

SENHORA: AURÉLIA ENQUANTO TENTATIVA DE SUBVERSÃO DO MODELO ROMÂNTICO DO FEMININO

SENHORA: AURÉLIA AS A TRY OF SUBVERSION OF THE ROMANTIC MODEL OF FEMININE

Taciana Ferreira Soares*

UFPE

Karine da Rocha Oliveira**

UFPE

Resumo: Diferente de outras heroínas do movimento literário em questão, o Romantismo brasileiro, percebe-se que Aurélia tem uma composição psicológica aprofundada, destoando em diversos momentos da representação comum das personagens femininas desta época, associada ao sentimentalismo, à passividade e à submissão. Aurélia é uma personagem ambivalente que ora condescende com os moldes entendidos do que é ser mulher no Brasil do século XIX, ora destrói os modelos e as relações de gênero, poder e dominação, quando diante de personagens masculinas como o tio e o marido, que deveriam deter o poder da regência da sua vida. Sendo assim, a protagonista deste romance tenta subverter os modelos de feminilidade praticados pelas obras em prosa do Romantismo Brasileiro. É interessante, também, observar que esta subversão ocorre de acordo com o foco narrativo que se apresenta em determinados momentos do enredo: nos ambientes de contato social, como os bailes e salões, a protagonista é representada de maneira habitual. Nos ambientes domésticos, em que ela não precisa representar um papel social, Aurélia torna-se outra, causando desordem nas relações de gênero do período representadas na literatura brasileira produzida neste período. Este trabalho pretende revisitar *Senhora*, de José de Alencar, na construção de Aurélia, protagonista do romance, a luz dessas dicotomias e conflitos existentes na obra.

Palavras-chave: José de Alencar. *Senhora*. Relações de gênero. Romantismo Brasileiro. Representação feminina

Abstract: Unlike other heroines of the literary movement in question, Brazilian Romanticism, it is perceived that Aurelia has a deep psychological composition, disentangling at various moments from the common representation of the female characters of this time, associated with sentimentality, passivity and submission. Aurelia is an ambivalent character who sometimes condescends with the understanding of what it is to be a woman in nineteenth-century Brazil, other times destroying models and relations of gender, power and domination, when faced with male characters, such as her uncle and her husband, who should hold the power of the regency of his life. Thus, the protagonist of this novel tries to subvert the models of

* Graduada em Letras pela Universidade de Pernambuco (UPE). Especialista em literatura brasileira pela FAFIRE. Mestranda em teoria da literatura pelo PPGL/UFPE. Bolsista do CNPq. E-mail: taciana_fsoares@hotmail.com

** Doutora em Teoria da Literatura pela UFPE. Professora da Graduação e Pós-Graduação em Letras desta mesma instituição. E-mail: karine.oliveira@ufpe.br

femininity practiced by Brazilian Romanticism prose works . It is also interesting to observe that this subversion occurs according to the narrative focus that occurs at certain moments of the plot: in social environments, such as dances and ballrooms, the protagonist is represented in a usual way. In domestic environments, in which she does not have to play a social role, Aurelia becomes another individual, causing disorder in the gender relations of the period represented in the Brazilian literature produced in this period. This work intends to revisit *Senhora*, by José de Alencar, in the construction of Aurelia, protagonist of the novel, in the light of these dichotomies and conflicts existing in the work.

Keywords: José de Alencar. *Senhora*. Gender relations. Brazilian Romanticism. Feminine representation

Introdução

“As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal.” (ALENCAR, 1997, p. 215). Bem ao gosto Romântico, deste modo encerra-se a obra *Senhora* (1875): com a consumação do casamento, assim como com a realização da felicidade e do amor conjugal entre Aurélia e Fernando, depois dos onze desafortunados meses de convivência experimentados pelo casal, promovidos pela temática da dualidade Amor *versus* Orgulho¹, amplamente experimentada por autores vários que vivenciaram e produziram sob a estética Romântica.

De maneira natural, não deixaria de ser diferente na produção de José de Alencar, que é considerado por críticos catedráticos da literatura brasileira, como Alfredo Bosi e Antonio Candido, um dos autores pilares para a formação da literatura do país, bem como pela sua expressão nacionalista. Autor de dezenove romances (vinte, se contabilizarmos os dois volumes de *As minas de prata*), além de outras tantas crônicas e textos teatrais, a maioria da sua obra versará sobre a superação de conflitos para a consolidação do amor verdadeiro, uma vez que nas narrativas românticas “a escolha do cônjuge passa a ser vista como condição de felicidade” (D’INCAO, 2002, p. 234) e o autor explorará este tema com frequência.

Apesar de vista como clichê aguado para grande parte dos consumidores de literatura contemporânea, esta temática é responsável pela cristalização de um público leitor no país que procurava entretenimento, num momento em que este mesmo público era composto por “devoradores de folhetins franceses, divulgados em massa a partir de 1830/40”. (BOSI, 2006, p. 128). Não discutiremos aqui, porém, a qualidade destas produções, tanto as chegadas do exterior, como as produzidas aqui e espelhadas nos moldes europeus, questão que será posterior e rapidamente problematizada por Bosi em *História concisa da literatura brasileira*.

Diante disso, o presente trabalho pretende discorrer sobre a construção de Aurélia Camargo, protagonista do romance publicado em 1875, já bastante próximo da guinada Realista, sob a seguinte perspectiva, norteadas

¹ Opto, aqui, por grafar Amor e Orgulho com letras maiúsculas por se tratarem de temas centrais e determinantes para o desenrolar da prosa urbana alencariana.

pela questão de gênero: a forma que esta personagem funciona como uma tentativa de subversão do modelo feminino, representado nas obras em prosa do Romantismo brasileiro. Sendo as relações de gênero estruturas de poder e dominação, Aurélia transgride as normas e convenções sociais de domínio das mulheres, manipulando as personagens masculinas – o marido e o tio/tutor – que deveriam deter as rédeas do controle da sua vida – enquanto sobrinha/tutorada e esposa – assim como chocando as respeitáveis matronas fluminenses com as cotações do seu *mercado matrimonial*, repetidas sem acanhamento em ambientes como os salões e cassinos, para que todos no lugar pudessem ouvir. *Senhora* é um romance que

Trata-se da compra de um marido; e teremos dado um passo adiante se refletirmos que essa compra tem um sentido social simbólico, pois é ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro. (CANDIDO, 2010, p. 15).

Criando uma personagem desejosa de vingança por ser preterida – apesar de todo o amor que sentia – frente outra moça que possuía alguma fortuna, Alencar desnuda uma problemática que perpassa questões de gênero, uma vez que Aurélia, sabendo do poder do dinheiro que possui (após receber a herança do avô), faz de Fernando um objeto, da mesma forma que manobra o Tio, Lemos, subvertendo, na relação com estas personagens, o que se espera dos padrões nos vínculos homem/mulher no século XIX.

É interessante perceber que a maior parte dessa tentativa de subversão do imaginário sobre a mulher ocorre na esfera privada, familiar e na psique da protagonista. Quando se trata da apreciação do narrador sobre os seus aspectos físicos, ou quando a personagem é observada por outras que convivem com ela no universo da obra, Aurélia, ainda que vista enquanto excêntrica e espirituosa, torna-se, como várias outras moças que povoam os romances românticos: “menina imensamente rica e formosa, desejada por todos”. (ALENCAR, 1997, p. 26). Deste modo, este trabalho deter-se-á, sobretudo, na análise de disparidades na percepção e na ação da protagonista entre os ambientes domésticos e os ambientes sociais.

Falamos, aqui, em *tentativa* devido ao encerramento do romance, inicialmente apontado, no qual o casal protagonista experimenta o *happy ending*, próprio da estética em prosa iniciada no Brasil por Macedo, com *A moreninha*.² Porém, Aurélia mostra-se, em diversas passagens da narrativa, rompendo com a languidez e a passividade, esperadas e idealizadas para o universo do feminino no século XIX, constantemente refletida nas obras literárias produzidas no período, sobretudo Romântico, *corpus* desta análise.

A personagem, por exemplo, domina o tutor antes de se emancipar via casamento; subjuga o marido; é habilidosa com a matemática (tida como um saber masculino, como afirmado no próprio romance); mostra-se racional ao arquitetar a compra de Fernando; entre outros aspectos que fervilham

² Sobre isto, é importante lembrar uma aparente controvérsia: alguns teóricos da literatura brasileira afirmam que o movimento romântico do Brasil teria sido iniciado com *O filho do pescador*, de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, publicado em 1843, como em *História da literatura brasileira*, de Nelson Werneck Sodré. Ainda encontramos alguns comentários no manual *De Anchieta a Euclides – breve história da literatura brasileira*, de José Guilherme de Merquior, que define esta mesma obra como pré-romântica. Em alguns outros ele é sequer citado, como é o caso da obra de Bosi mencionada neste trabalho.

entre as páginas da narrativa, causando estranhamento entre as diversas personagens presentes no cosmos interno do texto, assim como nos leitores, por serem tão destoantes do modelo de representação da mulher na época, bem como dentro do próprio conjunto da obra alencariana.

A lasciva salamandra, a fada encantada: uma personagem ambivalente

Diferentemente da maior parte das personagens femininas encontradas nos romances Românticos, que são, em sua maioria, planas, Aurélia não é uma, Aurélia é múltipla, aspecto que se desenrola até o encerramento da narrativa. Dado seu primeiro formato de publicação, em folhetim, explica-se aí parte da quantidade de reviravoltas e ganchos, típicas desta modalidade de edição, experimentadas pela protagonista. Para além do fator formal, *Senhora* é um jogo com o leitor, no qual a protagonista ora dissimula seus sentimentos, ora tem recaídas que demonstram o que se passa, realmente, em seu íntimo, sem que estes *plot-twists* revelem, de fato, o desfecho:

Quem observasse Aurélia naquele momento, **não deixaria de notar a nova fisionomia que tomara o seu belo semblante** e que influía em toda a sua pessoa. Era uma expressão fria, pausada, inflexível, que jaspeava sua beleza, dando-lhe quase a gelidez da estátua. Mas no lampejo de seus grandes olhos pardos brilhavam as irradiações da inteligência. **Operava-se nela uma revolução.** (ALENCAR, 1997, p. 28, grifos meus).

Sabemos que algo acontece no íntimo de Aurélia, assim como sabemos da revolução que está por vir, mas as informações findam aí. A impressão que temos é de que, quando a protagonista está em cena, o movimento narrativo é sempre intrigante, enigmático, circular, diferente do que acontece com as demais personagens do romance, sobretudo as masculinas. Graciellen Moreira (2013, p. 84) pontua a existência de um desequilíbrio de gênero em *Senhora*, uma vez que a narrativa está repleta de homens fracos e/ou corrompidos: Pedro Camargo (pai de Aurélia), Emílio (irmão de Aurélia), Lemos, Fernando Seixas; enquanto que as mulheres são representadas como criaturas talentosas, moralmente fortes e corajosas, tais como Emília (mãe de Aurélia), Aurélia e Dona Camila (mãe de Fernando). Neste trabalho, porém, nos deteremos nas figuras masculinas de Lemos e Fernando, que convivem ativamente com a protagonista após o recebimento da herança, e é após este fato que percebemos as maiores transgressões de Aurélia aos modelos românticos de representação feminina; assim como nos deteremos apenas na figura da heroína, uma vez que ela é quem tumultua os modelos do ser mulher no século XIX.

Adiante, é o terreno deixado cheio de pontas soltas ao longo do enredo que impulsiona a continuidade da leitura. José de Alencar, “ao fazer seus romances pensava, talvez, em charadas: sistemas cifrados de conhecimento que só se abrem a olhos que transpassam adornos e atavios” (PONTIERI,

1988, p. 29). Desvendar o quebra-cabeça que Aurélia constitui só é possível nas duas últimas páginas do livro, com a revelação do testamento.

Para esta herdeira bonita, inteligente e cortejada, o dinheiro é rigorosamente a mediação maldita: questiona homens e coisas pela fatal suspeita, a que nada escapa, de que sejam mercáveis. Simetricamente, exaspera-se na moça o sentimento da pureza, expresso nos termos da moralidade mais convencional. Pureza e degradação, uma é talvez fingida, uma é intolerável: lançando-se de um a outro extremo, Aurélia dá origem a um movimento vertiginoso, de grande alcance ideológico – o alcance do dinheiro, esse “deus moderno” – e um pouco banal. (SCHWARZ, 2012, p. 43).

Este esquema de paralelas Amor/Orgulho; Pureza/Degradação; Perdão/Vingança; entre outros pares semelhantes, dá um tom de obscuridade à protagonista, o que conduz as outras personagens do romance que circundam Aurélia à frequente sensação de enigma e espanto, em “um enredo latente de manobras secretas”. (CANDIDO, 2010, p. 16). Se, para as demais personagens, é incômodo o tom esfíngico da personalidade quase indecifrável de Aurélia, assim como suas ações imprevisíveis, para o marido, soma-se, ainda ao incômodo a cólera e o desespero:

- Meu Deus! exclamou o mancebo comprimindo o crânio entre as palmas das mãos. Que me quer esta 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 resta algum brio. Mas esse insulto cortês cheio 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 distinção que o mundo inveja; como este, é que não há outro suplício para a alma que se não perdeu de todo. Por que 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, 1997, p. 131).

Nos perfis, Alencar elabora o tema da mulher incompreensível, logo, o mistério e a ambivalência fazem parte da composição das protagonistas destes romances e *Senhora* atinge o apogeu deste formato. Se em *Diva* e em *Lucíola*, as duas outras obras componentes dos *perfis de mulher*, os narradores são personagens também protagonistas do próprio texto, envolvidas emocionalmente com Emília e Lúcia³ tornando a perspectiva escolhida para o relato dos fatos pouco confiável, em *Senhora* o narrador é heterodiegético, o que possibilita passear pelas cenas com total liberdade, propondo-se no texto, inclusive, “unicamente a referir o drama íntimo e estranho que decidiu do destino dessa mulher singular” (ALENCAR, 1997, p. 20). Em outras palavras, se nos dois primeiros Perfis de Mulher os atos, sentimentos, emoções de Emília e Lúcia são interpretados, filtrados e narrados pelo olhar

³ São os pares amorosos dos outros *Perfis de Mulher* Paulo e Lúcia/Amaral e Emília. É um dado interessante relembrar que *Diva* e *Lucíola* estão intimamente ligadas, visto que o enredo de *Diva* é contado de Amaral para Paulo.

dos homens os quais elas se relacionam, Aurélia, por outro lado, tem a seu favor um narrador supostamente neutro⁴ e descolado do enredo, comprometido apenas com a contação da narrativa.

Na obra aqui analisada, Alencar inicia uma concepção mais aprofundada da psique das personagens através da análise dos seus estados de espírito, ou, como afirma Antonio Candido (2013, p. 540), na exploração da alma. Com esta fórmula, ultrapassam-se, assim, os moldes do romance de então, que transitam majoritariamente entre os temas indianistas ou do açucarado namoro burguês, acentuando a construção estrutural deste estilo narrativo, bem como ampliando as suas possibilidades enquanto criação da linguagem. A lente que conta o enredo de *Senhora* muda de foco constantemente e, diante disso, é possível para o narrador compor ambientes e pintar as personagens, sobretudo as femininas, cerne desta análise, de diversas maneiras, sem quebra da verossimilhança interna do texto, explorando, astuciosamente, o viés de Aurélia que irá brincar com a percepção do leitor e das demais personagens, seja sua faceta interna ou externa; ou ainda, nos dando as impressões sentidas pelas personagens que a rodeiam, em todo o seu ar de incompreensão e mistério quando se encontram diante da presença da protagonista.

Dito isso, encontramos descrições como a do trecho selecionado abaixo, na qual observamos a apresentação feminina corrente e apreciada pelo Romantismo:

Com o andar crepitavam as pedras das pulseiras e dos brincos, formando um trilo argentino, música do riso mavioso que essa graciosa criatura desprendia de si e ia deixando em sua passagem, como os harpejos de uma lira. Atravessou a sala com o brando arfar que tem o cisne no lago sereno, e que era o passo das deusas. No meio das ondulações da seda parecia não ser ela quem avançava; mas os outros que vinham a seu encontro, e o espaço que ia-se dobrando humilde a seus pés, para evitar-lhe a fadiga de o percorrer. **Se Aurélia contava com o efeito de sua entrada sobre o espírito de Seixas, frustrara-se essa esperança;** porque os olhos do mancebo, nublados por um súbito deslumbramento, não viram mais do que um vulto de mulher atravessar o salão e sentar-se no sofá. A moça porém não carecia dessas ilusões cênicas. **Aquela aparição esplêndida era em sua existência um fato de todos os dias,** como o orto dos astros. Se sua beleza surgia sempre brilhante no oriente dos salões, assim conservava-se toda a noite, no apogeu de sua graça. (ALENCAR, 1997, p. 60, grifos meus).

Neste trecho e através do segundo grifo, contados por um narrador que expõe a cena com distanciamento psicológico, é possível notar, inclusive, que a composição física de Aurélia coincide com a de diversas outras heroínas do Romantismo e do próprio Alencar. Frisa-se que o esplendor e a graça da personagem são naturais da sua existência e uma passagem considerável é dedicada a examinar os brincos da heroína. Porém, de maneira bastante

⁴ Lembre-se aqui da carta ao leitor de *Senhora*, em que Alencar afirma: “A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confidência dos principais atores deste drama curioso. O suposto autor não passa rigorosamente de editor (...).”

discreta, o narrador também dá ao leitor indícios de que algo acontece de maneira estranha na cena, como pode ser observado no primeiro grifo, sem, no entanto, fornecer-nos a certeza de que a entrada apoteótica de Aurélia havia sido planejada. Afinal de contas, planejada a entrada ou não, “o que se via e admirava era ela, sua beleza, que enchia a sala, como um esplendor” (ALENCAR, 1997, p. 165), em toda a sua existência.

Em outro trecho, percebemos uma observação mais apurada do narrador sobre um estado de alma de Aurélia:

Aurélia viu o movimento. A saudação matinal do marido ia despertar suspeitas em D. Firmina. Seixas adiantava-se. A moça ergueu-se estendendo-lhe a mão, e inclinando a cabeça sobre a espádua com uma ligeira inflexão, apresentou-lhe a face, para receber o casto beijo da esposa. Aquela mão porém estava gelada e hirta, como se fora de jaspe. A face, pouco antes risonha e faceira, contraíra-se de repente em uma expressão indefinível de indignação e desprezo. Fernando só reparou nessa mutação quando seus lábios roçavam a fria cútis, cuja pubescência erriçava-se como o pêlo áspero do feltro. Retraiu-se involuntariamente, embora naquela circunstância a carícia dessa mulher, de quem era marido, o humilhasse mais do que sua repulsa. (ALENCAR, 1997, p. 119).

Aqui, a narração perde a concentração na mera descrição da aparência da heroína, voltando-se para o rápido planejamento de uma situação em que D. Firmina não descubra a farsa do casamento, deixando que o marido beije a sua face. A personagem, que antes era deslumbrante, transmuta-se em uma estátua com a face da repugnância pelo marido vendido.

O enredo de *Senhora*, até a noite de núpcias dos protagonistas, não funciona de forma linear, o que robustece o jogo narrativo criado por Alencar, uma vez que, diferentemente da maior parte dos romances românticos em que a mocinha espera pelas ações do herói, aqui “a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade” (CANDIDO, 2013, p. 540): eles, marido e tio, possuem o gênero a seu favor, em toda a força que isso pode representar no século XIX; já Aurélia, possui em seu favor o engenho e o poder econômico, e utiliza-se disso com destreza. Conhecemos a protagonista, a princípio, através da sua expressão desdenhosa e das *chispas de escárnio*, proferidas diante do assédio da turba de pretendentes. Estas peculiaridades, por um lado, são percebidas como excentricidades e caprichos de uma moça endinheirada, de quem a alta sociedade fluminense desconhece as origens e o passado. Por outro lado, são o reflexo secreto da frustração, do orgulho e do desejo de vingança. Após a revelação para Fernando de que o casamento fora, na verdade, uma compra, o enredo funciona de maneira cronológica. Aí, porém, a inconstância da construção de Aurélia já está bem definida e sedimentada aos olhares internos e externos: as demais personagens do romance e o leitor.

A rainha dos salões, a feitiçezinha dos ambientes domésticos

O aparecimento dos romances românticos, primeiramente importados da Europa e posteriormente produzidos por autores brasileiros, é o reflexo do processo de urbanização no país. Com isso, “surge a vida dos salões e, principalmente, a vida das ruas. A mulher começa a encontrar os caminhos que lhe permitirão abandonar o resguardo colonial, aparecendo e convivendo”. (SODRÉ, 2002, p. 233). Deste modo, é de se esperar, então, que os romances produzidos no período reproduzam os valores culturais no que diz respeito à representação feminina nos textos ficcionais. Em vista disso, com esta movimentação social, bem como com esta referida mudança no paradigma cultural do país, que permite, agora, à mulher passar a ocupar os ambientes urbanos, ela, assim como o estudante, vai ter um papel característico no desenvolvimento da literatura, uma vez que o público leitor deste tempo será constituído majoritariamente por estes elementos “que consagrarão as reputações e definirão as preferências”. (SODRÉ, 2002, p. 242). Além disso, são as mulheres pertencentes a classes mais altas, isentas de ocupações extra domésticas que, em sua maioria, terão acesso à leitura e preferirão consumir as narrativas (ainda que o público escolarizado no século XIX fosse bastante restrito⁵), já que “a possibilidade do ócio entre as mulheres de elite incentivou a absorção das novelas românticas e sentimentais consumidas entre um bordado e outro, receitas de doces e confidências entre amigas.” (D’INCAO, 2002, p. 229).

Observe-se o primeiro parágrafo de *Senhora*:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela. Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões. Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade. Era rica e formosa. Duas opulências, que se realçam como a flor em vaso de alabastro; dois esplendores que se refletem, como o raio de sol no prisma do diamante. (ALENCAR, 1997, p. 17).

É perceptível que Aurélia gera identificação nas leitoras já na abertura do romance, assim como reflete o ideal do que deveria e do que desejava ser a mulher burguesa. Além de rica, era formosa e uma musa adorada. Dos salões, espaço de convívio social que a mulher passa a ocupar, vendo e sendo vista por outrem, era a rainha. Num período em que as núpcias – evento central na vida das jovens moças, como evidenciado em tantos outros romances Românticos – eram, também, um acordo entre famílias da mesma classe responsável pela manutenção do *status*, assim como também eram um mecanismo de ascensão social, Aurélia era venerada pelos rapazes solteiros, os ditos bons partidos. Este é o primeiro contato dos leitores com a protagonista: a representação do modelo exemplar de moça casadoira, que será a prendada boa esposa e boa mãe, imagem d’“o anjo casto e puro que havia naquela, como há em todas as moças”. (ALENCAR, 1997, p. 18).

⁵ Segundo o Mapa do Analfabetismo no Brasil, no ano de 1886, 11 anos após a publicação de *Senhora*, o percentual de escolarizados no país era de apenas 1,8%.

Segundo afirma Graciellen Moreira (2013, p. 36), “As representações sociais são, então, sistemas de interpretação que regem a relação do sujeito com o mundo e com os outros sujeitos, ao passo que orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais”. Ao longo de todo o enredo de *Senhora*, identificamos a representação social de um imaginário ideal do que é ser mulher no século XIX, sobretudo quando ela é observada por personagens externas aos ambientes domésticos. Seja ela já rica, nosso contato inicial com a protagonista, ou antes de receber a herança do avô, Aurélia possui diversos atributos de feminilidade e graciosidade típicos do esperado para este período, que são constantemente reafirmados ao longo do enredo. Não são incomuns os trechos em que ela se alinha confortavelmente sob os moldes de o que é ser mulher para o Romantismo: rica, formosa, bela, graciosa, bem educada.

Um dos moldes que podemos destacar é a rivalidade entre mulheres, experimentada largamente na ficção e em demais plataformas de entretenimento, mesmo na atualidade. Em um momento em que a mulher “começava a figurar nos salões, a receber e a tratar com os convidados, a conviver com estranhos, a frequentar modistas” (SODRÉ, 2002, p. 243), em suma, a ser avaliada pelas outras moças, rapazes e famílias de pretendentes, não é de se espantar que existissem e que fossem estimuladas picuinhas entre as jovens:

De repente, porém, interrompeu-a:

- Que tal achou a Amaralzinha, D. Firmina?

A velha fez semblante de recordar-se.

- A Amaralzinha?... É aquela moça toda de azul?

- Com espigas de prata nos cabelos e nos apanhados da saia; simples e de muito bom gosto.

- Lembra-me. É uma menina bem galante! afirmou a viúva.

- E bem-educada. Dizem que toca piano perfeitamente, e que tem uma voz muito agradável.

- Mas não costuma aparecer na sociedade. É a primeira vez que a encontramos; não me lembro de a ter visto antes.

- Foi a primeira vez!

Pronunciando estas palavras, a moça parecia de novo sentir sua alma re-franger-se atraída imperiosamente por esse pensamento recôndito que a absorvia. Mas reagiu contra essa preocupação; e dirigiu-se à viúva em tom vivo e instantâneo:

- Diga-me uma cousa, D. Firmina!

- O que é, Aurélia?

- Mas há de ser franca. Promete-me?

- Franca? Mais do que eu sou, menina? Se é este o meu defeito!...

A moça hesitava.

- Experimente, Senhora!
 - Quem acha a senhora mais bonita, a Amaralzinha ou eu? **Disse afinal Aurélia, empalidecendo de leve.**
 - Ora, ora! acudiu a viúva a rir. Está zombando, Aurélia. Pois, a Amaralzinha é para se comparar com você?
 - Seja sincera!
 - Outras muito mais bonitas que ela não chegam a seus pés.
- A viúva citou quatro ou cinco nomes de moças que então andavam no galarim e dos quais não me recordo agora. (ALENCAR, 1997, p. 21- 22, grifos meus).

Adelaide Amaral é a rival de Aurélia, mas neste ponto inicial da trama, o leitor ainda não o sabe. Assim como não o sabe a própria Adelaide, que teve o casamento arranjado entre o pai e Fernando, sem saber do relacionamento que este teve anteriormente com a protagonista. Em contrapartida, D. Firmina, na sua posição de mãe de encomenda para Aurélia, eleva os brios da menina, ao afirmar que ela é mais bonita que Adelaide e várias outras moças que frequentam a sociedade, de maneira, inclusive, um pouco afetada. Percebe-se no grifo, também, a tensão de Aurélia, antes de ouvir a resposta de D. Firmina. Ela hesita ao perguntar, depois da pergunta feita, empalidece, numa breve tensão da resposta que está por vir. Ela sabe que é a mais bonita. Mas precisa da aprovação externa.

Se, por um lado, quando o narrador projeta suas lentes para os ambientes externos, sobretudo dos salões onde se reunia a sociedade fluminense, ou as empresta para as personagens que observam Aurélia, a protagonista figura como várias outras moças representadas na literatura romântica; por outro lado, quando a tônica da narrativa volta-se para a privacidade do ambiente doméstico e das relações familiares, a representação muda de contornos. Nestes ambientes íntimos, Aurélia não é observada por outras personagens, logo, não precisa desempenhar máscaras, representar um papel ou ajustar-se às aspirações do social para o feminino.

Nesta perspectiva dos desníveis de representação entre os ambientes sociais e domésticos, é importante ressaltar, assim, que mesmo que Firmina Mascarenhas viva com Aurélia, após socorrê-la quando esta perdeu a mãe, tornando-se órfã, a personagem da viúva tem a função social de *guarda-moça*. Deste modo, mesmo que exista uma relação familiar entre as duas, não existe relação de intimidade, pois Firmina Mascarenhas é uma *parenta afastada* (ALENCAR, 1997, p. 105) e desta maneira se mantém a relação entre as duas diante dos assuntos particulares de Aurélia, como os referentes à tutela e discutidos a portas fechadas com Lemos, ainda que ao longo do enredo existam vários trechos nos quais encontramos algumas relações de afeto entre elas. O olhar da viúva, então, funciona como o olhar das personagens extra domésticas, acessando apenas uma camada de percepção

da protagonista, aquela em que ela é vista como caprichosa e excêntrica. Observamos exemplos disso em:

No dia seguinte, domingo, Aurélia deixou-se ficar em seu aposento, e até quarta-feira não viu o marido. Nem D. Firmina, nem os fâmulos, desconfiaram do fato, embora suspeitassem de algum estremecimento entre os noivos. (ALENCAR, 1997, p. 158).

Neste trecho, a percepção de Firmina sobre Aurélia e sua relação com o marido não é diferente da percepção dos criados da casa. Todos eles, de maneira impessoalizada, observam a reclusão de alguns dias da protagonista como um estremecimento entre Fernando e Aurélia, algo sem grande importância, em linhas gerais. Porém, é garantido ao leitor que o grupo dessas personagens nem desconfia da relação concreta em que vive o casal.

Podemos, ainda, reparar um exemplo de situação familiar e afetiva entre as duas, antes do casamento de Aurélia:

D. Firmina, apesar de habituada desde muito ao caráter excêntrico de Aurélia, contemplava-a com surpresa nesse momento; e desconfiava que alguma coisa de extraordinário ocorresse na vida da moça, que a tornara a princípio tão pensativa, e produzia agora esse acesso sentimental. Entretanto ela com a mesma volubilidade que a tomara ao erguer-se da conversadeira, correu para D. Firmina, travou-lhe do pulso fazendo-a de Polião, e deu imediatamente um jeito cômico à cena que terminou em risadas. (ALENCAR, 1997, p. 24).

Fica claro, nesta passagem, que, apesar do hábito de dona Firmina aos comportamentos pouco usuais de Aurélia, assim como da afabilidade entre as duas que encerra a cena, ao se tratar da moça, as concepções ficam sempre no campo da desconfiança.

Conforme comentado anteriormente, a construção da personagem Aurélia Camargo transgride normas e convenções sociais do século XIX, entendidas enquanto papéis de gênero:

As relações de gênero são divisões e atribuições diferenciadas e (por enquanto) assimétricas de traços e capacidades humanas. Por meio das relações de gênero, dois tipos de pessoas são criados: homem e mulher. Homem e mulher são apresentados como categorias excludentes. Só se pode pertencer a um gênero, nunca ao outro ou a ambos. O conteúdo real de ser homem ou mulher e a rigidez das próprias categorias são altamente variáveis de acordo com épocas e culturas. Entretanto, as relações de gênero, tanto quanto temos sido capazes de entendê-las, têm sido (mais ou menos) relações de dominação. Ou seja, as relações de gênero têm sido (mais) definidas e (precarosamente) controladas por um de seus aspectos inter-relacionados – o homem. (FLAX, 1992, p. 228).

No século XIX, a mulher, representação da fragilidade, da graça, da sensibilidade e da submissão, tem um papel social secundário em relação ao homem, fadado ao ambiente doméstico. E é exatamente este o ambiente utilizado por Aurélia para subverter estes papéis de gênero e poder, sobretudo ao lidar com Fernando e Lemos, personagens masculinas que deveriam representar autoridade para a heroína. No caso desta narrativa, os homens são controlados por ela. É certo que seu controle sobre eles existe por conta do dinheiro, contudo, Aurélia aprende a jogar com o poder do capital para os seus próprios interesses, ainda que considerasse “o ouro um vil metal que rebaixava os homens”. (ALENCAR, 1997, p. 18).

Se para o período romântico, inclusive para as crenças e demais obras do próprio Alencar, a figura feminina é a condensação de tudo o que é sentimental, enquanto a figura masculina ocupa-se de questões racionais, encontramos o seguinte trecho, narrado quando a protagonista informará ao tio que escolheu, ela mesma, o seu futuro marido: “O princípio vital da mulher abandonava o seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem”. (ALENCAR, 1997, p. 29). Aqui, o próprio princípio de representação de gênero do Romantismo é subvertido por esta personagem que arquiteta, racionalmente, a transação de compra do marido, deixando de lado o amor em favor do desejo de vingança, ou seja, assumindo um papel destinado ao homem, quebrando com as expectativas do que se espera para uma heroína romântica – ainda que o desejo de vingança exista motivado pela profanação do sagrado ideal de amor da protagonista, diante da sua situação financeira.

Também são apresentadas pelo narrador, com um pouco de estranheza, as habilidades para gerenciar negócios e fazer contas:

Era realmente para causar pasmo aos estranhos e susto a um tutor, a perspicácia com que essa moça de dezoito anos apreciava as questões mais complicadas; o perfeito conhecimento que mostrava dos negócios, e a facilidade com que fazia, muitas vezes de memória, qualquer operação aritmética por muito difícil e intrincada que fosse. (ALENCAR, 1997, p. 29).

Mulher, jovem, rica e astuta. A polaridade dos gêneros é, por diversas vezes, invertidas quando Aurélia está em cena uma vez que, como visto anteriormente para o narrador, assim como para o imaginário do século XIX sobre as mulheres, a racionalidade não faz parte dos domínios do feminino, mas sim do que se espera do campo do masculino. Ainda sobre sua relação com o tio e sua habilidade com a execução de cálculos, observemos a continuação da cena:

— O senhor não me quer entender, meu tutor, replicou a moça com um tênue assomo de impaciência. Sei disso, e sei também muitas cousas que ninguém imagina. Por exemplo: sei o dividendo das apólices, a taxa do

juro, as cotações da praça, sei que faço uma conta de prêmios compostos com a justeza e exatidão de uma tábua de câmbio.

O Lemos estava tonto.

— E por último sei que tenho uma relação de tudo quanto possuía meu avô, escrita por seu próprio punho e que me foi dada por ele mesmo.

Desta vez o purpurino velhinho empalideceu, sintoma assustador de tão completa e maciça carnadura, como a que lhe acolchoava as calcinhas emigradas e o fraque preto.

— Isto quer dizer que se eu tivesse um tutor que me contrariasse e caísse em meu desagrado, ao chegar à minha maioridade não lhe daria quitação, sem primeiro passar um exame nas contas de sua administração para o que felizmente não careço de advogado nem de guarda-livros. (ALENCAR, 1997, p. 30-31).

Lemos, assim como todo o resto da família, abandona D. Emília, mãe de Aurélia, quando ela casa-se com Pedro Camargo, filho bastardo de um fazendeiro rico, impossibilitado, por isso, de receber a herança do pai. Aurélia, quando pobre, conhece o abandono da família da sua mãe, assim como conhece, também, o súbito interesse dos mesmos familiares quando ela recebe a herança de Lourenço Camargo, seu avô. Aqui, a racionalidade, a habilidade com os negócios e com as contas aparece condensada. E a protagonista, percebendo a perversão das relações humanas diante do dinheiro, aprende a manipulá-lo a seu favor.

Considerações finais

O título do romance, *Senhora*, remonta a *mia*⁶ *senhor* do amor cortês trovadoresco, em que parte considerável do Romantismo se orienta. Senhora é a mulher inalcançável, de origem nobre, e a nobreza de caráter de Aurélia, que não cede aos privilégios da “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”. (ALENCAR, 1997, p. 18), utilizando sua fortuna para menosprezar o poder do dinheiro sobre os homens, é constantemente lembrada. Configurando uma das temáticas centrais da narrativa aqui analisada, esta questão é reiterada ao longo do enredo. Aurélia, socialmente, também toma o título após o matrimônio com Fernando, tornando-se senhora enquanto denominação dada à mulher casada. Aurélia, senhora de si, dos seus desejos e das suas vontades, indo de encontro com o que se esperava de uma moça órfã e desprotegida, também é senhora e soberana do marido, a quem compra como um objeto.

Disso trata-se a *tentativa*: Alencar, com o seu gosto pela crítica social, experimentada também em outras obras, como *Lucíola*, e que se aprofundam ao longo da sua produção até chegar ao ápice do autor em *Senhora*, delinea uma personagem fragmentada. Ora ela é a rainha dos salões, bela, rica,

⁶ O termo pode ser observado, por exemplo, na Cantiga da Ribeirinha, de Paio Soares de Taveirós.

opulenta e mimosa; ora ela é uma feiticeira que rompe com a expectativa do que é ser mulher no e para o século XIX. A parcela que será representada, seja no papel da *gentil menina*, seja com uma *expressão indefinível de indignação e desprezo* fica a cargo da perspectiva nos dada pelo narrador ao longo do texto. No entanto, todo o planejamento do testamento, que sustinha toda a fortuna no nome de Fernando, empurra o enredo para o já conhecido *happy ending*, arrastado até a última página do romance.

Aurélia tenta se desprender da familiaridade com as outras heroínas que povoam o Romantismo brasileiro, mas não consegue de fato. Contudo, abre caminhos para o surgimento de outras diversas Capitus e Estelas⁷, personagens femininas ativas e senhoras de si mesmas, que subverterão, progressivamente, os ideais de representação e dominação de gênero da literatura brasileira. A despeito do final feliz, a semente da insubordinação foi lançada.

⁷ Personagens de *Dom Casmurro* (Machado de Assis) e de *O Cortiço* (Aluísio Azevedo), respectivamente.

Referências

- ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Ática, 1997.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Mapa do analfabetismo no Brasil**. Brasília, 2003. Disponível em: <<http://portal.inep.gov.br/documents/186968/485745/Mapa+do+analfabetismo+no+Brasil/a53ac9ee-c0c0-4727-b216-035c65c45e1b?version=1.3>>
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.
- _____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Unesp, 2002. p. 223-240.
- FLAX, Jane. Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 217 - 250.
- MOREIRA, Greiciellen Rodrigues. **Representações femininas e identidade nacional** uma leitura alegórica de *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar. 2012. 132 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2013.

PONTIERI, Regina Lúcia. **A voragem do olhar**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

Recebido em agosto/2018.

Aceito em dezembro/2018.