temos o seguinte testemunho:

Os colégios dos nossos meninos ensinam muito francês, muita filosofia, mas não explicam o padre-nosso”, escreveu em 1861 o padre Pinto de Campos. Mas a situação nos colégios das moças está ainda mais grave. A mulher pode e deve ser o grande instrumento da regeneração social; para isso, porém, é preciso tirá-la da sua posição atual de ídolo submisso ou de máquina reprodutora. Uma nação é um agregado de famílias: o lar é a mulher. A nova educação feminina é hoje apenas a dos bailes, dos salões, da ostentação, e as que vivem longe das cidades ou não têm fortuna vegetam na ignorância, para no fim ouvirem dizer que a mulher por si só não é nada. (MAURO *apud* RIBEIRO, 1996, p.53)

Podemos doravante começar a criar a imagem dessas mulheres que se encontram num papel central literário, no qual ao mesmo tempo elas tornavam-se protagonistas e leitoras dos romances. Porém no papel educacional já encontramos uma estagnação social na qual “tais atenções visam, sem dúvida alguma, um objetivo pedagógico: ensinar-lhes o lugar da mulher”. (RIBEIRO, 1996, p.53). Com papéis sociais femininos definidos pela aristocracia masculina, percebemos o quão rígida era a moral que compunha a burguesia romântica, uma vez que definia em papéis sociais cada perfil que as mulheres deveriam seguir ideologicamente moralmente. Percebemos que a publicação e a distribuição desses romances era recorrente relacionada ao gênero folhetim:

Fato a destacar sobre a impressão e distribuição das obras literárias é que a sua grande maioria era realizada através de folhetins, sendo esses publicados primeiramente em jornais para posteriormente transformarem em livros concluídos. Interessante é que esse mecanismo de distribuição foi

novamente uma ideia importada francesa como podemos observar no fragmento a seguir que o próprio José de Alencar utilizou-se desse mecanismo para aceitação e popularização de suas obras:

José Martiniano de Alencar foi muito mais importante para o êxito de Garnier do que Pereira da Silva. Ele era o editor-chefe do Correio Mercantil quando começou sua carreira literária publicando Cinco minutos, em capítulos, em seu jornal durante o mês de dezembro de 1856. No dia 1º de janeiro de 1857, continuou com a publicação de O Guarani, que teve muito mais sucesso. esse último foi impresso na forma de livro pela gráfica do Diário do Rio de Janeiro, de N.L. Vianna no mesmo ano: o primeiro teve que esperar até 1860. Os romances imediatamente posteriores de Alencar, inclusive seu segundo livro de maior vendagem, Iracema (1865), foram impressos como livros por Vianna ou por firmas menores como a Typographia do Pinheiro, mas em 1864 Garnier já estava publicando as segundas edições de O demônio familiar e de sua peça Asas de um anjo. Garnier também produziu a segunda (1865) e as cinco edições subsequentes de O Guarani, e a terceira edição de Iracema. esse último trabalho chamou a atenção do explorador Richard Burton, que na ocasião era cônsul inglês em Santos, e a tradução feita para o inglês por sua esposa, Isabel, em 1886 (Londres, Bickers & Son), parece ter sido o primeiro romance brasileiro publicado em inglês. A partir de 1867 quase todos os livros de Alencar — ele escreveu cerca de vinte romances — têm o sinete editorial da Garnier. (HALLEWEL *apud* RIBEIRO, 1996, p.62-63)

Percebe-se, então, a importância do folhetim como gênero textual e seu papel propagandístico para a popularização e aceitação de obras pela camada feminina leitora brasileira. Gênero esse que no século XX viria a atingir a sua extinção “quando os jornais começaram a perceber que relatar crimes de forma sensacionalista constituía um incentivo ainda mais eficaz para aumentar a circulação. (HALLEWEL *apud* RIBEIRO, 1996, p.64).

Concluimos, assim, nesse fragmento que os romances do século XIX são produzidos e consumidos por uma pequena parcela da sociedade, sendo essa majoritariamente burguesa. Sendo a grande parcela de leitoras composta por mulheres, encontramos obras que transmitiam ideais e valores estagnados socialmente, porém o que observaremos nas obras alencarianas são diferentes perfis de mulheres atípicos da produção literária à época, uma vez que encontraremos desde senhoras oriundas da aristocracia até mulheres pertencentes às camadas dos excluídos socialmente.

1.3.3 Perfis de mulheres

“No céu do século XIX brilhou uma estrela. A do adultério. A história de amantes prolonga, sem dúvida, um movimento que existia há séculos” (DEL PRIORE, 2011, p.48). Assim inicia-se o século XIX com a chegada da família real portuguesa e com ele, encontramos Carlota Joaquina Teresa Caetana de Bourbon y Bourbon e D. Pedro I, figuras historicamente icônicas por comportamentos adúlteros.

Em meio a uma sociedade onde o adultério era considerado um fato social aceitável e comum, quando esse era realizado pelo homem, deparamos com uma interessante definição de poligamia tropical criada por J. K. Tuckey presente na obra de Del Priore:

Entre as mulheres do Brasil, bem como as de outros países da zona tórrida, não há intervalo entre os períodos de perfeição e decadência; como os delicados frutos do solo, o poderoso calor do sol amadurece-as prematuramente e, após um florescimento rápido, deixam-nas apodrecer; aos quatorze anos tornam-se mães, aos dezesseis desabrochou toda a sua beleza, e, aos vinte, estão murchas como as rosas desfolhadas no outono. Assim a vida das três dessas filhas do sol difere muito da de uma europeia; naquela, o período de perfeição precede muito o de perfeição mental, e nessa, uma perfeição acompanha a outra. Sem dúvida, esses princípios influenciam os legisladores do Oriente em sua permissão da poligamia; pois na zona tórrida, se o homem ficar circunscrito a uma mulher precisará passar quase dois terços de seus dias unido a uma múmia repugnante e inútil para a sociedade, a não ser que a depravação da natureza humana, ligada à irritação das paixões insatisfeitas os conduzisse a livrar-se do empecilho por meios clandestinos. Essa limitação a uma única mulher, nas povoações europeias da Ásia e das Américas, é uma das principais causas de licenciosidade ilimitada dos homens e do espírito intrigante das mulheres. No Brasil, as relações sexuais licenciosas talvez igualem o que sabemos que predominou no período mais degenerado do Império Romano. (2011, p.54)

Interessante destacar o fator climático e a sua comparação da mulher com o florescimento e amadurecimento de um fruto como fator determinante para a formação e criação de figuras ligadas ao íntimo feminino, pois tanto a mulher quanto o fruto, ao florescerem, servirão apenas de alimento enquanto a sua beleza ainda estiver presente. A partir do momento em que o fruto começa a apodrecer, a mulher

começa também a perder sua beleza, causando o desaparecimento do apetite sexual do homem que a escolheu. Em contraste com a vida da mulher europeia, a que a perfeição a mental e física está atrelada, o aspecto poligâmico torna-se presente na sociedade brasileira, visto que o homem, ao encontrar-se preso a apenas uma mulher que não mais lhe atrai por aspectos físicos, procura no adultério uma solução para manter o seu apetite sexual satisfeito. Infelizmente aqui a mulher ainda era vista como um objeto de satisfação sexual masculina.

Ainda na obra de Del Priore, nos deparamos com o depoimento do conde de Suzanet, que no ano de 1825 tomava uma posição um tanto quanto coloquial ao retratar a união conjugal monogâmica brasileira:

O casamento é apenas um jogo de interesses. Causa espanto ver uma moça, ainda jovem, rodeada de oito ou dez crianças; uma ou duas, apenas, são dela, outras são do marido; os filhos naturais são em grande número e recebem a mesma educação dos legítimos. A imoralidade dos brasileiros é favorecida pela escravidão e o casamento é repellido pela maioria, como um laço incômodo e um encargo inútil. Disseram-me que há distritos inteiros em que só se encontram dois ou três lares constituídos. O resto dos habitantes vive em concubinato com mulheres brancas ou mulatas. (2011, p.54-55)

Percebemos que o autor ao afirmar que o casamento torna-se um jogo de interesses e relacionarmos esse fato com a distribuição de indivíduos por sexo, torna-se nítido que a mulher ainda não deflorada materializa-se como um produto necessário para procriação sob a ótica masculina. Uma vez cumprido o seu papel de procriação, a mulher esposável é substituída pela mulher cortesã, essas representadas pelas mulatas, escravas e com grande destaque às prostitutas de luxo, e a partir dessas relações adúlteras, nasciam filhos bastardos.

1.3.3.1 O papel de mulher casada e o adultério

A mulher ao noivar-se e casar-se, não só acabava adquirindo laços com ele, mas também acabava tornando-se vítima de uma figura já estagnada na sociedade patriarcal, a de mulher esposável. Interessante ressaltar que a mulher após a sua

relação matrimonial “passava a vestir-se de preto, não se perfumava mais, não mais amarrava seus cabelos com laços ou fitas, nem comprava vestidos novos. Sua função era ser ‘mulher casada’, para ser vista só por seu consorte” (DEL PRIORE, 2011, p.56). Uma vez casada, a mulher aprisionava-se dentro de seu lar por conta da honestidade que virava o seu fardo ideológico e moral.

Rodeada de discursos ideológicos patriarcais que situavam a mulher a apenas espaços domésticos e determinavam sua função apenas para procriação e criação de herdeiros providenciados pelo marido, a mulher perdia sua beleza e conviviam submissas ao seu marido. Porém, se a mulher quando ainda nova não possuísse muitos bens materiais ou era originária de uma família mais humilde, concordamos com as palavras de Del Priore de que essas jovens mulheres:

[...] sem bens e que não haviam conseguido casamento numa terra de estreito mercado matrimonial encontravam no homem mais velho, mesmo casado, o amparo financeiro ou social de que precisavam. Mesmo sendo “a segunda ou terceira esposa do senhor juiz”, por exemplo, o poder e o prestígio dele ajudavam-na a sobreviver. Ser “teúda e manteúda” de um homem importante implicava galgar degraus, ganhar status econômico que de outra maneira não existiria. É certo que se exigia dela ser conhecedora “do seu lugar”, com comportamentos adequados e comedidos, mas, ainda assim, ela gozava de respeito. (2011, p.56)

Encontramos então outra figura feminina, a da mulher sem bens que participa do jogo de interesses proporcionados pelo casamento. De um lado, há a mulher que deseja ascendência social e econômica, buscando no homem mais velho prestigiado a ânsia de seu desejo e ambição que ela não conseguiria sem o ato matrimonial e como moeda de troca se submete ao papel de esposa amante material de satisfação sexual. Por outro lado, o homem que encontrava na jovem moça o que não mais encontrava em sua primeira esposa que permanecia cônica do lar, buscava satisfazer seus desejos carnis e sexuais com sua nova parceira.

Devemos salientar que as relações extraconjugais no século XIX ainda eram passíveis de punição. Podemos construir uma relação sexual triádica a partir do adultério cometido pelo homem, na qual encontramos o desejo sexual do homem por sua esposa apenas para fins de procriação, em contraponto o desejo sexual masculino pela amante é totalmente adverso ao que nutre pela esposa, uma vez que

a amante o atrai sexualmente. Imaginemos a figura de um triângulo que possui presente nas duas pontas encontradas na base ambas as mulheres descritas anteriormente submissas ao ponto superior isolado do seu dominador e superior esposo. Em contrapartida, o adultério não era apenas uma realidade masculina, pois também as esposas cansadas de seu papel social obtido buscavam em seus amantes o que seus esposos não lhe proporcionavam mais. Porém, a punição dessa ação era geralmente a morte tanto para a mulher quanto para o seu amante. Fato esse socialmente comum para ambos os gêneros, compreendemos que o adultério:

[...] opunha-se às noções de fidelidade, de vida comum e de ajuda mútua, princípios reguladores do casamento e do equilíbrio familiar interno. O homem ou a mulher, quando adúlteros, violavam a honra conjugal, praticando a “injúria grave”, que era razão, nas leis religiosas, para anulação do matrimônio. A quebra da fidelidade era considerada falta grave para ambos os sexos, porém colocava a mulher numa situação inferior do ponto de vista jurídico. Segundo o jurista Clóvis Bevilácqua, o antigo direito português punia o adultério com a pena de morte, tanto para a mulher casada quanto para seu cúmplice, mas as infidelidades masculinas, descontínuas e transitórias, não eram consideradas atos puníveis. Só os concubinários com suas amantes eram passíveis de degredo, pena raramente aplicada. (DEL PRIORE, 2011, p.59)

O empoderamento dado ao ato de adultério masculino é retratado como uma ação cotidiana e corriqueira. Ao contrário, o adultério feminino era enxergado como um crime contra a boa moral presente na sociedade, sendo essa composta e retratada sob a ótica patriarcal moralista. Percebemos a criação de uma relação na qual há submissão adúltera feminina sob a classe masculina, destacando-se o poder da classe masculina para julgar e desmoralizar as ações adúlteras femininas com punições absurdas, e ao mesmo tempo, se detendo do mesmo poder parar absolver as suas consequências quando protagonista do adultério.

1.3.3.2 A beleza das mulheres francesas no Romantismo e a sua influência na sociedade brasileira

Nas ruas, lares, teatros e na sociedade da capital carioca encontravam-se costumes e culturas importadas francesas principalmente da cidade de Paris, a qual

o modelo a ser copiado, tanto os bons costumes quanto os maus. Em meio a tanta novidade importada europeia, é possível destacar que na sociedade brasileira, o modelo de:

Paris dominava o mundo. O Rio de Janeiro contagiava-se por imitação. Nos diferentes bairros, proliferavam sociedades com títulos preciosos: Vessal, Sífide, Ulisseia. A dupla piano & charuto torna-se inseparável: a mocidade abandonara o rapé, preferindo olhar a fumaça com volúpia. Rapazes pareciam sonhar com um charuto entre os lábios, enquanto a jovem atacava uma valsa no piano. Lia-se Byron, solfejavam-se óperas como Nabuco ou Otelo. O Catete, o bairro do bom-tom, da elegância, do espírito, da aristocracia – o faubourg Saint-Germain do Rio de Janeiro –, tinha salões onde ecoavam canções em francês. Tudo era pretexto para reuniões e encontros. (DEL PRIORE, 2011, p.61)

Notamos o fetichismo atribuído à arte de tocar piano como material de estudo para as jovens mulheres, sendo essa arte muito questionada e abordada em diversos estudos sobre o empoderamento feminista e sua aversão à submissão masculina. Destacamos também a literatura europeia como um adereço elegante e importante presente na aristocracia, uma vez que presente nas próprias obras de José de Alencar aqui em análise, o autor enfatiza outros romances e obras de poemas cânones lidos ficcionalmente por suas personagens, sendo alguns autores recorrentes, tais como Balzac e Lorde Byron.

Ainda na obra de Del Priore, encontramos o depoimento de Gilberto Freyre, na caracterização da relação de poderes imposta pelo homem a mulher. Nessa sociedade que plagia a francesa:

[...] tinha muito a dizer sobre homens e mulheres no sistema patriarcal em que se vivia. O homem tenta fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela, o fraco; ele, o sexo nobre, ela, o belo. O culto pela mulher frágil, que se reflete nessa etiqueta e na literatura e também no erotismo de músicas açucaradas, de pinturas românticas; esse culto pela mulher é, segundo ele, um culto narcisista de homem patriarcal, de sexo dominante que se serve do oprimido – dos pés, das mãos, das tranças, do pescoço, das ancas, das coxas – como de alguma coisa quente e doce que lhe amacie, excite e aumente a voluptuosidade e o gozo. Nele, o homem aprecia a fragilidade feminina para sentir-se mais forte, mais dominador. Seios interessavam? Ainda não. Eram chamados pelos médicos de “aparelhos de lactação”. (apud RIBEIRO, 2011, p.61)

Ainda em Gilberto Freyre, percebe-se na classe aristocrata brasileira espelhada e influenciada diretamente de Paris:

Quando o brasileiro volta da rua, reencontra no lar uma esposa submissa, que ele trata como criança mimada, trazendo-lhe vestidos, joias e enfeites de toda espécie; mas essa mulher não é por ele associada nem aos seus negócios, nem às suas preocupações, nem aos seus pensamentos. É uma boneca, que ele enfeita eventualmente e que, na realidade, não passa da primeira escrava da casa, embora o brasileiro do Rio de Janeiro nunca seja brutal e exerça seu despotismo de uma maneira quase branda”, dizia a professora francesa Adèle Toussaint-Samson. (*apud* RIBEIRO, 2011, p.62)

Como objeto comparativo, o homem romântico tenta destacar-se ao máximo da mulher, tomando para si a figura do ser forte e dominante. Em contrapartida, a figura romântica feminina torna-se construída submissa ao homem, ocasionando valorização da beleza física de algumas partes do corpo sob a ótica masculina. Percebemos um fato interessante de que os seios femininos ainda não tinham se tornado um signo de fetiche sexual masculino, pois eram os delicados e pequenos pés que recebiam determinada função, como, por exemplo, no romance de Alencar *A pata da gazela* (1855) ou no de Machado *A mão e a luva* (1874) nos quais as protagonistas dos romances fazem referência ao título por possuir membros sexualmente escondidos e delicados pelo homem. Outras partes do corpo feminino juntamente incrementadas com acessórios vigentes na moda também eram exploradas como possíveis armas de sedução, como, por exemplo, a cintura fina e o espartilho. A consequência dessa união é notada na passagem a seguir:

O “talhe de vespa” ou cintura estreita fazia parte dos padrões de beleza física. Uma tal armadura era responsável, segundo os médicos mais esclarecidos, por problemas respiratórios e hemoptises, ajudando a desenhar a figura da heroína romântica: “a pálida virgem dos sonhos do poeta”, doente do pulmão. A complicação das roupas tinha um efeito perverso: ela suscitava um erotismo difuso que se fixava no couro das botinas, no vislumbre de uma panturrilha, num colo disfarçado sob rendas. A aparência desejável e sedutora era fundamental. (DEL PRIORE, 2011, p.62)

Dessa maneira, as mulheres utilizavam-se de “artifícios” bem como para ascender a sua classe social ou satisfazer os seus desejos socialmente injustiçados. As vestimentas e seus acessórios, assim como a cor da pele e sua fisionomia, compunham alguns desses artifícios, pois em um fluxo incessante, os “artifícios” utilizados pelas mulheres agitavam-se com os gestos e olhares produzidos por elas “numa linguagem muda que falava mais do que as palavras” (DEL PRIORE, 2011, p.65).

Com a moralização patriarcal, assuntos como sexo eram considerados tabus quando o discurso era proferido por uma mulher. Nesse contraste nasce uma figura feminina idealizada pelos poetas românticos, a da mulher inalcançável. Em contraste com as mulheres apresentadas anteriormente, enfatizando a figura da musa inalcançável recorrente retratada nas obras de Byron, percebemos um ar gótico presente nesse ambiente romântico. Ao assumirmos essa figura romântica como uma figura feminina presente na sociedade europeia, podemos perceber que essa mesma figura será copiada e idealizada também por poetas românticos brasileiros, tais como Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu. Essa musa idealizada era muito correlacionada com o signo da flor, uma vez que ela está situada em um plano acima do homem, esta é recorrentemente comparada como uma flor que jamais será colhida por uma mão masculina. Na questão sexual, essas mulheres cultuadas pelos homens viviam moralizadas e cobradas pela sua virgindade e pureza em relação à sociedade em questão. Como prova disto, observemos o seguinte trecho, no qual a questão sexual é posta em debate:

Mulheres queixando-se da falta de sexo? Nem pensar... E tudo se misturava à valorização da vida espiritual que fazia do sexo, entre as mulheres, um verdadeiro sacrifício. A valorização extrema da virgindade feminina, a iniciação sexual pelo homem experiente, a responsabilidade imposta pela medicina ao esposo faziam parte do horizonte de aflição que os casais precisavam enfrentar. Do lado delas, o risco era de sofrer acusações: de histérica, de estéril, de estar na menopausa, de ninfômana, de lésbica! Não faltavam anátemas para controlar o perigo da mulher não pacificada por uma gravidez. O culto da pureza que idealizava as mulheres reforçava a distância entre os casais. (DEL PRIORE, 2011, p.70)

Para as esposas, a questão e o exercício do sexo era algo minucioso e específico, por ser apenas praticado para procriação. Visto que o homem tinha a sua posse, esse reserva atenção apenas para fins reprodutivos. Conseqüentemente, o homem necessitado de despojar-se de seu prazer, procura através do adultério a solução de seus problemas. Com a moral social em voga, a esposa deparava-se ainda com outra barreira construída socialmente para controlar os seus desejos, sendo essa a moral religiosa cristã:

Um sistema de ritos aprisionava o corpo da mulher. Corpo que, frente aos homens, devia mostrar-se consertado, protegido por todo tipo de nós, botões e laços. O resultado é que as mulheres tornavam-se beatas ou pudicas azedas, cumpridoras de seus deveres. E os homens, bastiões de um respeitoso egoísmo, abstinham-se de toda e qualquer demonstração afetivo-erótica em relação às suas esposas. A tradição religiosa acentuava a divisão de papéis. Para a Igreja, o marido tinha necessidades sexuais e a mulher tinha que se submeter ao papel de reprodutora. Ideais eram os casais que se inspirassem em Maria e José, vivendo na maior castidade. Uma vez realizada a concepção, a continência mútua era desejável. É muito provável que as mulheres não tivessem nenhuma educação sexual, educação que era substituída pela exortação à castidade, à piedade e à autorrepressão. As mulheres, desejosas de passar de noivas a casadas e mães, submetiam-se às restrições. (DEL PRIORE, 2011, p.70-71)

Repreendidas pela moral social e cristã, a mulher esposável procurava burlar esses sistemas impostos pela sociedade através do adultério, que conseqüentemente não possuía um desfecho benéfico para ambos os participantes quando descoberto. Porém, quando o adultério era cometido pelo homem, esse geralmente procurava a figura feminina cortesã, moralmente à margem dos bens sociais e dos bons costumes presentes na época. Sobre as prostitutas podemos notar que essas possuíam beleza presente nos grandes salões frequentados pela classe burguesa:

A beleza vista na prostituta era a das mulheres dos salões. Ela reforça o preconceito e o cinismo dos jovens aristocratas e burgueses: com moças pobres canalizavam desejos, divertiam-se e davam escapadelas rápidas. Com sinhas de salão, postavam-se de joelhos, recitavam versos de amor cortês e respeitoso até que se consolidasse um bom casamento. A representação é típica de um período em que se coage a vida conjugal e se promove o bordel; em que se persegue a nudez das “senhoras” e se olha

pelo buraco da fechadura as “mulheres bonitas”. As mulheres estrangeiras, notadamente as francesas, representavam certa libertinagem, fossem elas desfrutáveis ou não. Na mentalidade da época, as chamadas “madames” faziam parte dos tais “maus hábitos” exportados para os trópicos, junto com costureiros e cabeleireiros, entre outros modismos trazidos pelo tráfico de mercadorias. (DEL PRIORE, 2011, p.72)

Torna-se fundamental discutirmos os conceitos acerca das designações “mulher bonita” e “senhora”, posto que ambas possuem significados distintos. Sobre a “mulher bonita”, essa se tornará frequente e recorrente em uma de nossas obras aqui em análise, *Lucíola* (1862), fazendo alusão às cortesãs. Em plano oposto, a expressão “senhora” alude-se à figura da mulher esposável, essa já debatida anteriormente nessa seção. As senhoras casadas viviam em conflito com as prostitutas, temendo que essas tomassem o seu papel de senhoras do lar, como observado por Del Priore:

A prostituição ameaçava as mulheres “de famílias puras”, trabalhadoras e preocupadas com a saúde dos filhos e do marido. Tal ameaça à rainha do lar era feita de duas maneiras – todo desvio de ação, pensamento ou movimento poderia aproximar e confundir o espaço privado da casa com o espaço público da rua. A janela como fronteira entre a casa e a rua foi sempre lugar suspeito e perigoso, havendo muita referência na literatura do século XIX às janelas ou aos namoros de janela. A outra ameaça, tão séria quanto a anterior, era a de ser substituída pela mulher pública e não desempenhar a contento as tarefas e funções impostas. (2011, p.75)

Nesse ambiente, percebe-se um importante elemento característico nessa sociedade, elemento esse representado pelo signo janela, que será mais bem explorado mais adiante na análise do romance *Senhora* (1875). Uma vez definidas as funções sociais de cada figura feminina em debate, ainda na obra de Del Priore, encontramos o depoimento de Thomas Lino d’Assumpção, que explora a relação da prostituição no meio social carioca:

Se a miséria, porém, quase não existe no Rio de Janeiro, se a prostituição não é hedionda, nenhuma, porém, se encontra que mais descarada seja e mais atrevida. Vive no coração da cidade, e rara é a rua onde não tenha assentado os seus arraiais. O último degrau vindo de cima é ocupado pela francesa, quase sempre atriz, cantora, no Alcazar. E digo o último, porque

na escala da prostituição não sei quem tenha direito de figurar como primeiro termo da série – se a mulher do capitalista que tem casa nos subúrbios e se prostitui com o tenor por chic e com o ministro por um fornecimento importante para a firma da razão social do marido, se a desgraçada moradora na rua Senhor dos Passos dando entrada ao caixeiro da venda que lhe leva a meia quarta de toucinho. A francesa vive em casa própria, tem carro e criados, insulta a polícia, desautoriza os magistrados, fica impune graças à proteção do conselheiro tal... do deputado F... ou do juiz P... É essa, por via de regra, quem serve de protetora às outras, que vivem dispersas pelos hotéis explorando ceias, jantares, passeios de carro a Botafogo e os anéis de brilhantes dos fazendeiros incautos. essa gente aparece sempre em todos os espetáculos, ocupando os melhores lugares. Freqüentadoras assíduas de botequins, não é raro vê-las cercadas de homens casados, de deputados, senadores, advogados distintos e vadios de profissão. dessa vida descuidada, acorda-se uma bela manhã, o dono do hotel obrigando-a a sair com a roupa do corpo e sem joias, que ficam penhoradas à conta de maior quantia. O Brasil, acostumado a importar todos os gêneros de primeira necessidade, aplica o mesmo processo à prostituição. Nas ruas da crápula encontram-se poucas negras, algumas mulatas, grande número de nossas mulheres do Minho e Douro, e abundância das ilhas. Vivem acoradas às janelas das casas baixas e insalubres, alumiadas pela luz vermelha de um mau candeeiro que satura a atmosfera de uma fumaça pesada e sufocante, no torpor da embriaguez da cachaça, de cigarro no canto da boca e chamando aos que passam com voz cava. Quantas vezes não desembarcam, nas praias do Rio, grupos de dez e doze mulheres formosas, brancas de neve, os tipos perfeitos das raças do Oriente, saídas, com promessa do gozo de vida honesta e trabalhadeira, das margens do Vístula, das ruas de Pesse ou Viena, dos montes da Geórgia, dos desfiladeiros da Albânia, dos portos de Triesse ou dos plantios da Itália que apenas chegadas ali, em vez do trabalho honesto para que foram contratadas, são levadas à força, sem dó nem piedade, para os alcouces pelo cáften! [...] É a classe das mulheres em que as sociedades carnavalescas vão buscar o elemento feminino para as suas fessas. [...] Os moradores das ruas por onde passam decretam-lhes coroas e proclamam-lhes em triunfos! (2011, p.76-77)

Concluindo essa seção, a partir do depoimento de Thomas Lino d'Assumpção encontramos a supremacia social obtida pela mulher cortesã branca brasileira ou estrangeira, pois essa encontrava-se inserida sempre nos grandes salões com as mais importantes companhias masculinas a sua volta, oferecendo a ela proteção, dinheiro, luxo em troca de satisfação de seus prazeres. Idolatradas por seus amantes, as mulheres cortesãs destacavam-se das senhoras por não estarem submissas moralmente aos homens, uma vez que essas se mantinham graças aos valores que lhes proporcionavam seus amantes.

Uma vez explanadas e construídas as figuras femininas que existiam nessa sociedade, passemos adiante para o próximo capítulo, no qual serão analisadas as figuras femininas presentes na primeira obra *Lucíola* (1862), pertencente à coletânea *Perfis de Mulheres* de José de Alencar.

2 LUCÍOLA E A DUALIDADE FEMININA

Para iniciarmos esse capítulo, realizaremos um breve retorno a algumas das teorias apresentadas no capítulo anterior, para assim compreender e interpretar a representação feminina ambígua presente na personagem Lúcia/Maria da Glória espelhada na sociedade patriarcal oitocentista inserida no romance *Lucíola*.

À época, na ordem patriarcal, havia dois estereótipos femininos: o primeiro relaciona-se às mulheres que poderiam ser consideradas “senhoras”, ou apenas “boas mulheres”, obedientes ao mundo masculino e voltadas para o ambiente familiar. Outra possível representação dessas intitulava-as “mulheres-flores”, em maior parte presentes na poesia romântica de Álvares de Azevedo (1831-1851) e Casimiro de Abreu (1839-1860), tidas como idealizadas, virgens, moças, jamais tocadas por uma mão masculina, tornadas, dessa maneira, apenas um objeto de observação e admiração como uma bela flor em um jardim.

O segundo estereótipo presente nessa sociedade era o das mulheres bonitas, em que envolviam cortesãs e prostitutas, sendo essas tachadas apenas como detentoras do prazer erótico e cobiçadas pelos homens, com as quais supriam os desejos carnis. Consequentemente, esse tipo de comportamento na sociedade oitocentista representava desvios do padrão ético-social da época. Podem também estar relacionadas e serem chamadas de “mulheres-frutos”, presentes na poética romântica de então. A designação faz alusão a uma espécie de canibalismo amoroso, no uso do tato e paladar masculino no ato carnal de “devoração” da mulher.

A escolha de José de Alencar com tal obra ocorreu de forma oportuna, visto que, após a leitura de seu romance *Lucíola*, houve interesse em analisar diversos elementos, sendo esses de grande maioria já mencionados, que podem ter relação com o momento histórico brasileiro e consequentemente com a ascensão da classe burguesa na sociedade oitocentista.

Em virtude de a mulher, à época, ser vista de maneira inferiorizada em relação ao homem, tornou-se fundamental e necessário o olhar para a ala feminina, não raras vezes aviltada num ambiente em que as marcas da ordem patriarcal ainda estavam fortemente presentes. Tal ótica vai justamente ao encontro do mesmo olhar

de Alencar, sobretudo naqueles romances intitutados pelo escritor cearense como *Perfil de mulheres*.

Acreditamos que é de suma importância o olhar sob a figura feminina, obtendo da literatura a denúncia de suas representações presentes em uma sociedade patriarcal que se espelhava na sociedade europeia. Cabe aqui, portanto, a oportunidade de retratar as figuras femininas constantemente injustiçadas pelo poder masculino.

2.1 A REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE NO ROMANCE: A MODA QUE VESTE A BURGUESIA

O cenário do romance *Lucíola* passa em sua totalidade na cidade do Rio de Janeiro, e como nesse encontra-se em destaque nacional, deparamo-nos com uma capital, onde encontrava-se “egresso do puro colonialismo, que mantém as lacunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo, a economia de exportação” (BOSI, 1974, p.100). Dentro desse ambiente, o país começara a viver a ascensão da classe social burguesa com os seus moldes importados da Europa comportamentais durante o século XIX, sendo esse um dos pilares que sustentam a divisão entre classes sociais. Nesse Rio de Janeiro com o qual a personagem Paulo, narrador-protagonista de *Lucíola*, se depara, observa que a mulher:

Era excluída de uma efetiva participação da sociedade, da possibilidade de ocuparem cargos públicos, de assegurarem dignamente a sua própria sobrevivência e até mesmo impedidas do acesso à educação superior, as mulheres do século XIX ficavam trancadas, fechadas dentro de casas ou sobrados, mocambos e senzalas, construídos por pais, maridos, senhores. Além disso, estavam enredadas e constringidas pelos enredos das artes e ficção masculina (TELLES *apud* DEL PRIORE, 2011, p.54).

Pelas diversas limitações impostas à mulher pela sociedade patriarcal descrita, nasce enfim a tradicional mulher burguesa, aquela que é cônica do lar, a mulher “esposável”, apenas cumprindo o papel de progenitora, cujo horizonte existencial praticamente se limitava a educar e moldar seus filhos conforme a sociedade exigia. Na poesia romântica, por exemplo, diversas vezes essa figura feminina foi representada como “mulher-flor”, metaforizada pelos jardins de uma casa, pela própria flor que, um dia, murcha e perde sua beleza. Um aspecto a destacar presente nessas mulheres tradicionais, é a importância da moda que as

vestiam. Fato esse que pode ser observado no segmento abaixo, no qual a personagem Paulo, em uma espécie de fluxo de consciência, detalha minuciosamente como fora o seu primeiro encontro com a personagem Lúcia:

Fora no dia da minha chegada. Jantara com um companheiro de viagem, e ávidos ambos de conhecer a corte, saímos de braço dado a percorrer a cidade. Iamos, se não me engano, pela Rua das Mangueiras, quando, voltando-nos, vimos um carro elegante que levavam a trote largo dois fogosos cavalos. Uma encantadora menina, sentada ao lado de uma senhora idosa, se recostava preguiçosamente sobre o macio estofo, e deixava pender pela cobertura derreada do carro a mão que brincava com um leque de penas escarlates. Havia nessa atitude cheia de abandono muita graça; mas graça simples, correta e harmoniosa; não desgarro com ares altivos decididos, que afetam certas mulheres à moda. No momento em que passava o carro diante de nós, vendo o perfil suave e delicado que iluminava a aurora de um sorriso raiando apenas no lábio mimoso, e a fronte límpida que à sombra dos cabelos negros brilhava de viço e juventude, não me pude conter de admiração. (ALENCAR, 1972, p.12)

Há no presente discurso um discurso autoral diretamente às mulheres que se transformavam através da moda e utilizavam-na apenas como um acessório alegórico, para tornarem-se necessário para maior vislumbre. No início do romance, a personagem Paulo observa em Lúcia uma figura feminina aquém desses moldes estagnados no momento em que a descreve empunhando o seu leque de penas escarlates com tamanha harmonia em seu gracejo que ele julga correto. Prosseguindo em sua observação, Paulo começa a descrever Lúcia de maneira semelhante aos que poetas românticos brasileiros descreviam as suas musas inalcançáveis, sendo platonicamente influenciado pela admiração presente na beleza e na juventude de sua jovem musa.

Vale ressaltarmos que em momentos anteriores aos do trecho já apresentado e explorado, encontramos ainda uma nova descrição de Paulo, em que a personagem ao descrever algumas figuras socialmente presentes no ambiente, distingue-as através de suas vestimentas e aromas encontrados misturados em uma festa popular na Rua do Ouvidor:

Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os

perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana as acres baforadas do cigarro de palha (ALENCAR, 1972, p.10-11).

Sendo nítido o detalhamento produzido por José de Alencar através de sua personagem, acerca das diferentes classes sociais que compunham o Brasil da metade do século XIX, percebemos nesse fragmento a presença de tecidos tais como a seda e a casimira, tecidos esses diretamente relacionados às vestimentas utilizadas por uma classe superior aristocrata, aquela que o grupo representado pelo cigarro de palha jamais se tornará e fará parte. Por fim, vale ressaltar que por tratar-se de uma festa popular providenciada pela aristocracia e ambientada na Rua do Ouvidor, a confluência de diversas classes sociais torna-se possível, sendo esse um momento raro em que a personagem encontrará essas classes sociais antagônicas presentes no mesmo espaço. Através do contexto social presente, Paulo realiza observações sobre alguns hábitos tipicamente burgueses em sua carta:

A corte tem mil seduções que arrebatam um provinciano aos seus hábitos, e o atordoam e preocupam tanto, que só ao cabo de algum tempo o restituem à posse de si mesmo e ao livre uso de sua pessoa. Assim me aconteceu. Reuniões, teatros, apresentações às notabilidades políticas, literárias e financeiras de um e outro sexo; passeios aos arrabaldes; visitas de cerimônia e jantares obrigados; tudo isto encheu o primeiro mês de minha estada no Rio de Janeiro. Depois desse tributo pago à novidade, conquistei os foros de cortesão e o direito de aborrecer-me à vontade. (ALENCAR, 1972, p.15)

Em meio a tantos costumes e hábitos burgueses descritos, é necessário ressaltarmos a união entre o charuto como hábito masculino e o piano como dote necessário feminino, hábitos europeus esses ordinários na sociedade carioca oitocentista. Ao desenrolar do romance, observamos a apresentação da personagem Sá, esse que era um dos poucos amigos em que Paulo poderia discutir sobre as suas indagações e sentimentos. Sá e a sua personalidade burguesa são descritas por Paulo no início do capítulo VI: homem solteiro, de trinta e cinco anos, que reside uma chácara afastada da corte, utilizada para reuniões entre amigos com finalidades artísticas e orgíacas. Sentimento esse tipicamente burguês e explanado no segmento a seguir em que Paulo chega a sua residência para um jantar após o teatro:

Gozando do conforto e mesmo da elegância que lhe permitia uma folgada abundância, as flores que ia colhendo pelo caminho estavam longe de

satisfazer-lhe as fantasias orientais; por isso impunha a si mesmo o sacrifício de acumular algumas pequenas reservas, fruto das economias de muitos dias, para consumi-las em poucas horas, com um desapego selvagem. [...] Nesses dias Sá dava férias às ocupações graves, convidava alguns amigos, e oferecia à imaginação um pasto régio. Era o reinado efêmero da devassidão, naquela existência alegre, mas calma de ordinário. (ALENCAR, 1972, p.37)

Percebemos também sentimentos e figuras tipicamente aristocráticos presentes nesse jantar ofertado, quando nos deparamos com a apresentação de mais duas personagens masculinas, o Senhor Couto e o Senhor Rochinha, ambas convidadas por Sá para o seu evento particular. O Senhor Couto aqui nos é apresentado como um ex-amante de Lúcia e um velho galanteador, que mesmo casado, não deixava de lado o seu lado libertino. Em contrapartida, percebemos no Senhor Rochinha um rapaz de dezessete anos, com ares byronianos, herdeiro de uma família carioca muito rica e tipicamente devasso.

Prosseguindo no romance, percebemos uma cena bem caricata, em que há uma discussão entre Paulo e Sá acerca das transformações causadas pelo *affair* entre aquele e Lúcia, pois esse não acreditava que Lúcia poderia transformar-se de uma mulher bonita para uma senhora, fato a destacar é que até a moda é mencionada ao desenrolar dessa discussão como apetrecho fundamental e essencial à mulher cortesã burguesa:

— Mas tens reputação a ganhar. És amante de Lúcia, há um mês; e eu te conheço, sei que estás te sacrificando. Entretanto, como Lúcia não aparece mais no teatro, não roda no carro mais rico, e já não esmaga as outras com o seu luxo; como a Rua do Ouvidor não lhe envia diariamente o vestido de melhor gosto, a jóia mais custosa, e as últimas novidades da moda; sabes o que se pensa e o que se diz? Que estás sacrificando Lúcia...que estás vivendo à sua custa! (ALENCAR, 1972, p.82)

É possível notarmos a partir da fala de Sá que a moda enquanto produto transforma-se em um fetiche social fundamental e diretamente relacionado à classe burguesa, pois no momento em que Lúcia é mencionada, Sá julga o seu amigo Paulo como principal culpado por ela não participar dos grandes bailes e festas aristocráticas no ambiente burguês que antigamente costumava frequentar e também por não vestir-se como uma moça bonita, como uma vez enfeitava os mais belos salões cariocas. Por fim, Sá apunhala o orgulho patriarcal de Paulo quando especula que o seu colega estaria aproveitando-se e vivendo à custa de Lúcia, fato

esse que era algo inimaginável ao homem patriarcal. Discurso esse transformado em catalisador para seguinte pensamento por Paulo como solução:

Sai bem decidido a pôr um termo à situação vergonhosa e humilhante em que me achava colocado. As palavras de Sá me queimavam os ouvidos. Eu vivendo à custa de Lúcia, eu que esbanjava a minha pequena fortuna por ela! Mas as calúnias tinham razão em um ponto; não exibia a minha amante como um traste de luxo, ou um manequim da moda; roubava o bem que lhes pertencia, visto que não era milionário para ter o direito de possuí-lo exclusivamente. (ALENCAR, 1972, p.83)

Encontramos nos pensamento da personagem importantes questões sobre a moda enquanto produto e a sua relação com o fetiche social, uma vez que ao sentir-se inferior à sua amante, Paulo toma a consciência de que o seu amor presente por Lúcia encontrava-se além das vestimentas e joias de luxos costumeiramente vestidas por ela, e ao afirmar o argumento de seu amigo Sá de que ele tomava parte de sua posse, Paulo sofre aqui uma inversão de valores morais patriarcais ao assumir para nós, leitores de suas cartas, a sua posição financeira submissa à sua paixão por Lúcia. Por fim, encontramos na personagem Lúcia, descrita aqui em seus pensamentos, uma mulher que não necessitava mais usar-se da moda para tomar uma posição social prestigiada, pois ao libertar-se do fetiche produzido pela moda, havia se libertado também da classe imagética burguesa anteriormente inserida. Fato esse a ser confirmado logo na introdução da obra quando Paulo, ao dirigir-se à G.M em suas cartas-memórias, demonstra ojeriza e "excessiva indulgência pelas criaturas infelizes que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias" (ALENCAR, 1972, p.7).

Observamos que a classe carioca burguesa tomava-se para si uma série de questões envolventes à moda. Todavia, percebemos um processo de fetichismo presente nessas vestimentas e na maneira de vesti-las. Encontramos como limitador entre uma determinada classe social à outra, a moda e os seus acessórios enquanto produtos sociais, que se tornaram tão fundamentais para o prestígio e a falsa moral de superioridade presente na classe aristocrata burguesa, encontrada e retratada no romance como uma sociedade vestida e submissa à moda. Assim sendo, percebemos ainda que mesmo produto presente na sociedade aristocrata, em que a personagem Lúcia sofreu um processo de aburguesamento, abandona os costumes e os luxos burgueses como observado por Paulo ao final do capítulo XIV no qual Lúcia vende boa parte de suas joias e “desde então realmente a sua predileção por

aquelas jóias tornou-se uma espécie de fetichismo para esse coração, que por muito tempo ermo e vazio, sentia ardente sede de afeição (ALENCAR, 1972, p.110).

2.2 LA COURTISANE

Abordaremos na presente seção um maior enfoque na representação da figura feminina cortesã, sendo essa representada principalmente pela personagem Lúcia em boa parte do romance. Devemos salientar aos leitores de que a personagem Lúcia torna-se vítima da sociedade patriarcal e a sua figura social transforma-se em volta do signo "bonita", sendo esse utilizado e recorrente durante a leitura do romance. Cabe ainda ressaltar que esse signo não é exclusivo do domínio ficcional e encontrado nas obras literárias, mas também percebemos o uso dessa terminologia utilizada para designar a cortesã na sociedade oitocentista brasileira.

A partir do signo "bonita", deparamo-nos logo nas primeiras cenas do capítulo II, no momento em que ocorre o encontro entre Paulo e Lúcia na festa popular da Glória, que ao vê-la indaga ao seu amigo Sá de quem seria aquela senhora:

— Quem é essa senhora? perguntei a Sá. A resposta foi o 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, 1972, p.10)

Ao receber a resposta de Sá de que Lúcia não era uma senhora e sim uma mulher bonita, percebemos uma mudança de comportamento patriarcal em Paulo, fato esse observado pois, ao perceber que Lúcia não se tratava de uma a senhora como imaginava, cora-se e justifica pelo simples fato de que ela encontrava-se desacompanhada de uma figura familiar nessa festa familiar. Prosseguindo, encontramos, ao final do capítulo III Paulo em meio a uma conversa com Sá sobre Lúcia e a sua figura cortesã. Constatamos na fala de Sá uma interessante personificação entre a metamorfose presente em espécies de borboletas relacionada com a figura cortesã de Lúcia:

Essas borboletas são como as outras, Paulo; quando lhes dão asas, voam, e é bem difícil então apanhá-las. O verdadeiro, acredita-me, é deixá-las

arrastarem-se pelo chão no estado de larvas. A Lúcia é a mais alegre companheira que pode haver para uma noite, ou mesmo alguns dias de extravagância. (ALENCAR, 1972, p.20)

Ao comparar a figura feminina cortesã com as borboletas, encontradas em seu estágio final de metamorfose, sugere-se que como borboletas são insetos difíceis de serem capturados por terem asas, a cortesã também é uma espécie de mulher que não possui sentimentos duradouros, apenas momentâneos. Isso sugere que Lúcia deveria ser enxergada apenas como uma larva metaforizada, pois não há nada que possa chamar-se de belo presente nessa fase inicial desse inseto, ressaltando um aspecto totalmente naturalista presente no Romantismo em vigência.

A beleza representada pela mulher bonita pode ser encontrada em um diálogo presente no capítulo IV, quando Paulo, em visita à casa de sua amante, tenta relembrar-se das vestimentas que Lúcia estava trajando em seu primeiro encontro na festa popular e profere em resposta que “não reparo na *toilette* das moças bonitas pela mesma razão por que não se repara na moldura de um belo quadro (ALENCAR, 1972, p.22), metaforizando na vestimenta o fato de se tratar de uma mulher bonita, assim apenas a sua beleza física em confluência carnal deveria ser exaltada sob a ótica masculina de Paulo. Ainda no presente capítulo, Paulo depois de um longo diálogo, tenta uma primeira investida amorosa sobre Lúcia, porém após alguns toques em seu corpo, ela começa a chorar. Em seguida, ele afasta-se e enfurece-se em dúvida se ela sentiu-se ofendida por sua carícia, obtendo uma negação como resposta. Momento a destacar posteriormente a esse acontecimento, em que Lúcia leva-o para um cômodo mais reservado e que acaba por metamorfosear-se por completo na borboleta cortesã:

Era outra mulher. O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente: tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava. Os lábios finos e delicados pareciam tímidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes da narina que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra [...] Era uma transfiguração completa [...] no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto. Saí alucinado! (ALENCAR, 1972, p.25-26)

Essa transformação de Lúcia representando o ato carnal em que as mulheres cortesãs costumavam executar evidencia na personagem o prazer momentâneo e a

função enfática reproduzida masculinamente concedida a Paulo. Após esse momento, Paulo realiza o ato de abrir a sua carteira para recompensar Lúcia por seu serviço concluído, mas é impedido por ela em um ato de submissão, pelo fato de estar apenas cortejando-o e por ela ainda ser jovem e bonita, uma vez que quando se torna velha, a sua beleza será substituída por outra jovem moça.

Prosseguindo, no capítulo V encontramos Paulo em companhia com a personagem Cunha em um evento aristocrático no teatro carioca. Ansioso esperando o espetáculo iniciar, notamos uma cena em que há o desejo carnal masculino nos olhares sobre as multifacetadas mulheres bonitas ali presentes naquele ambiente burguês:

Esperando que se levantasse o pano, corríamos ambos com o binóculo as ordens de camarotes, que se começavam a encher. É um regalo semelhante ao do gastrônomo, que antes de sentar-se à mesa belisca as iguarias que vão se ostentando aos olhos gulosos. A comparação me agrada; porque realmente nunca senti essa gula de olhar que devora com uma fome canina, como quando contemplava uma multidão de mulheres bonitas. Cada uma delas me emprestava uma forma sedutora, um encanto, um contorno para a estátua ideal que a imaginação moldava, aperfeiçoando a capricho. (ALENCAR, 1972, p.30)

Assimilando as mulheres bonitas presentes com as mulheres frutos mencionadas na poética romântica brasileira, percebemos a verossimilhança entre ambas essas figuras, uma vez que já contextualizada a sociedade carioca burguesa e as suas esposas, se tornando nítido o ato carnal animalesco masculino que apreende essas mulheres apenas como alimento para satisfazer a sua insaciável fome. Argumento esse sustentado em outra passagem presente no romance, na qual encontramos no discurso de Lúcia, durante o jantar ofertado por Sá, o canibalismo amoroso ofertado pela cortesã:

— Ora! Há tanta mulher bonita! Qualquer dessas vale mais do que eu, acredite! Demais, quando tiver bebido alguns copos de *clicot* e sentir-se eletrizado, saberá o senhor de quem são os lábios que toca? Qual? É uma mulher! Uma presa em que ceva o apetite! Que importa o nome? Sabe porventura o nome das aves e dos animais que lhe preparam essa ceia? Conhece-os?... Nem por isso as iguarias lhe parecem menos saborosas. (ALENCAR, 1972, p.68)

As mulheres são aqui transformadas em cortesãs e retratadas apenas como presas submissas ao homem, que dentro de um anonimato confundem-se entre si distinguindo-se apenas pelos sabores que essas possuem e podem oferecer ao seu

amante. Percebemos um forte retrato em que há uma denúncia a partir da visão patriarcal sobre a cortesã presente no discurso de Sá, em mais um de seus relatos com Paulo:

— Sabes que terrível coisa é uma cortesã, quando lhe vem o capricho de apaixonar-se por um homem! Agarra-se a ele como os vermes, que roem o corpo dos pássaros, e não os deixam nem mesmo depois de mortos. Como não tem amor, e não pode ter, como a sua inclinação é apenas uma paixão de cabeça e uma excitação dos sentidos, orgulho de anjo decaído mesclado de sensualidade brutal, não se importa de humilhar seu amante. Ao contrário sente um prazer novo, obrigando-o a sacrificar-lhe a honra, a dignidade, o sossego, bens que ela não possui. São seus triunfos. Fá-lo instrumento da vingança ridícula, que todas essas mulheres prosseguem surdamente contra a boa sociedade, porque não as aplaude. O seu ciúme é fome apenas; se o amante tem alguma afeição honesta, ela torna-se confidente de seus amores, encoraja-o, serve-o mesmo, para ter o gosto de mais tarde disputar a presa. Então não há excesso que não cometa. Se for necessário aviltar o homem, ela o fará, à semelhança desses torpes glutões que cospem no prato para que os outros não se animem a tocá-lo. (ALENCAR, 1972, p.70-71)

Percebemos através do discurso em análise que a personagem Sá possui uma visão de superioridade masculina em relação às cortesãs, pois presume que essas não possuem o direito de deter sentimentos amorosos, uma vez que essas devem enxergar os seus amantes apenas por seus dotes e usá-los o máximo que possam oferecer, ao comparar esse fenômeno com um ato naturalista em que o verme, representado pela cortesã, corrói o pássaro, representado pelo amante, e o putrificando na ânsia de nutrir tudo que esse possa oferecer, indo contra os bens morais presentes na sociedade aristocrata.

Mais adiante no romance, no capítulo XII encontramos sob a ótica feminina o discurso proferido por Lúcia no momento que essa já se encontrava transformada em senhora conversando com o seu amante e confidente Paulo sobre os valores materiais adquiridos enquanto cortesã. Observemos a seguir o seguinte fragmento em que Lúcia indaga sobre o seu valor social enquanto cortesã:

Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. esses objetos, esse luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disto é meu. Se quisesse dá-los, roubaria aos meus amantes presentes e futuros; aquele que os aceitasse seria meu cúmplice. Esqueci, que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprover! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre! Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número

das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me! (ALENCAR, 1972, p.89-90)

Torna-se evidente o fetichismo presente no discurso apresentado, uma vez que proferido por uma personagem feminina pertencente a essa classe social, Lúcia demonstra que a cortesã é um objeto público em que os amantes a consomem pelo valor material produzido por seu corpo e o preço pago por ele. Percebemos que o corpo aqui é dotado de valor material, um artifício e um produto muito requisitado pelos burgueses que não encontravam mais o prazer carnal presente em suas esposas, procurando nas “mulheres bonitas” um fetiche, transfigurando-as em produtos carnais momentâneos. Prosseguindo, percebemos através do discurso de Lúcia que, se uma cortesã apaixonava-se por um de seus amantes, como ocorre entre ela e Paulo no decorrer do romance, essa paixão ainda era evidente submissa ao seu amor, de acordo com a ótica apresentada, a mulher bonita não deve e não possui um coração, uma alma pura, conotando-a apenas como objetos descartáveis utilizados para fins de satisfação sexual masculina que a possuíam por um determinado tempo e preço. Fato esse a ser notificado no capítulo XII em um triálogo entre Paulo, Sá e Lúcia, no momento em que Paulo condiz a visão patriarcal e o fetichismo presente na figura cortesã à Lúcia ao afirmar que “essa noite a senhora não se pertence: é um objeto, um bem do homem que a vestiu, que a enfeitou e cobriu de jóias, para mostrar ao público a sua riqueza e generosidade” (ALENCAR, 1972, p.99) acaba por estereotipar a mulher bonita a um bem material masculino.

Mais adiante, no capítulo XV do romance, deparamo-nos brevemente com outra figura cortesã, essa diferente de Lúcia, pelo fator dessa tratar-se de uma cortesã estrangeira. Percebemos na carta de Paulo a verossimilhança que José de Alencar buscou retratar e denunciar acerca das diferentes nacionalidades europeias que compunham essa classe cortesã aos moldes *parisiense*:

Saindo, vi, sentada na porta do seu camarote uma das poucas *lorettes* de Paris, que por um belo dia de inverno, como verdadeiras aves de arribação, batem as asas, atravessam o Atlântico, e vêm espanejar-se ao sol do Brasil nas margens risonhas da mais bela baía do mundo. Ela tinha e tem, comi a cor da Espanhola e os cabelos da Italiana, a suprema elegância do passo e

da atitude que o solo parisiense inocula pelas plantas de suas filhas prediletas. (ALENCAR, 1972, p.115)

Dessa maneira, percebemos ao longo de toda a obra alencariana que há o recorrente uso de aspectos naturalistas relacionados à zoomorfização entre a mulher cortesã e insetos parasitas de maneira denunciativa, na qual era essencialmente necessária socialmente, pois cabia a esse papel, o fundamentalismo necessário para o bem da classe patriarcal aristocrática, abusando das relações adúlteras em busca da ânsia de satisfazer os seus desejos carnis, canibalizando na mulher bonita o belo fruto a ser consumido. Percebemos também que Lúcia é vítima dessa sociedade patriarcal, embora pertencente a essa classe social marginalizada cortesã, a personagem sofrerá o desfecho da morte como punição divina e moralizante à época, como artifício para a aceitação de sua obra ao público leitor feminino.

2.3 A PERSONIFICAÇÃO DE *LÚCIFER* EM LÚCIA

Procuramos nesse espaço aqui proposto uma análise da personificação do anjo caído *Lúcifer* presente na personagem Lúcia nos capítulos VII e VII do romance. Decidimos inserir nesse trabalho essa personificação, pois será a partir desse momento que a personagem Lúcia sofrerá o processo de transformação de cortesã para senhora.

O capítulo VII inicia-se com o diálogo entre os senhores Couto, Rochinha e Paulo e as cortesãs Lúcia, Nina e Laura, presentes no jantar ofertado pelo anfitrião Sá. No limiar da conversa, Sá realiza indagações, sendo a primeira delas a inversão do diminutivo presente em Rochinha para Couto. Assim sendo, Sá acrescenta que Nina, que acompanhava o Coutinho, deveria chamá-lo de papai, fato esse que perturbou Lúcia por remeter ao incesto. A partir da indignação de Lúcia, Sá então propõe que ele deveria mudar o seu nome para *Lúcifer* e esta aceita sem contradições.

Durante o passar das horas, *clicot* são consumidos por todos os presentes e Sá decide mostrar as suas novas aquisições artísticas e convida *Lúcifer* a desnudar-se e representar a versão real daquela pintura romântica, fato esse salientado e confirmado por Sá que não seria a primeira vez que Lúcia realizaria tal proeza.

Observemos agora os segmentos em que *Lúcifer* apossa-se da alma de Lúcia e parte para tal ação:

Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico, e levantando-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanha, quase cheia. Quando a pousou sobre a mesa, todo o vinho tinha-lhe passado pelos lábios, onde a espuma fervilhava ainda. Ouvi o rugido da seda; diante de meus olhos deslumbrados passou a divina aparição que admirara na véspera. Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de verbena, como as virgens gregas. Depois agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas; mas a imitar com a posição, com o gesto, com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que borbulhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso. Deviam de ser sublimes de beleza e sensualidade esses quadros vivos, que se sucediam rápidos; porque até as mulheres aplaudiam com entusiasmo e frenesi. Revoltou-me tanto cinismo; ergui-me da mesa. (ALENCAR, 1972, p.51-52)

Em frenesi, Paulo não aceita ser espectador de um ato tão desmoralizante e polêmico, levanta-se e sai para o jardim após observar as imitações artísticas reproduzidas por ela. Comovido por sua fé cristã, Paulo observa no início do capítulo VIII o ato de desnudar-se aos olhos moralizantes cristãos:

Quando a mulher se desnuda para o prazer, os olhos do amante a vessem de um fluido que cega; quando a mulher se desnuda para a arte, a inspiração a transporta a mundos ideais, onde a matéria se depara ao hálito de Deus; quando porém a mulher se desnuda para cevar, mesmo com a vista, a concupiscência de muitos, há nisto uma profanação da beleza e da criatura humana, que não tem nome. É mais do que a prostituição: é a brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhes o tardo apetite. (ALENCAR, 1972, p.53-54)

A partir da observação realizada por Paulo, percebemos a presença de três possíveis figuras femininas relacionadas ao ato de desnudar-se. Encontramos na primeira descrição mencionada, a mulher que se desnuda para o prazer submisso e estritamente consumido por seu amante. Na segunda, percebemos a idealização da mulher nua aos olhos da arte de seu amante, categorizando-a como modelo de mulher ideologicamente romântica. Em oposição às duas figuras apresentadas, observamos na terceira representação, uma figura feminina relacionada diretamente aos termos “cevar” e “profanação”, termos esses repugnantes, sendo possível a interpretação do ato de alimentar-se através do canibalismo proposto por essa

mulher cortesã personificada em *Lúcifer* como uma afronta a algo considerado sagrado, paradoxal em comparação à senhora.

Após tal ato, Lúcia volta novamente a si e sai ao encontro de Paulo, que estava no jardim de Sá. Ao encontrarem-se, ela propõe a sua redenção realizando o juramento de jamais voltar a cometer tais atos cortesãos. Devemos ressaltar o momento após o juramento e o reconhecimento por parte de Paulo, no qual a noite começara a transforma-se em dia, assim como *Lúcifer* deixava o reino das trevas para transformava-se na cortesã:

A noite a vira bacante infrene, calcando aos pés lascivos o pudor e a dignidade, ostentar o vício na maior torpeza do cinismo, com toda a hediondez de sua beleza. A manhã a encontrava tímida menina, amante casta e ingênuo, bebendo num olhar a felicidade que dera, e suplicando o perdão da felicidade que recebera. (ALENCAR, 1972, p.59)

É a partir desse momento que Lúcia sofre uma transfiguração essencial para o desenvolvimento do romance, deixando para trás todo o seu passado de cortesã para começar e voltar a ser a menina pura de alma e virgem de coração que um dia a sociedade tomaram de si. Observa-se então que a figura feminina de Lúcia presente nesse jantar é o ápice da cortesã encarnada em *Lúcifer*, que exala sexualidade em seus atos banais e a sua redenção em senhora no crepúsculo ao lado de Paulo.

2.4 LA DAME

A construção da figura feminina em senhora, presente em Lúcia, começa a tornar-se perceptível após os eventos sucedidos no jantar ofertado por Sá. A partir do capítulo IX da obra, a personagem apresenta-nos uma nova personalidade, caracterizando por um lado mais infantil e ingênuo, como observado em uma cena em que Lúcia recebe de seu amante Paulo, uma joia branca não muito valiosa, porém como observado nas palavras de Paulo, ela demonstrava por esse presente “a mimosa garridice da menina que festeja o seu primeiro enfeite de moca; as carícias felinas do gato brincando com a tímida presa que vai devorar” (ALENCAR, 1972, p.64), lado esse uma novidade presente na personagem, que em nenhum momento anterior havia sido mencionado ou explorado nos relatos de Paulo, pois

aos seus olhos Lúcia tratava-se apenas de uma figura cortesã de luxo requisitada e estagnada aos moldes da alta sociedade carioca oitocentista.

Ainda no mesmo capítulo na obra, Paulo em espera de Lúcia para o cear noturno, relata o momento em que sua amante apronta-se e ressalta a diferença presente em suas vestimentas, deixando o vestido escarlate ornamentado por joias luxuosas para a simples seda aperolada:

Estava encantadora com o seu roupão de seda cor de pérola ornado de grandes laços azuis, cuja gola cruzando-se no seio deixava-lhe apenas o colo descoberto. Nos cabelos simplesmente penteados, dois cactos que apenas começavam a abrir às primeiras sombras da noite. Mas tudo isso era nada a par do brilho de seus olhos e do viço da pele fresca e suave, que tinha reflexos luminosos. — Foi para mim que te fizesse tão bonita? — E para quem mais? disse, com um acento queixoso. Estou a seu gosto? — Como sempre. — Pois vamos jantar. Ela fez-me as honras de sua casa como uma verdadeira senhora, com o tato esquisito que põe o hóspede à sua vontade, cercando-o contudo de mil atenções delicadas. (ALENCAR, 1972, p.66)

De acordo com o relato apresentado, torna-se evidente a mudança de postura presente em Lúcia, no momento que Paulo descreve-a com o cortejo em sua honra no momento da janta, comparando-a como uma verdadeira senhora. Outro momento em que Paulo relata um comportamento voltado à gama senhoril, encontra-se no capítulo XI, no qual após Lúcia ler as seguintes estrofes “Fazer nascer um desejo, nutri-lo, desenvolvê-lo, engrandecê-lo, irritá-lo, afinal satisfazê-lo” (ALENCAR, 1972, p.79) da poética francesa de Honoré de Balzac, a caracterização do véu feminino ligado ao elemento de purificação da alma cortesã, assim como no poema de Balzac em que há um nascimento de um desejar elevar-se à senhora:

Entretanto devo dizer-lhe: nunca mais admirei essa mimosa criatura no esplendor da sua beleza. A cortesã que se despira friamente aos olhos de um desconhecido, em plena luz do dia ou na brilhante claridade de um salão, não se entregava mais senão coberta de seus ligeiros véus: não havia súplicas, nem rogos que os fizessem cair. (ALENCAR, 1972, p.79)

Encontramos no capítulo XIV, um momento posterior ao um conflito enfrentado entre os amantes, em que Lúcia realiza um juramento de amor a Paulo. Por sua vez, Lúcia é descrita em um traje puro e simples, remetendo-a à figura da mulher-flor, virgem de alma e de corpo, beleza divina que jamais foi colhida por mãos de algum homem:

Fora o acaso ou uma doce inspiração, que arranjava o traje puro e simples que ela trazia? Tudo era branco e resplandecente como a sua fronte serena: por vezes cassas e rendas; por jóias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro dourado, manchava essa nítida e cândida imagem. Creio antes na inspiração. Lúcia tinha no coração o germe da poesia ingênua e delicada das naturezas primitivas, que se revela por um emblema e por uma alegoria. Ela me dizia no seu traje, o que nunca se animaria a dizer-me em palavras, que estava tão pura como eu a tinha deixado, do contato de outro homem. (ALENCAR, 1972, p.108)

Novamente como evidenciado anteriormente, notamos a influência da moda em suas vestimentas, aqui representada pela musa romântica que os homens idolatravam na poética literária. Percebemos através da descrição o uso de elementos visuais, presente no traje que Lúcia vestia, elementos esses estritamente ligados às cores branco e pérola, para compor o imagético do puro e virgem feminino. Salientamos que através da descrição realizada por Paulo notam-se o fetichismo presente nas vestimentas e o seu empoderamento no momento em que a vestimenta toma o discurso presente na figura da senhora, dando-lhe uma autonomia e padronizando tais maneiras de se vestir correlacionadas a essa figuração.

Em contrapartida, encontramos no capítulo XVI a consolidação enfim do amor entre Lúcia e Paulo. A personagem autoral descreve em mais um de suas observações a vestimenta escura que Lúcia trajava nesse momento, fato esse estritamente correlacionado as senhoras esposáveis da sociedade oitocentista, a partir do momento em que essas senhoras assumem o seu lugar de esposas e encontram-se presas ao lar, dedicando parte de sua vida à procriação e educação de seus herdeiros, ela começa a trajar-se com cores menos vivas, fazendo-a perder a sua beleza floral colhida por seu marido:

Lúcia trazia nessa manhã um traje quase severo: vestido escuro, afogado e de mangas compridas, com pouca roda, simples colarinho e punhos de linho rebatidos; cabelos negligentemente enrolados em basta madeixa, sem ornato algum. Em vez dos pantufos aveludados que costumava usar em casa, no desalinho, calçava uma botina de merinó preto, que ia-lhe admiravelmente, porque ela tinha o mais lindo pé do mundo. Quando o vento que entrava pela janela erguia indiscretamente a fimbria da saia, apesar do movimento rápido que a conchegava, descobria-se a volta bordada de uma calça estreita, cerrando o colo esbelto da perna divina. (ALENCAR, 1972, p.120)

Percebemos a partir da passagem o tom fúnebre na qual se encontrava a personagem Lúcia e o fetichismo à época relacionado aos pés pequenos. As

vestimentas pretas em Lúcia mostram o ápice de senhora em conflito com o momento em que começa a adoecer, doença essa provocada por uma gravidez não desejada por ela. No capítulo XVII, a personagem Paulo apresenta-nos um conflito ao belo, o correlacionando à figura feminina de senhora metaforizada nas flores de rosa em Lúcia adoecida:

Realmente Lúcia estava mudada: tinha perdido o esmalte fresco e suave da tez; parecia mesmo desfeita e abatida; porém isso, longe de desmerecer a sua beleza, dava-lhe certa morbidez lânguida que a tornava ainda mais sedutora. Há dois momentos em que a rosa, a flor da beleza, tem para mim um irresistível encanto: é quando desata as mil folhas ostentando o brilho das cores e a régia altivez de sua coroa, e quando desfalece ao beijo ardente do sol, evaporando das pétalas flácidas o pálido matiz e o aroma sutil. (ALENCAR, 1972, p.129)

Deparamo-nos a partir do fragmento apresentado com uma espécie de inter-relação a cerca da beleza feminina enquanto flor. Em consequência do adoecimento de Lúcia, Paulo metaforiza-a na rosa, que descreve em dois momentos embelezadores nessa, nos quais percebemos a rosa em seu ápice convivendo em aurora de sua beleza reluzente presente em sua coroa, contrapondo o pôr do sol evaporando a beleza, deixando-a pálida sem cor, possuindo ainda apenas um aroma sutil de vida.

Observamos que a figura feminina tornada senhora possui o seu início em Lúcia, atingindo o seu ápice apenas quando a personagem revela o seu passado doloroso e seu verdadeiro nome, sendo esse Maria da Glória. Passagens essas que serão analisadas no tópico a seguir, em que observaremos a moral cristã acerca da redenção de Maria da Glória como um castigo divino.

2.5 PURIFICAÇÃO DE MARIA DA GLÓRIA: UMA REDENÇÃO MORALISTA

Encontramos a partir do capítulo XVIII caminhando até ao desfecho do romance, a personagem Lúcia em sua contraparte Maria da Glória em uma espécie de processo purificador de sua alma, essa que foi contaminada por mãos patriarcais aproveitando-se de seu momento de fraqueza e necessidade financeira. Em viagem a São Domingos, encontramos nesse local, a casa em que Maria da Glória nasceu e residiu boa parte seus anos. Nesse presente cenário observamos um diálogo entre Maria da Glória e Paulo sobre da alma putrificada metaforizada na lama presente em um tanque, que um dia possuía águas puras e limpas de sua alma:

— Uma loucura!... Não sei como me veio semelhante idéia! Vendo essa água tão clara toldar-se de repente, pareceu-me que via minha alma; e acreditei que ela sofria, como eu quando os sentidos perturbam a doce serenidade de minha vida. Depois de uma pausa continuou: — Naquele dia...não soube explicar-lhe...É isto! Veja! A lama desse tanque é meu corpo: enquanto a deixam no fundo e em repouso, a água está pura e límpida! Acredite ou não, Lúcia acabava de me revelar naquela imagem simples um fenômeno psicológico que eu nunca teria suspeitado. (ALENCAR, 1972, p.143)

Já no capítulo seguinte, percebemos a redenção de Lúcia em Maria da Glória no momento em que a verdadeira história sobre o início e os motivos que a levaram a torna-se cortesã. Ao relatar a Paulo sobre a sua antiga família, encontramos Maria da Glória com quatorze anos de idade convivendo com o terror e a peste da febre amarela de 1850, que alastrava toda a sua família. Em relato, Maria mostra que ela era apenas uma menina inocente, sendo a única saudável para cuidar de seis familiares gravemente doentes. Sem esperança alguma, Maria da Glória depara-se com uma proposta indecente de Couto à cerca de sua inocência:

— Ele tirou do bolso algumas moedas de ouro, sobre as quais me precipitei, pedindo-lhe de joelhos que mas desse para salvar minha mãe; mas senti os seus lábios que me tocavam, e fugi. Oh! Não posso contar-lhe que lata foi a minha: três vezes corri espavorida até à casa, e diante daquela agonia sentia renascer a coragem, e voltava. Não sabia o que queria esse homem; ignorava então o que é a honra e a virtude da mulher o que se revoltava em mim era o pudor ofendido. Desde que os meus véus se despedaçaram, cuidei que morria; não senti nada mais, nada, senão o contato frio das moedas de ouro que eu cerrava na minha mão crispado. O meu pensamento estava junto do leito de dor, onde gemia tudo o que eu amava nesse mundo. [...] O dinheiro ganho com a minha vergonha salvou a vida de meu pai e trouxe-nos um raio de esperança. Quase que não me lembrava do que se tinha passado entre mim e aquele homem; a consciência de me ter sacrificado por aqueles que eu adorava, fazia-me forte. (ALENCAR, 1972, p.151)

A denúncia mais forte contra a sociedade patriarcal encontra-se presente no fragmento no qual Maria da Glória ao sacrificar-se por aqueles que julgava obter um sentimento de adoração, sente-se uma transfiguração entre senhora para cortesã. Ao encontrar no dinheiro a solução para os seus problemas, Maria da Glória perde sua inocência e depara-se com seu pai indignado por tal ato cometido pela jovem. Consciente dos atos realizados por Maria de Glória, seu pai expulsa-a de casa para que o mundo acolhesse-a. Encontramos a jovem desamparada e perdida até que é recolhida e amparada por Jesuína, uma cafetina que ofereceu abrigo em troca do

preço que Lúcia deveria tornar-se sua cortesã e objeto de satisfação masculina. Maria da Glória trabalhava em conjunto com Lúcia, até que essa veio a falecer vítima de tísica. Nesse momento, Maria da Glória encontra em Lúcia a oportunidade de deixar o seu antigo espírito senhoril contaminado para absorver a essência cortesã de Lúcia:

Morri pois para o mundo e para minha família. Foi então que aceitei agradecida o oferecimento que me fizeram de levar-me à Europa. Um ano de ausência devia quebrar os últimos laços que me prendiam. Meus pais choravam sua filha morta; mas já não se envergonhavam de sua filha prostituída. Eles tinham me perdoado. Quando voltei, só restava de minha família uma irmã, Ana, meu anjo da guarda. [...] Eu tinha-me vendido a todos os caprichos e extravagâncias; deixara-me arrastar ao mais profundo abismo da depravação; contudo, quando entrava em mim, na solidão de minha vida íntima, sentia que eu não era uma cortesã como aquelas que me cercavam. Os homens que se chamavam meus amantes valiam menos para mim do que um animal; às vezes tinha-lhes asco e nojo. Ficaram gravados no meu coração certos germes de virtude... [...] No momento em que uma palavra me chamava ao meu papel, insensivelmente, pela força do hábito, eu me esquivava, separava-me de mim mesma, e fugia deixando no meu lugar outra mulher, a cortesã sem pudor e sem consciência, que eu desprezava, como uma coisa sórdida e abjeta. (ALENCAR, 1972, p.153)

Pode-se relacionar a partir do fragmento apresentado que a personagem feminina em *Lucíola* é aqui caracterizada e denunciada por José de Alencar, uma vez que se observa a caracterizando em uma figura ambígua entre Maria da Glória, possuindo o lado angelical e puro de sua alma e a sua contraparte presente em Lúcia, a cortesã que se relacionava com os seus amantes. O fluxo presente entre essa transposição imagética pode relacionar-se com a relação triádica de Damatta, na qual observamos o contexto totalmente familiar e senhoril, transpondo-se e transfigurando-se em flor, presente na personagem enquanto Maria da Glória. A rua aqui é caracterizada por Lúcia e a sua vida luxuosa e cortesã, na qual se percebe a classe aristocrática burguesa ao seu redor enquanto frequentava os mais famosos salões cariocas. O outro mundo será caracterizado no momento que a personagem falece em virtude a sua doença, transmitindo um valor moralizante e como uma maneira de punição divina por ter se tornado cortesã.

Encontramos no capítulo XX, uma descrição peculiar de Paulo sobre Lúcia, em que após de conhecer o passado de sua amante, começa a enxergá-la como mulher-flor, pura de alma e coração, assim como metaforizada anteriormente em borboleta, percebe-se em sua alma a crisálida prestes a partir e abrir a suas asas:

Parecia realmente que sua alma cândida, muito tempo adormecida na crisálida, acordara por fim, e continuara a mocidade interrompida por um longo e profundo letargo. Lúcia tinha então 19 anos; mas o seu coração puro e virgem tinha apenas a idade do botão de rosa na manhã do dia em que deve florescer, ou a idade do casulo quando a ninfa vai fendê-lo, desfraldando as tenras asas. (ALENCAR, 1972, p.159)

No momento em que nos deparamo-nos com o capítulo XXI, encontramos uma cena em que Lúcia, Ana e Paulo partem para a missa de domingo. Fato a destacar nessa passagem são os trajes negros vestidos por Lúcia e Ana, de maneira a ofuscar a beleza e os pecados cometidos pela personagem cortesã em respeito ao local sagrado. Percebemos ainda no mesmo capítulo a submissão total da personagem feminina ao seu amante:

Não renasci pela luz que derramaste em minha alma? Não és meu senhor, meu artista, meu pai e meu criador? Fez-me um gesto para que não a interrompesse. — Tu podes me fazer voltar à treva de que me arrancaste; podes estancar as fontes de minha existência que manam de tua alma; e não me hás de ouvir uma só queixa. A dor, como a alegria, serão sempre benditas, porque virão de ti. Mas, Paulo, a súplica do humilde não ofende. Deus a permite e exalça. Não me retires a graça e a bênção que me desse! Salva-me, Paulo! Salva-me de ti. Salva-me de mim mesma!... Deixou-se cair a meus pés, e sua voz espedaçou-se num grito pungente: — De mim que não terei forças para resistir, se a tua coragem me não exaltar. (ALENCAR, 1972, p.166)

Nesse processo de submissão, percebemos que a alma e a figura da cortesã não existe mais em Lúcia enferma, uma vez que encontra em seu amante a redenção e salvação de sua alma e coração virgem. Ao relacionar a treva com a figura cortesã, Lúcia encontra a sua salvação presente em sua fé divina por Deus e por seu amor por Paulo, não possuindo forças ao bastante para permanecer em igualdade sociedade ao seu homem, colocando-se à margem e submissa a ele. Fato esse concretizado em mais um momento ainda no presente capítulo:

Tu és bom, como Deus, que me deu a ti, Paulo, para não desperdiçar as sobras de tua alma. Tu deves ler dentro de mim, e compreender o que eu não sei dizer, o que não sei nem mesmo pensar. A vida como tu ma fizesse é a bem-aventurança, porque vivo já no céu. Entre nós ambos nada existe; tu me absorves em ti, somos um: em torno de nós só Deus que nos protege, que nos une, e envolve-nos com um único de seus olhares. Tu, Paulo, tu podes tocar a terra sem quebrar essa coesso de nossas almas; porque sou uma coisa tua, uma porção de teu ser; porque te pertença e te sigo fatalmente; porque na terra, como no céu, longe ou perto, vivo de tua vida. Mas tua Maria, o reflexo de tua luz e a flor de tua seiva, se ela caísse no pó, se desprenderia de ti para sempre...Como aqueles a quem o Senhor abandona na hora extrema! Compreendes, Paulo, compreendes! (ALENCAR, 1972, p.167)

Uma espécie de fetichismo é notada no trecho apresentando, no momento em que Lúcia submete-se e afirmar que ela era uma coisa pertencente de seu ser, obtendo uma possível interpretação a cerca. Pode-se relacionar o fetichismo com a relação triádica de Dematta enquanto pilar do outro mundo, pois encontramos nesse fenômeno um processo de coisificação relacionado ao divino desconhecido, fato esse evidenciado enquanto Lúcia necessita de Paulo para manter-se viva e materializa a sua alma em um objeto vital pertencente ao seu amante e ascende a sua alma e a coloca em provação cristã.

Em conclusão, encontramos em momentos antes do desfecho da obra, a ocorrência de uma espécie de castigo divino moralista ocasionando a morte da personagem Lúcia, morte essa retratada no seguinte fragmento:

— Beija-me também, Paulo. Beija-me como beijarás um dia tua noiva! Oh! agora posso te confessar sem receio. Nessa hora não se mente. Eu te amei desde o momento em que te vi! Eu te amei por séculos nesses poucos dias que passamos juntos na terra. Agora que a minha vida se conta por instantes, amo-te em cada momento por uma existência inteira. Amo-te ao mesmo tempo com todas as afeições que se pode ter nesse mundo. Vou te amar enfim por toda a eternidade. [...] — Tu me purificaste ungiendo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu ! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro. (ALENCAR, 1972, 173)

Chegamos aqui ao ápice da purificação da personagem feminina, retratada na questão de improbabilidade a cerca da transformação de figura feminina cortesã presente em Lúcia, para senhora, presente em Maria da Glória. Fato que devemos salientar é a mudança de atitudes presente na mudança de postura em Lúcia, pois quando essa era apenas uma cortesã luxuosa, ela não se curvava diante a ninguém e obtinha de sua liberdade e poder. Porém ao se apaixonar por Paulo, a fragilidade feminina é apresentada tornando-a totalmente submissa ao seu amante até em seu desfecho trágico. Se levamos em consideração que Paulo foi a principal figura e catalisador para a purificação do coração de Lúcia, José de Alencar apresenta em sua personagem uma visão moralista, pois não poderia deixar de punir a cortesã Lúcia, pelo fato de essa não viver segundo os moldes previstos pela sociedade patriarcal, decidindo que o castigo presente na morte de sua personagem deveria ser uma boa válvula de escape para aceitação popular, principalmente para as

leitoras femininas. Percebemos assim que aspecto religioso possui um fundamentalismo necessário como punidor em Lúcia, pelo fato dela ter se tornado uma cortesã, mesmo por necessidade e influência social causada por Couto.

3 SENHORA E A INVERSÃO DE PAPÉIS SOCIAIS

Partindo para a análise do último romance alencariano, temos *Senhora* (1875), cuja obra destaca-se no movimento romântico brasileiro, não pela valorização da musa feminina vigente nesse movimento, mas pela inversão de papéis representados pelas personagens Aurélia e Fernando Seixas. Percebemos em Aurélia a figura feminina senhoril no âmbito financeiro, uma vez que essa personagem torna-se rica após uma herança obtida pelo falecimento de seu avô, e em Seixa, notamos a figura submissa ao poder fornecido pela proposta de casamento de Aurélia, incrementada por um dote de cem mil contos de réis.

Salienta-se em *Senhora*, um jogo entre camadas sociais presentes nas personagens no presente cenário carioca similar ao de *Lucíola*, no qual se evidencia um empoderamento da condição feminina sob a submissão masculina através da questão financeira. Com um engajamento social e até psicológico, notamos nas personagens envolvidas questões financeiras e negociações relacionadas ao matrimônio, denunciando no dinheiro o material necessário para obtenção de qualquer prazer e sentimento daquele que o detem.

O romance é dividido em quatro partes denominadas, “O preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”. Observamos em cada uma das partes de *Senhora* a presença de denúncias sociais acerca do fetichismo produzido pelo dinheiro no meio burguês, a submissão feminina no desfecho do romance é ferida pelo sentimento orgulhoso masculino que será explorada durante o desenvolvimento nesse capítulo.

A primeira parte da obra denominada “O preço” está dividida em treze capítulos. Nesses nos são apresentados diversos momentos, dentre eles o primeiro encontro entre as personagens Aurélia e Seixas, após o seu retorno do Nordeste, até o desenvolvimento e aceite dos termos financeiros matrimoniais estipulados por Aurélia por intermédio do Sr. Lemos. Prosseguindo, encontramos na segunda parte

denominada “Quitação”, dividida em nove capítulos, a apresentação e a trajetória do passado pobre e sofrível de Aurélia Camargo, filha de dona Emília e protagonista de *Diva*, até o momento em que ela obtém a herança de seu avô por parte de pai. Na terceira parte denominada “Posse”, dividida em dez capítulos, deparamo-nos com as cenas fetichizadas e vividas pela negociação concretizada da união conjugal entre o par Aurélia Camargo e Fernando Seixas. Por fim, encontramos na parte final denominada “Resgate”, dividida em nove capítulos, a libertação moral e orgulhosa de Seixas de seu contrato conjugal, trazendo por consequência a submissão feminina de Aurélia nos momentos anteriores ao desfecho do romance.

Contextualizado e brevemente apresentado alguns aspectos presentes no romance alencariano, seguimos adiante para a análise do fetichismo social, evidenciado nos fragmentos destacados a partir de uma leitura crítica em relação à teoria apresentada no tópico “1.2 O papel da literatura enquanto produto social: fetichismo e a dialética textual” dessa monografia.

3.1 O FETICHISMO SOCIAL NO ROMANCE

Em uma espécie de prefácio, nos é apresentada uma nota do autor, José de Alencar, acerca do romance final de sua coletânea *Perfil de Mulheres*. Observamos, a partir dessa nota, a verossimilhança com o contexto carioca oitocentista descrita pelo autor, uma vez que esse exclui a sua autoria e afirma que esse romance é baseado em um fato histórico:

Esse livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem. A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores desse drama curioso. O suposto autor não passa rigorosamente de editor. É certo que tomando a si o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário, de algum modo apropria-se não a obra mas o livro. Em todo o caso, encontram-se muitas vezes, nessas páginas, exuberâncias de linguagem e afoitezas de imaginação, a que já não se lança a pena sóbria e refletida do escritor sem ilusões e sem entusiasmos. Tive tentações de apagar alguns desses quadros mais plásticos ou pelo menos de sombrear as tintas vivas e cintilantes. Mas devia eu sacrificar a alguns cabelos grisalhos esses caprichos artísticos de estilo, que talvez sejam para os finos cultores da estética, o mais delicado matiz do livro? E será unicamente fantasia de colorista e adorno de forma, o relevo daquelas cenas, ou antes de tudo serve de contraste ao fino quilate de um caráter? Há efetivamente um heroísmo de virtude na altivez dessa mulher, que resiste a todas as seduções, aos impulsos da própria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos. (ALENCAR, 2000, p.15)

Percebemos a partir do fragmento apresentado que o autor José de Alencar afirma que em todas as três obras componentes do *Perfil de Mulheres* não são de sua autoria. Podemos relacionar tal observação a um processo de significação a partir de uma história condensada por um signo dotado de significado, fato esse sustentado quando em seu relato observa-se o desejo e tentação de suprir alguns aspectos presentes na história.

O romance *Senhora* inicia-se a partir de “O preço”, com a apresentação da protagonista Aurélia Camargo, que aqui vai ser analisada. No Rio de Janeiro oitocentista, mais precisamente no ambiente fluminense, observamos a descrição realizada no capítulo I sobre essa fundamental personagem:

Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões. Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade. Era rica e formosa. [...] Tinha ela dezoito anos quando apareceu a primeira vez na sociedade. Não a conheciam; [...] Aurélia era órfã; e tinha em sua companhia uma velha parenta, viúva, d. Firmina Mascarenhas, que sempre a acompanhava na sociedade. (ALENCAR, 2000, p.17)

Encontramos em Aurélia Camargo uma espécie de endeusamento geralmente concebido pelos autores românticos ao descreverem as suas musas, no momento que a sua presença nos grandes salões cariocas era frequentemente assediada por homens em busca de um casamento promissor com jovens senhoras ricas. Prosseguindo no mesmo capítulo, já é possível perceber alguns aspectos do fetichismo social acerca da figura senhoril de Aurélia, cobiçada pelo bem material que ela poderia prover:

As revoltas mais impetuosas de Aurélia eram justamente contra a riqueza que lhe servia de trono, e sem a qual nunca por certo apesar de suas prendas, receberia como rainha desdenhosa, a vassalagem que lhe rendiam. Por isso mesmo considerava ela o ouro, um vil metal que rebaixava os homens; e no íntimo sentia-se profundamente humilhada pensando que 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. [...] 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, dando-lhes certo valor monetário. Em linguagem financeira, Aurélia cotava os seus adoradores pelo preço que razoavelmente poderiam obter no mercado matrimonial. (ALENCAR, 2000, p.18-19)

Tendo consentimento sobre a sua condição financeira e como essa influenciava as suas questões particulares, percebemos o fetichismo no comportamento de Aurélia quando essa começa a carregar um valor monetário para os seus pretendentes, utilizando-se de uma linguagem totalmente material para dotar financeiramente as pessoas à sua volta, classificando-as como submissas ao seu dinheiro. Ainda na presente personagem, percebemos no capítulo II em um diálogo entre Aurélia e D.Firmina uma outra espécie de fetichismo, esse agora acerca de seus dotes:

— Demais, isso é o que todos veem e repetem. Você toca piano como o Arnaud, canta como uma prima-dona, e conversa na sala com os deputados e os diplomatas, que eles ficam todos enfeitados. E como não há de ser assim? Quando você quer, Aurélia, fala que parece uma novela. — Já vejo que a senhora não é nada lisonjeira. Está desmerecendo nos meus dotes; acudiu a menina sublinhando a última palavra com um fino sorriso de ironia. Então não sabe, dona Firmina, que eu tenho um estilo de ouro, o mais sublime de todos os estilos, a cuja eloquência arrebatadora não se resiste? As que falam como uma novela, em vil prosa, são essas moças românticas e pálidas que se andam evaporando em suspiros; eu falo como um poema: sou a poesia que brilha e deslumbra! — Entendo o que você quer dizer: o dinheiro faz do feio bonito, e dá tudo, até saúde. Mas repare bem, os seus maiores admiradores são justamente aqueles que não podem pretender sua riqueza; uns casados, outros já velhos...(ALENCAR, 2000, p.22)

Devemos destacar duas importantes passagens observadas no diálogo entre as personagens apresentadas. Primeiramente, notamos a presença de dotes femininos acerca do piano e da maneira de prosear de Aurélia, um comportamento comum e necessário à classe feminina senhoril fetichizado sob a ótica patriarcal burguesa. E por fim, percebemos no presente diálogo a definição de duas possíveis figuras femininas no discurso proferido por Aurélia, no qual compara a figura feminina relacionada à novela romântica, cuja musa destaca a mulher pálida, sem brilho e idealizada por seu amante, e também há a presença da figura feminina em que Aurélia acredita enquadrar-se, representada pelo brilho da ostentação proporcionada pelo dinheiro e por sua ascensão social representada pelo poema deslumbrante que brilha.

Prosseguindo, no capítulo III ocorre a apresentação da personagem Lemos, sendo essa personagem “um velho de pequena estatura, não muito gordo, mas rolho e bojudo como um vaso chinês” (ALENCAR, 2000, p.27). Lemos nada mais era do que o seu tio por parte de sua falecida mãe, que por interesse oferece-se como tutor após Aurélia receber uma quantia milionária de herança. A importância da sua relação com Aurélia dá-se a partir da proposta de casamento em que ela deseje

obter como marido a personagem Fernando Seixas. Movido por ganância, Lemos concorda em ajudar a sua sobrinha em troca de certa quantia de dinheiro, caracterizando assim uma relação de subordinação à Aurélia por parte de Lemos. Nessa relação, a partir do capítulo IV, observamos em um diálogo entre essas personagens mais uma evidência do dinheiro como objeto essencial para a manifestação do fetiche:

— Esquece que desses dezenove anos, dezoito os vivi na extrema pobreza e um no seio da riqueza para onde fui transportada de repente. Tenho as duas grandes lições do mundo; a da miséria e a da opulência. Conheci outrora o dinheiro como um tirano; hoje o conheço como um cativo submisso. Por conseguinte devo ser mais velha do que o senhor que nunca foi nem tão pobre, como eu fui, nem tão rico, como eu sou. O Lemos olhava com pasmo essa moça que lhe falava com tão profunda lição do mundo e uma filosofia para ele desconhecida. — Não valia a pena ter tanto dinheiro; continuou Aurélia, se ele não servisse para casar-me a meu gosto; ainda que para isto seja necessário gastar alguns miseráveis contos de réis. [...] Desejo como é natural obter o que pretendo, o mais barato possível; mas o essencial é obter; e portanto até metade do que possuo não faço questão de preço. É a minha felicidade que vou comprar. (ALENCAR, 2000, p.30-33)

Percebemos no diálogo anterior o desejo material que Aurélia possui para satisfação, não medindo esforços financeiros para tal. Aos dezenove anos, em meio a tanta opulência, percebe-se no discurso da personagem uma denúncia social acerca do dinheiro, uma vez que ao denotar que viveu dezoito anos em meio à pobreza enxergando o dinheiro como um temível tirano e no momento atual enxerga-o como um submisso cativo ao seu poder social. O fetichismo ocorre quando Aurélia utiliza o dinheiro como fator catalisador de compra de sua felicidade, uma vez que a ordem escravocrata está praticamente elidida da narrativa de Alencar, em que o comércio de pessoas era um fato social, a personagem transporta esse ideal comercial para a questão matrimonial, sendo aqui interpretada como motivo para satisfação de sua alma e a sua felicidade pessoal.

Prosseguindo, encontramos nos capítulos V e VI a apresentação da personagem Fernando Seixas e sua família. Seixas, filho de D. Camila e irmão de Nicota e Mariquinhas, tinha cerca de trinta anos de idade. Preocupado com a sua imagem social, Fernando ostentava a mesada mensal que recebia de sua mãe, investindo na libertinagem mundana noturna carioca. Percebemos na seguinte passagem a sucinta descrição acerca de sua personalidade:

Frequentando assiduamente e com algum brilho a sociedade, adquirindo relações, e cultivando a amizade de pessoas influentes que o acolhiam com distinção, era natural que ele Seixas fizesse uma bonita carreira. Poderia de um momento para outro arranjar um casamento vantajoso, como tinham conseguido muitos que não estavam em tão favoráveis condições. Não era difícil também que de repente se lhe abrisse essa estrada real da ambição, que se chama política. Uma vez rico e ilustre, montaria sua casa com um estado correspondente à sua posição. (ALENCAR, 2000, p.44)

Dessa maneira, a ambição presente na personagem em questão torna-se nítida ao observarmos o fragmento apresentado. Manter relações em que poderia tirar algum saldo positivo financeiro agradava-o esse ambiente social em que o tornava mais brilhante e rico. Assim, Lemos entra em contato com Seixas para levar-lhe a proposta de casamento ofertada requisitada e ordenada por Aurélia. Sob a condição de que Lemos não deveria revelar a Seixas o verdadeiro nome da noiva antes do matrimônio, a negociação com o dote de cem mil contos de réis ocorre de maneira já esperada, apenas vale destacar que Seixas solicita um adiantamento de vinte mil contos dessa quantia ofertada. Logo, percebemos o fetiche social da manifestação matrimonial, em que os sentimentos de posse foram negociados a partir do dote ofertado pela noiva e aceito pela ambição de poder de Seixas notado no capítulo IX:

A uma justiça, porém, tem ele direito. Se previsse os transe por que ia passar durante a realização do mercado, e especialmente no ato de assinar o recibo, talvez se arrependesse. Mas arrastado de concessão em concessão, a dignidade abatida já não podia reagir. [...] Agora sobretudo, ao começar a realização do mercado, que ele havia feito de sua pessoa, quando ia encontrar-se com a mulher a quem se alienara sem a conhecer, e em troca de um dote; agora é que toda a humilhação desse procedimento se lhe desenhava com as cores mais carregadas. (ALENCAR, 2000, p.58-59)

Começamos a notar um conflito interno presente na personagem Seixas entre o desejo financeiro para estabilidade de seu *statu quo* e a honra masculina presente em tal ato de vender-se em troca de uma relação conjugal para sua jovem senhora, até então desconhecida por nossa personagem. Ojerizando a pobreza, Seixas aceita a proposta e surpreso com a revelação de Aurélia ser a sua noiva. Fato esse causando uma humilhação à Seixas, que em diversas passagens durante o desenvolvimento do romance nota-se a objetificação de marido através do processo de fetichismo adquirido financeiramente por Aurélia, como observado no capítulo

final da primeira parte, no qual Aurélia explana sobre a condição de objeto fetichizado:

Aurélia estava lívida, e a sua beleza, radiante há pouco, se marmorizara. — Ou de outra mais rica!... disse ela retraindo-se para fugir ao beijo do marido, e afastando-o com a ponta dos dedos. A voz da moça tomara o timbre cristalino, eco da rispidez e aspereza do sentimento que lhe sublevava o seio, e que parecia ringir-lhe nos lábios como aço. — Aurélia! Que significa isto? — Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada. Podemos ter esse orgulho, que os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de pôr termo a essa cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente, senhor. Entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido. — Vendido! exclamou Seixas ferido dentro d'alma. — Vendido, sim: não tem outro nome. Sou rica, muito rica; sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se fez valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza por esse momento. (ALENCAR, 2000, p.75)

O fetichismo social recebe o seu ápice no discurso proferido por Aurélia ao seu marido, que evidencia a sua condição de compradora e dona de seu marido, uma vez que Seixas submeteu-se à condição em acordar com a proposta realizada. Por consequência, a esposa ainda ressalta que o preço pago por seu marido foi ínfimo perto da riqueza que possuía, tornando-o o seu objeto conjugal, como observado no seguinte fragmento: “Sente-se, meu marido. Com que tom acerbo e excruciante lançou a moça essa frase *meu* marido, que nos seus lábios ríspidos acerava-se como um dardo ervado de cáustica ironia!” (ALENCAR, 2000, p.76, grifo do autor). Aqui o pronome não produz uma significação de demonstração e sim age como partícula possessiva, uma vez que acordado os cem mil réis, Seixas torna-se posse submissa de Aurélia Camargo, caracterizando o fetichismo social no romance.

3.2 A JANELA COMO PONTE ENTRE O INDIVIDUAL FEMININO E A SOCIEDADE PATRIARCAL CARIOCA OITOCENTISTA

Prosseguindo com a análise do romance *Senhora*, deparamo-nos com a segunda parte denominada “Quitação”, em que é narrado o passado humilde de Aurélia Camargo e sua família, ocorrendo fatos desde mortes de entes queridos, como a de sua mãe, por exemplo, como até a obtenção de sua herança deixada em testamento por sua avô, fato esse transformando a figura de moça humilde para

senhora ostensiva socialmente. Nessa parte do romance, é possível observarmos ambientes caseiros, como, por exemplo, aquele em que se encontra a janela, esse que ganhará destaque fundamental para correlacionarmos com a relação triádica entre a casa, a rua e o outro mundo, proposta por Roberto Damatta em sua obra *A casa e a Rua*.

Objetiva-se aqui nessa seção demonstrar a importância desse ambiente referente à janela para a construção de uma nova figura feminina, verossímil à sociedade carioca patriarcal oitocentista. Para tal construção, utilizaremos fragmentos selecionados a partir de uma leitura crítica do romance em questão para correlacionarmos com a teoria já apresentada no primeiro capítulo desse trabalho.

No capítulo II, encontramos Aurélia em sua humilde residência em companhia de sua mãe Emília e com o seu irmão Emílio. Em meio a um diálogo, Emília indaga a sua filha sobre a questão de se pôr à janela para atrair olhares de pretendentes interessados:

Não lhe sobrava tempo para chegar à janela; à exceção de algum domingo em que a mãe podia arrastar-se até à igreja à hora da missa e de alguma volta à noite acompanhada pelo irmão, não saía de casa. essa reclusão afligia a viúva, que muitas vezes lhe dizia: — Vai para a janela, Aurélia! — Não gosto! respondia a menina. Outras vezes ante a insistência da mãe buscava uma desculpa: — Estou acabando esse vestido. Emília calava-se, contrariada. Uma tarde porém manifestou todo seu pensamento. — Tu és tão bonita, Aurélia, que muitos moços se te conhecessem haviam de apaixonar-se. Poderias então escolher algum que te agradasse. — Casamento e mortalha no céu se talha, minha mãe; respondia a menina rindo-se para encobrir o rubor. O coração de Aurélia não desabrochava ainda; mas virgem para o amor, ela tinha não obstante, a vaga intuição do pujante afeto, que funde em uma só existência o destino de duas criaturas, e completando-as uma pela outra, forma a família. (ALENCAR, 2000, p.83-84)

Observamos nessa passagem, assim como evidenciado por Mary Del Priore em *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*, que a janela age “como fronteira entre a casa e a rua, foi sempre lugar suspeito e perigoso, havendo muita referência na literatura do século XIX às janelas ou aos namoros de janela (2011, p.75). essa é apenas a primeira aparição da janela, que terá uma importância fundamental para o primeiro contato entre a Aurélia humilde e Seixas. Percebemos na passagem que Aurélia tem uma aversão a esse tipo de atitude motivado por sua mãe, pois ainda não sofrera a perda de sua mãe e seu irmão, ostentando a ideia da

alma e coração virgem que as jovens mulheres possuíam e acreditavam em encontrar o amor de suas vidas.

Com a morte de seu irmão Emílio, Aurélia sente-se na necessidade de pôr-se à janela para obtenção de uma possível alegria à sua mãe para confortar um pouco da dor produzida pelo óbito de seu filho. Nota-se no fragmento a seguir, que tal ação para Aurélia era algo repugnante:

Foi para a menina um suplício cruel essa exposição de sua beleza com a mira no casamento. Venceu a repugnância que lhe inspirava semelhante amostra de balcão, e submeteu-se à humilhação por amor daquela que lhe dera o ser e cujo único pensamento era sua felicidade. Não tardou que a notícia de menina bonita de Santa Teresa se divulgasse entre certa roda de moços que não se contentam com as rosas e margaridas dos salões, e cultivam também com ardor as violetas e cravinas das rótulas. A solitária e plácida rua animou-se com um trânsito desusado de tálburis e passeadores a pé, atraídos pela graça da flor modesta e rasteira, que uns ambicionavam colher para a transplantar ao turbilhão do mundo; outros apenas se contentariam de crestar-lhe a pureza, abandonando-a depois à miséria. (ALENCAR, 2000, p.84-85)

Relacionando a janela com a relação triádica de Roberto Damatta, percebemos que essa é um ambiente de transição entre as normas pertencentes à casa e à virgindade de alma de Aurélia com os olhares devoradores de pretendentes que desejavam colher essa bela violeta, a fim de satisfação carnal masculina. Aurélia ao sofrer essa transfiguração entre senhora humilde, relacionada ao ambiente da casa, para uma moça bonita como um objeto, uma estátua aos olhares masculinos, percebe que a sua condição moral é submissa aos desejos de sua mãe. Percebemos esse fetiche transformando Aurélia em estátua aos olhos dos pretendentes na seguinte passagem no capítulo III:

Não era a moça que ali estava à janela; mas uma estátua, ou com mais propriedade, a figura de cera do mostrador de um cabeleireiro da moda. A menina cumpria estritamente a obrigação que se tinha imposto; mostrava-se para ser cobiçada e atrair um noivo. [...] Depois de uma hora de estação à janela, recolhia-se para começar o serão da costura; e de todos aqueles homens que haviam passado diante dela com a esperança de cativar-lhe a atenção, não lhe ficava na lembrança uma fisionomia, uma palavra, uma circunstância qualquer. (ALENCAR, 2000, p.85)

Sob a condição e a pretensão de encontrar um noivo, percebemos que a jovem Aurélia sofre com essa imposição sentimento maternal, produzindo um olhar distópico sobre a janela, em que essa não poderia transportá-la ao outro mundo fantasioso em que sonhava com o seu herói, mas sim apresentava a ela o espaço

da rua presente na sociedade carioca. A janela é aqui enxergada e assimilada como conector entre o espaço da casa e o espaço da rua, conector esse necessário e verossímil na sociedade patriarcal em questão. Passado um mês nessa rotina à janela, sem obter interesse algum sob nenhum pretendente, Aurélia é surpreendida por seu tio Lemos, e a partir desse momento encara-o com a possibilidade de um possível contato novamente entre ele e a sua mãe, como evidenciado no fragmento seguinte:

Nos dias seguintes medrou a esperança da menina. A estada à janela deixara de ser lhe intolerável; já havia um interesse que a demorava ali, a espiar o momento em que apontasse o tio no princípio da rua. Ela que não tinha para os mais elegantes cavalheiros um pálido sorriso, achou de repente em si para seduzir o velhinho, o segredo da gentileza e faceirice, que é como a fragrância da mulher formosa. O restabelecimento das relações entre d. Emília e o irmão interessava Aurélia mui intimamente. Assegurando-lhe um arrimo para o futuro, essa conciliação não só restituiria o sossego à mãe, como lhe pouparia a ela essa espera ao casamento, que era para a pobre menina uma humilhação. (ALENCAR, 2000, 86)

A personagem Lemos, ao aproximar-se de Aurélia, escreve uma carta em que utiliza signos conotativos à sua sobrinha como uma investida amorosa e tentadora do velho em questão. Após Aurélia ler a carta entregue por Lemos, sente ojeriza por tais palavras presentes naquele pedaço de papel, fechando o espaço da janela nos horários em que o velho costumava passar por aquela rua. Ainda como objeto atraente aos olhos dos amantes, vale destacarmos um episódio em que um dos leões tenta uma investida amorosa à Aurélia, recebendo um convite formal para que esse entrasse em sua residência e conversasse com a sua mãe Emília, sendo esse apresentado no fragmento a seguir:

— Tenha a bondade de sentar-se; disse Aurélia mostrando-lhe o velho sofá encostado à parede do fundo. Eu vou chamar minha mãe. O leão quis impedi-la, e não o conseguindo, começava a deliberar sobre a conveniência de eclipsar-se, quando voltou Aurélia com a mãe. A moça tornou à sua costura, e d. Emília sentando-se no sofá travou conversa com sua visita. As palavras singelas e modestas da viúva deixaram no conquistador, apesar da película de ceticismo que forra essa casca de bípedes, a convicção da inutilidade de seus esforços. A beleza de Aurélia só era acessível aos simplórios, que ainda usam do meio trivial e anacrônico do casamento. esse incidente foi o sinal de uma deserção, que operou-se em menos de um mês. Toda aquela turba de namorados debandou em rota batida, desde que pressentiu os perigos e escândalos de uma paixão matrimonial. (ALENCAR, 2000, p.88)

Percebendo que Aurélia não se reduzia a ser uma mulher bonita que fica à janela para suprir as necessidades e divertimento de seus amantes, a multidão de pretendentes esvazia-se ao notar que essa menina procurava uma união conjugal com consentimento de sua mãe Emília. Mais adiante no romance, Aurélia conhece Seixas com quem acaba criando um vínculo sentimental amoroso. Seixas pede a mão de Aurélia em casamento, mas acaba por encontrar em outra janela, uma bela jovem chamada Adelaide. Notamos nessa passagem presente no início do capítulo V a volúpia presente na personagem Seixas observada por Lemos:

Ao saber que estava justo o casamento da sobrinha, considerou-se o Lemos derrotado em seus planos. Como, porém, era homem que não abandonava facilmente uma boa ideia, cogitou no modo de não perder a partida. A única ideia que lhe ocorreu foi de expediente banal; mas acontece que são esses precisamente os que surtem melhor efeito, quando se trata de assuntos que se resolvem pelas conveniências sociais. Em sua passagem para a casa de Aurélia, via Seixas à janela, na rua das Mangueiras, uma menina, apontada entre as elegantes da corte. Para o nosso jornalista fora inqualificável grosseria, encontrar-se com uma senhora bela e distinta, sem enviar-lhe no olhar e no sorriso, a homenagem de sua admiração. [...] A moça pertencia à mesma escola. Também ela era noiva, como o Seixas; e não obstante recebia com prazer o cortejo galante. Se por acaso os dois se encontrassem em alguma sala, ausentes daqueles com quem estavam prometidos, teceriam sem o menor escrúpulo um inocente idílio para divertir a noite. (ALENCAR, 2000, p.92-93)

Após Seixas enamorar-se de Adelaide utilizando também a janela como intermédio de suas ações entre o espaço da rua e o da casa de sua amante, acaba por trair a confiança do voto de matrimônio dado à Aurélia, começando a envolver-se com a sua nova amante tentado por uma proposta de trinta mil contos de réis pela união conjugal entre eles. Ao desenrolar dessa segunda parte do romance, Lemos denuncia através de um bilhete as ações realizadas por Seixas para que Aurélia tomasse conhecimento de quem realmente era aquela figura masculina. Por fim, Aurélia frustra-se por ser trocada por uma moça e uma quantia de contos de réis e acaba por ocupar-se do nojo ocasionado pela morte de sua mãe. Após os oito dias de nojo, Aurélia Camargo recebe a notícia do falecimento de seu avô e conseqüentemente recebe a sua herança milionária, deixando de ser uma humilde moça para se torna finalmente uma senhora aristocrática.

Dessa maneira, percebe-se a importância dada pelo ambiente em que se localiza a janela, uma vez que foi através desse meio uma denúncia verossímil à sociedade patriarcal romântica oitocentista, que através do espaço ofertado entre a

transição da casa e a rua, aproveitavam os homens para enamorar as moças belas e bonitas, buscando uma satisfação momentânea sem compromisso matrimonial.

3.3 A AQUISIÇÃO DO PODER DE AURÉLIA

Abordaremos no seguinte tópico a aquisição de poder da personagem Aurélia e a sua relação de dominação com seu esposo Seixas. Serão explorados a figura feminina da senhora burguesa presente na personagem e os sentimentos por ela produzidos para caracterização da mesma figura. Também devemos evidenciar a relação de ambas as personagens sobre os objetos obtidos durante a união conjugal.

Inicialmente, após o encerramento dos fatos revividos por Aurélia acerca de seu passado, observamos ainda na parte dois, “Quitação”, mais precisamente presente no capítulo IX, finalmente a conclusão do negócio matrimonial entre Aurélia e Fernando Seixas, resultando num recibo:

— É tempo de concluir o mercado. Dos cem contos de réis, em que o senhor avaliou-se, já recebeu vinte; aqui tem os oitenta que faltavam. estamos quites, e posso chamá-lo meu; meu marido, pois é esse o nome de convenção. [...] Tome a sua posição, meu marido; ajoelhe-se aqui a meus pés. [...] — Não, senhora, não enganou-se; disse afinal com o mesmo tom frio e inflexível. Vendi-me; pertença-lhe. A senhora teve o mau gosto de comprar um marido aviltado; ei-lo como o desejou. Podia ter feito de um caráter, talvez gasto pela educação, um homem de bem, que se enobrecesse com sua afeição; preferiu um escravo branco; estava em seu direito, pagava com seu dinheiro, e pagava generosamente. Esse escravo aqui o tem; é seu marido, porém nada mais do que seu marido! [...] — Ajustei-me por cem contos de réis, continuou Fernando; foi pouco, mas o mercado está concluído. Recebi como sinal da compra vinte contos de réis. [...] Enfim estou pago. O escravo entra em serviço. (ALENCAR, 2000, p.111-112)

Ao atentarmos sobre o fragmento apresentado, percebemos nitidamente a relação de submissão de Seixas à sua esposa Aurélia, sendo esse representado como um escravo a fim de contentar o seu papel de marido pelo dote de cem mil réis oferecidos. Interessante ressaltarmos nessa relação, o dinheiro é o fator primordial para evidenciar a figura feminina dominadora, subordinando a figura masculina representada por Seixas, aspecto esse que como destacado pela personagem que Aurélia preferiu tomá-lo como um escravo branco dentro de um mercado baseado nos interesses de ascensão social e financeiro. A natureza dessas ações financeiras

e dos interesses socialmente envolvidos são representados na terceira parte intitulada “Posse”, logo no capítulo I, conforme observamos no fragmento a seguir:

À força de viverem em um mundo de convenção, esses homens de sociedade tornam-se artificiais. A natureza para eles não é a verdadeira, mas essa fictícia, que o hábito lhes embutiu e que alguns trazem do berço, pois aí os espera a moda para fazer neles presa, transformando-lhes a mãe, em uma simples produtora de filhos. Frequentemente, em seus versos, Seixas falava de estrelas, flores e brisas, de que tirava imagens para exprimir a graça da mulher e as emoções do amor. Pura imitação: como em geral os poetas da civilização, ele não recebia da realidade essas impressões, e sim de uma variada leitura. Originais somente, são aqueles engenhos que se infundem na natureza, musa inexaurível porque é divina. Para isso é preciso, ou nascer nas idades primitivas, ou desprezar a sociedade e refugiar-se na solidão. (ALENCAR, 2000, p.116)

Há a evocação da natureza como um processo de transmutação, tomando a própria sociedade carioca inserida, transformando-a em objetos artificiais, produtos sociais estipulados previamente com determinada função social. Perde-se aquele encanto ligado ao divino, providenciada pela natureza e o seu real significado, produzidos pelas escolas literárias do Arcadismo e do Romantismo, a partir da ascensão da classe burguesa e dos modelos importados, principalmente franceses, denotando o poeta como uma máquina, um objeto aversivo do mundo natural que lhe providenciava inspiração e sentimentos. Torna-se nítido a partir do trecho apresentado a presença de uma denúncia a essa sociedade ainda patriarcal, representada principalmente pela classe burguesa em ascensão, moldando em Aurélia a perfeita representação material dos interesses e do poder financeiro que essa pequena parcela social detinha, enquanto à margem dessa sociedade almejada encontrava-se a maioria popular que não detinha poder financeiro e prestígio social.

Prosseguindo, encontramos no capítulo IV Seixas em uma divagação sobre a condição social a que esse havia se submetido, na qual o sentimento humano começa a criar vida no objeto vendido com o contrato matrimonial acerca das ações de sua esposa e dos objetos à sua volta:

— Meu Deus! exclamou o mancebo comprimindo o crânio entre as palmas das mãos. Que me quer essa mulher? Não me acha ainda bastante humilhado e abatido? Está se saciando de vingança. Oh! ela tem o instinto da perversidade. Sabe que a ofensa grosseira, ou caleja a alma, se é infame, ou a indigna se ainda ressa algum brio. Mas esse insulto cortês de atenção e delicadezas, que são outros tantos escárnios; essa ostentação de generosidade com que a todo o momento se está cevando o mais soberano desprezo; flagelação cruel infligida no meio dos sorrisos e com distinções

que o mundo inveja; como esse, é que não há outro suplício para a alma que se não perdeu de todo. Porque não sou eu o que ela pensa, um mísero abandonado da honra, e dos nobres estímulos do homem de bem? Acharia então com quem lutar! (ALENCAR, 2000, p.131)

Seixas encontra-se em um paradoxo produzido por Aurélia acerca da sua condição social, pois, entre extremos presentes de total submissão à sua esposa, encontra-se também nas ações um sentimento desconhecido, produzido pela Aurélia humilde que conhecera antes de sua viagem ao nordeste. Por outro lado, notamos logo no início do capítulo V, os sentimentos produzidos por Aurélia sobre o seu objeto amoroso conquistado:

O sentimento que possuía Aurélia e a dominava naquele tempo, ela própria não o poderia definir, tão singulares eram os afetos que se produziam em sua alma. Ao passo que ela acariciava com um acerbo requinte a desafronta de seu amor ludibriado, e prelibava o cáustico prazer da humilhação desse homem, que a traficava; vinham momentos em que alheava-se completamente dessa preocupação da vingança, para entregar-se às fagueiras ilusões. Tinha sede de amor; e como não o encontrava na realidade, ia bebê-lo a longos haustos na taça de ouro, que lhe apresentava a fantasia. Essas horas vivia-as com seu ideal; e eram horas inebriantes e deliciosas. (ALENCAR, 2000, p.135)

Encontra-se o prazer de vingança produzido em Aurélia nas humilhações realizadas para o seu marido, enxergando-o como um simples objeto, consequência de um fetiche social produzido pela alta classe que a personagem encontrava-se presente. Como fuga a todos esses bens materiais presentes na casa do par romântico, Seixas encontra um momento de liberdade desses materiais dotados de empoderamento, quando negocia pela manhã, após um passeio ao jardim, uma escova e um pente simples. Ao desenrolar do romance, encontramos uma cena em que Aurélia invade o quarto de Seixas em busca de uma explicação pelo não uso dos bens providenciados por ela por parte de seu marido:

Aurélia tinha razão. Se com essa obstinação, Seixas queria mostrar desapego à riqueza adquirida pelo casamento, fazia um ridículo papel; pois o enxoval não era senão um insignificante acessório do dote em troca do qual tinha negociado sua liberdade. A porta do quarto de dormir estava fechada. Aurélia abriu-a com a chave parelha que havia em sua argola. Ali achou a escrivanhinha, que servia de toucador provisório a Seixas, e uns pentes e escovas de ínfimo preço. — Agora entendo. Quer mortificar-me. (ALENCAR, 2000, p.136)

A liberdade encontrada por Seixas no prazer dos simples objetos conquistados trazia à sua alma uma individualidade não conquistada por Aurélia e o seu dinheiro. Por mais que Aurélia detinha o poder sobre o marido, essa não

conseguia compreender a liberdade desejada e o arrependimento causado pelo contrato matrimonial. Após tal episódio, encontramos o casal em um diálogo sobre a individualidade e a posse dos objetos desejados e cedidos por Aurélia:

Aurélia respondeu com um gesto de suprema indiferença. — Já vê que sou exato e escrupuloso na execução do contrato. Conceda-me ao menos esse mérito. Vendi-lhe um marido; tem-no à sua disposição, como dona e senhora que é. O que porém não lhe vendi foi minha alma, meu caráter, a minha individualidade; [...] — Nesse ponto sou livre, e a senhora não tem sobre mim o menor poder. O fausto de sua casa exige que tenha um palácio, mesa lauta, carros e cavalos de preço, que viva no meio do luxo e da grandeza. Não a contrario no mínimo detalhe; moro nessa casa, sento-me a essa mesa, entrarei nesses carros para acompanhá-la; não serei nos esplêndidos salões um traste indigno de emparelhar com os outros móveis. Quanto ao mais, ter por exemplo, apetite para suas iguarias e prazer para suas festas, eis ao que não me obriguei. E porventura será defeito que rebaixe o homem de sua posição social, de seus méritos, o fastio ou o hábito de andar a pé? (ALENCAR, 2000, p.139)

Casando com o título dessa parte, a posse dos bens materiais providenciados por Aurélia causa ojeriza em Seixas, uma vez que esse reconhece a sua venda e o seu papel necessário a ser cumprido como marido. Porém, a individualidade presente na personagem em relação aos objetos presentes na casa evidencia que esses não são necessários para satisfação da alma da personagem, fato esse indigno para Aurélia, que não suporta enxergar em seu marido uma faceta simples e individualizada.

A superioridade presente na personagem Aurélia em relação a Seixas é evidenciada quando essa solicita ao seu marido o dever de realizar visitas em sua companhia. Fator esse enxergado pela própria personagem como o seu marido como um objeto de satisfação moral e social, que devia acompanhá-la para suprir determinados fins:

Mas as condições em que se achava deviam mudar completamente a disposição de seu ânimo. Quanto mais se elevava a mulher, a quem não o prendia o amor e somente uma obrigação pecuniária, mais rebaixado sentia-se ele. Exagerava sua posição; chegava a comparar-se a um acessório ou adereço da senhora. Não tinha dito Aurélia naquela noite cruel que o marido era um traste indispensável à mulher honesta e que o comprara para esse fim? Ela tinha razão. Ali, naquele carro, ou nas salas onde entravam, parecia-lhe que sua posição e sua importância eram a mesma, se não menor, do que tinha o leque, a peliça, as joias, o carro, no traje e luxo de Aurélia. (ALENCAR, 2000, p.146)

Ainda na presente passagem, em uma das visitas realizadas, Seixas ao ser interrogado por Lísia, uma das amigas de Aurélia, sobre a sua condição imposta pela proposta matrimonial, sente-se humilhado novamente por sua esposa:

Nunca, depois que se achava sob o jugo dessa mulher, ou antes da fatalidade que o submetia a seus caprichos, nunca Seixas precisou tanto da resignação de que se revestira para não sucumbir à vergonha de semelhante degradação. O primeiro abalo produzido pelo diálogo das duas amigas foi terrível; e não o perceberam, porque a atenção geral convergia para Aurélia nesse instante. [...] — Responda! disse Aurélia ao marido, sorrindo-se. — Da parte de minha mulher não sei, e só ela poderá dizer-lhe, dona Lísia. Quanto a mim asseguro-lhe que me casei unicamente pelo dote de cem contos de réis que recebi. Devo crer que minha mulher mudou da ideia em que estava, de pagar um marido de maior preço. (ALENCAR, 2000, p.147)

Percebemos a partir das ações da senhora burguesa Aurélia a condição de subordinação mais do que evidenciadas nos trechos apresentados e analisados no decorrer dessa seção. Fica evidente que o processo de fetichismo social continua vigente em boa parte do romance, enquanto a personagem permanecer no auge social burguês. Como forma de denunciar essa sociedade e os processos materiais históricos produzidos, José de Alencar buscou transformar e transmitir verossimilhança em suas personagens, uma vez que percebemos no início do romance o endeusamento de Aurélia Camargo, a partir da ótica patriarcal presente nos grandes salões e eventos aristocráticos interessada em consumir aquela alma jovem e rica. Porém, o que ocorre no romance é a inversão desses papéis, tornando-a dominadora nas questões sentimentais e consumidora dos objetos em que possuía desejos a serem satisfeitos.

3.4 A REDENÇÃO DE SEIXAS: UMA LIBERDADE A SER ADQUIRIDA

Como último tópico a ser explorado e analisado na obra *Senhora*, evidenciaremos a figura feminina de Aurélia em processo de transformação de dominadora na relação conjugal para a posição de submissa a Seixas. Fato esse evidenciado no desfecho do romance em que Seixas consegue a quantia necessária para comprar de volta a sua liberdade e seu título vendido a sua esposa. Deter-nos-emos particularmente nos fragmentos retirados da quarta parte do romance, intitulada “Resgate”, em que o processo de submissão é notável, simultaneamente com as manifestações sentimentais antigas de Aurélia sobre o seu objeto adquirido.

No capítulo II dessa parte, encontramos o casal em companhia com Adelaide e Ribeiro em um evento da corte em um teatro lírico. A antítese presente nas vestimentas nas personagens femininas é destacada no momento em que Adelaide, mais pobre do que Aurélia, ostentava o luxo da moda em questão, enquanto a milionária Aurélia trajava a simplicidade entre pérolas e flor. Após as honras, Aurélia sugere que os homens trocassem as companhias, fato esse posteriormente causador de ciúmes ao perceber que o homem que amava estava com a sua antiga rival, aquela que o havia roubado em seu passado humilde. Observa-se a cena em que o fulgor do ciúme encontra-se presente na personagem:

Aurélia revoltava-se contra si mesma, por causa daquele momento de fragilidade. Como é que ela depois de haver arrebatado à sua rival o homem a quem amava, e de haver desdenhado esse triunfo, por indigno de sua alma nobre; dava a essa rival o prazer de rezear-se de suas seduçõs? Descontente, contrariada, cogitava uma vindita desse eclipse de seu orgulho. — O que é o ciúme? disse de repente sem olhar o marido, e com um tom incisivo. Seixas compreendeu que aí vinha a refrega e preparou-se, chamando a si toda a calculada resignação de que se costumava revestir. — Exige uma definição fisiológica, ou a pergunta é apenas mote para conversa? — Acredita na fisiologia do coração? Não lhe parece um disparate, essa ciência pretensiosa que se mete a explicar e definir o incompreensível, aquilo que não entende o próprio que o sente, e que sente-se, sem ter muitas vezes a consciência desse fenômeno moral? Só há um fisiologista, mas esse não define, julga. É Deus, que formando sua criatura do limo da terra, como ensina a escritura, deixou-lhe ao lado esquerdo, por amassar, uma porção do caos de que a tirou. Quanto ao ciúme, todos nós sabemos mais ou menos a significação da palavra. O que eu desejava era saber sua opinião sobre esse ponto; se o ciúme é produzido pelo amor? (ALENCAR, 2000, p.174-175)

Destacamos na passagem anterior um sentimento novo produzido pela senhora dominadora Aurélia em relação à sua posse. A manifestação de tais sentimentos revela uma nova figura feminina presente na personagem, essa agora, mais sentimental e possuidora de sentimentos amorosos pelo seu marido, não o enxergando apenas como uma posse para humilhações, mas sim como o homem que se apaixonou no passado. Após tais divagações, Aurélia volta-se a si e procura uma explicação racional para o que havia acabado de acontecer. É nesse momento que percebemos ainda vestígios mascarados de um sentimento pelo fetichismo já analisado e apresentado:

Aurélia calou-se à espera de réplica; prolongando-se a pausa continuou: — Um exemplo. Há pouco, no teatro, quando vi o modo por que a Adelaide Ribeiro lhe dava o braço, tive ciúmes do senhor. Entretanto eu não o amo, bem sabe, e não o posso amar! — essa prova é decisiva. E a senhora não

acredita na fisiologia? Quer melhor definição? O ciúme é zelo do senhor pela coisa que lhe pertence. — Ou pessoa! acrescentou Aurélia com maldade. — Pela coisa que lhe pertence, insistiu Seixas; seja essa animada ou inanimada. — Temos ainda outra prova em favor de minha opinião. O senhor que amou tanto e tantas vezes, nunca teve ciúmes; há pouco me confessou. — E como o ciúme é o sintoma do orgulho, ou em outros termos, da dignidade, a consequência...(ALENCAR, 2000, p.175)

A racionalidade e a frieza com que Seixas explorava o sentimento ciumento de Aurélia transparecem. Na realidade, esse ciúme não passava apenas de um olhar enciumado quando outra pessoa toma posse de um objeto que é seu sem o seu claro consentimento sobre tal ato. Acerca das questões sociais, deparamo-nos com o casal em um diálogo, presente no capítulo III, em que as questões materiais e sociais são discutidas sobre a ótica comum de ambas as personagens:

O senhor é meu marido, e somente meu marido. — O que lhe disse não é uma banalidade, mas uma convicção profunda, uma coisa séria, a mais séria de minha vida: breve há de reconhecê-lo. Não empreguei a palavra escravo no sentido da domesticidade; seria soberanamente ridículo. Mas a senhora deve saber que o casamento começou por ser a compra da mulher pelo homem; [...] — Quer saber minha opinião? Isto que o senhor chama escravidão, não passa da violência que o forte exerce sobre o fraco; e nesse ponto todos somos mais ou menos escravos, da lei, da opinião, das conveniências, dos prejuízos; uns de sua pobreza, e outros de sua riqueza. Escravos verdadeiros, só conheço um tirano que os faz, é o amor; e esse não foi a mim que o cativou. (ALENCAR, 2000, 179)

Encontramos no depoimento do casal uma denúncia do modelo escravista vigente ainda na sociedade brasileira e também dos moldes europeus importados e imitados pela classe aristocrática nacional, no momento em que se afirmava a relação de poder e influenciadora do mais forte sobre o mais fraco, escravizando-o moralmente quanto socialmente através dos moldes estagnados e das figuras representadas por determinadas classes sociais.

No capítulo IV, encontramos a cena de uma festa ofertada na residência do casal aristocrata, em que em meio à presença de tantos convidados importantes da classe social similar, encontramos um dos momentos mais icônicos do romance, sendo esse a valsa em que Seixas transporta a sua esposa Aurélia ao espaço do outro mundo, através das divagações emocionais. Notamos nesse momento um primeiro contato físico do casal, fato esse inédito não presente nas três partes anteriores:

Aurélia pousara a mão no ombro do marido, e imprimindo ao talhe um movimento gracioso e ondulado, como o arfar da borboleta que palpita no seio do cacto, colocou-se diante de seu cavalheiro e entregou-lhe a cintura mimosa. Era a primeira vez, e já tinham mais de seis meses de casados; era a primeira vez que o braço de Seixas enlaçava a cintura de Aurélia. Explica-se pois o estremecimento que ambos sofreram ao mútuo contato, quando essa cadeia viva os prendeu. Balançava-se o airoso par à cadência da música arrebatadora; e todos o admiravam, menos Lígia Soares que ralava-se de despeito ao ver a silfidez e graça com que Aurélia valsava, triunfando, quando ela esperava humilhá-la. [...] As senhoras não gostam da valsa, senão pelo prazer de sentirem-se arrebatadas no turbilhão. Há uma delícia, uma voluptuosidade pura e inocente, nessa embriaguez da velocidade. Aos volteios rápidos, a mulher sente nascer-lhe as asas, e pensa que voa; rompe-se o casulo de seda, desfralda-se a borboleta. (ALENCAR, 2000, p.183-185)

Há na passagem anteriormente apresentada um mistifório de sentimentos, em que mesclados e personificados através do processo de metamorfose da borboleta, encontra-se a figura feminina de Aurélia Camargo nessa fusão de sentimentos em sua alma e seu coração. Após tantos sentimentos e sensações vividos durante o momento em que valsavam, Aurélia desmaia e é amparada por seu marido. Ao recuperar-se, encontra-se a cena em que a personagem revela o real preço pago por seu marido:

— Que me importa a mim a opinião dessa gente?... Que me importa esse mundo, que separou-nos! Eu o desprezo. Mas não consentirei que me roube meu marido, não! Tu me pertences, Fernando; és meu, meu só, comprei-te, oh! sim, comprei-te muito caro... Fernando erguera-se como impellido por violenta distensão de uma mola e tão alheio de si que não ouviu o fim da frase: — Pois foi ao preço de minhas lágrimas e das ilusões de minha vida; concluiu a moça, que ao movimento de Seixas soerguera-se também suspensa pela cadeia com que lhe cingia o pescoço. (ALENCAR, 2000, p.189)

Ao declarar-se para Seixas, percebemos em Aurélia a figura feminina sentimental da senhora, ao produzir suas lágrimas esquecidas pelo passado doloroso em que vivera antes de toda a ostentação adquiridas após a herança de seu avô. Observamos o real valor adquirido e obtido pelo amor que Aurélia sentia por seu amante, sendo esse impagável e inimaginável valor financeiro concreto. Porém, sob a visão de Seixas, o amor que esse sentia por sua esposa era nulo.

Após ser notificado de que recebera um valor de uma apólice investida em minas de carvão, Seixas enfim consegue a quantia necessária para ascender e retomar a sua liberdade vendida à Aurélia. Observamos o momento em que Seixas

reassume a sua tão desejada liberdade e a sua condição moral, sofrendo o processo inverso ao do fetichismo sofrido por sua esposa:

— Enfim partiu-se o vínculo que nos prendia. Reassumi a minha liberdade, e a posse de mim mesmo. Não sou mais seu marido. A senhora compreende a solenidade desse momento? — É o da nossa separação; confirmou Aurélia. [...] — O passado está extinto. esses 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? Seixas confirmou com a cabeça. — Pois bem, agora ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, esse amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te. A moça travara das mãos de Seixas e o levava arrebatadamente ao mesmo lugar onde cerca de um ano antes ela infligira ao mancebo ajoelhado a seus pés, a cruel afronta: — Aquela que te humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar onde ultrajou-te, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando teu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma. (ALENCAR, 2000, p,203)

A submissão completa da personagem feminina à Seixas ocorre como ultimato de seu amor para que esse aceite o seu coração e o amor presente nele. Porém a ânsia produzida enfim pela liberdade de Seixas não consegue sentir um amor verdadeiro presente no bem material e na riqueza de Aurélia, mesmo ajoelhada aos seus pés, Seixas não possui um sentimento em comum com sua antiga dona. Ainda há uma última cena no romance, em que Aurélia através de um ultimato cogita abrir mão de toda a sua riqueza para viver o amor submisso de seu amante:

— Não, Aurélia! Tua riqueza separou-nos para sempre. A moça desprendeuse dos braços do marido, correu ao toucador, e trouxe um papel lacrado que entregou a Seixas. — O que é isto, Aurélia? — Meu testamento. Ela despedaçou o lacre e deu a ler a Seixas o papel. Era efetivamente um testamento em que ela confessava o imenso amor que tinha ao marido e o instituíra seu universal herdeiro. — Eu o escrevi logo depois do nosso casamento; pensei que morresse naquela noite; disse Aurélia com gesto sublime. Seixas contemplava-a com os olhos rasos de lágrimas. — essa riqueza causa-te horror? Pois faz-me viver, meu Fernando. É o meio de a repelires. Se não for bastante, eu a dissiparei. * * * As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal. (ALENCAR, 2000, p.205)

Por fim, percebemos que a riqueza que Aurélia possuía era um fator adversativo para a concretização do verdadeiro amor entre o casal. Para resolução e superação desse obstáculo, Aurélia revela que o seu testamento havia sido escrito na noite de seu casamento, por medo de que o seu coração não aguentasse toda a carga emocional envolvida na união matrimonial. dessa maneira todo o dote de

Aurélia é entregue a Seixas, para que esse possa decidir se a união conjugal envolvida por interesse financeiro deixara extinguir-se, para que o verdadeiro amor unisse o casal, através da submissão feminina transfigurada em senhora sem dotes financeiros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer dessa monografia, procuramos discutir duas das principais figuras femininas presentes nos romances urbanos alencarianos, *Lucíola* e *Senhora*, a partir da ótica patriarcal romântica oitocentista brasileira. Dessa maneira, observamos que há nessas figuras femininas uma denúncia à classe patriarcal burguesa, visto que figuram a partir dos moldes presentes na classe patriarcal.

Evidenciamos as condições em que ocorrera a ascensão total da classe burguesa, presente na sociedade fluminense a partir da segunda metade do século XIX. Sendo seus moldes importados da Europa, percebemos ideologias presentes acerca da questão do fetichismo social, seja esse presente nas vestimentas apresentadas pelas personagens ou pela ostentação financeira confundidas a partir da necessidade de satisfação do homem burguês.

Assim, notamos em *Lucíola* a figuração cortesã presente na personagem Lúcia e as suas relações independentes de algum sentimento enquanto personificada no anjo caído *Lúcifer*. Ainda no presente romance, percebemos a transmutação, como a metamorfose de larva à borboleta de Lúcia para Maria da Glória, transpondo a figura inicial à margem social para a pura e casta senhora superior.

Já em *Senhora*, percebemos a crítica alencariana acerca do amor conjugal impregnado pelo interesse financeiro dessa classe social. Ostentadora dos salões fluminenses, Aurélia Camargo traduz todo o ideal burguês enquanto realiza o processo de aquisição e posse de seu marido Fernando Seixas, denunciando esse processo de fetichismo social na sociedade oitocentista aristocrata.

Por fim, encontramos nos romances alencarianos aqui explorados uma gama diversificada acerca das questões e representações femininas presentes em suas

personagens, desde da cortesã Lúcia, a redenção moralizante cristã presente na senhora em Maria da Glória, a senhora Aurélia Camargo e o seu poder financeiro fetichizado a partir de seus desejos em busca da ânsia e calma em seu espírito, assim como a submissão dessa à Fernando Seixas e sua humanização desprendida do dinheiro conquistado pela herança.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Senhora*. 34ª ed. Rio de Janeiro: editora ática. 2000.

_____, José de. *Lucíola*. 12ª ed. São Paulo: Ática. 1972.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2ªed. São Paulo: Cultrix. 1974.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro, 1997.

DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. 9.ed. São Paulo, 2011.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Tradução de Régis Barbosa e Flávio S. Khoté. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

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