



# **HÁ EM ALENCAR UM SOCIÓLOGO IMPLÍCITO: ALGUMAS PROBLEMATIZAÇÕES DAS QUESTÕES DE GÊNERO DO SÉCULO XIX EM SENHORA**

## **THERE IS AN IMPLIED SOCIOLOGIST IN ALENCAR: SOME PROBLEMATIZATIONS OF 19TH CENTURY GENDER RELATIONS IN SENHORA**

Taciana Ferreira SOARES\*

 <https://orcid.org/0000-0002-6091-4467>  
(UFPB)

Luciana Eleonora de Freitas Calado DEPLAGNE\*\*

 <https://orcid.org/0000-0002-7682-102X>  
(UFPB)

*Recebido em 30/06/2022. Aceito em 04/10/2022*

**Resumo:** Antônio Candido, no seu *Formação da literatura brasileira* (2013), afirma que “há em Alencar um sociólogo implícito”, já que, em grande parte dos seus romances em que se realizam temas profundos, a narrativa ganha força por causa do desnivelamento econômico entre as personagens apresentadas, afetando, inclusive, as relações de afetividade dessas personagens. Em *Senhora* (1875), um dos romances com tratamento de tais temas, Alencar leva o conflito ao máximo de tensão entre os protagonistas e, diferentemente de outros romances românticos, deixa-os em pé de igualdade. Busca-se, assim, discutir como José de Alencar observa e discute as relações de gênero de seu tempo e tecendo críticas aos costumes de sua época, sobretudo no que tange o tão comum casamento por interesse no século XIX. Deste modo, o presente artigo pretende, pautado pelas ideias de autores como Candido (2013); Freyre (1996); Bosi (2006), discorrer sobre as subversões das relações de gênero dos 1800 através da construção de Aurélia, protagonista de *Senhora*, que tem na consciência das suas ações frente a sociedade fluminense o núcleo motriz da narrativa.

**Palavras-chave:** José de Alencar. Senhora. Século XIX. Relações de gênero

\*Doutoranda em literatura, teoria e crítica pela UFPB. Email: Taciana\_fsoares@hotmail.com

\*\*Doutora em Teoria da literatura pela UFPE, professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós Graduação em Letras/UFPB. lucianaeleonora@yahoo.com.br

**Abstract:** Antônio Candido on his *Formação da literatura brasileira* (2013), states that “there is in Alencar an implicit sociologist), as, in the majority of his romances Where profound themes happen, the narrative gains strength because of the economic inequality between the characters that are presented, affecting the affectivity relationships between those characters. In *Senhora* (1875), one of the romances that deals in such themes, Alencar brings the conflict to the highest tension between the protagonists and, differently from others romantic romances, gets them in an equal footing. The goal of this paper is to discuss how José de Alencar observes and discusses the gender relationships from his time and making criticisms to the customs from his time, specially in what relates to the so common marriage by interests from century XIX. So, the present paper aims, following the ideas from the authors like Candido (2013); Freyre (1996); Bosi (2006), dissert about the subversions from the gender relationships from the 1800’s through the construction of Aurélia, protagonista of *Senhora*, which has in the conscience of her actions in front of the Society the driving force of the narrative.

**Keywords:** José de Alencar. *Senhora*. XIX century. Gender relations.

## Introdução

A literatura e sua conceituação, exaustivamente discutida por teóricos diversos ao longo da história, é produzida expondo as inúmeras possibilidades da existência humana em suas experiências e acontecimentos. Sejam eles cotidianos, heroicos ou extraordinários, sua produção se dá através de uma linguagem carregada de significado, como afirmado por POUND (1970, p. 32), hoje um lugar-comum e ponto de partida para grande parcela dos estudos literários. Seja cantada por Homero ou por meio das experiências estéticas dos Concretistas, a vida e a atividade humana são reveladas desde a antiguidade não apenas pela História, mas através das *histórias*. A criação e contação das narrativas é parte essencial do imaginário humano, assim como pela preservação da sua memória. O papel do artista, então, escrito por José de Alencar na carta ao leitor de *Senhora*, é dar aos acontecimentos (quer tenham acontecido na vida do autor em algum momento, quer sejam puramente ficção) o *lavor literário*, transformando assim essa possibilidade de recriação da vida - a obra literária - em arte.

Observamos, então, que o trabalho do escritor se liga diretamente às relações e interações humanas já conhecidas. Suas variantes residem nas escolhas que serão feitas para cada tipo de representação, a depender dos caminhos escolhidos pelo autor para dar vida à sua narrativa. O que pretendemos discutir neste trabalho é *como* José de Alencar mimetiza e recria em *Senhora* alguns traços de **caráter**, **paixões** e **comportamentos** humanos para, sutilmente, criticar a burguesia carioca da segunda metade dos anos 1800, sobretudo no que tange as escolhas afetivas, os relacionamentos e os papéis que são desempenhados nessas dinâmicas, ou seja, questões referentes às dinâmicas das relações mulher-homem. Em linhas gerais, essas dinâmicas, ou, em outras palavras, os estudos de gênero, podem ser compreendidas como “a organização social das diferenças sexuais e com significados variando por grupos sociais, étnico-raciais, entre culturas e no tempo” (GOLDANI, 1997, p. 68).

Seja através do caráter acomodado, ocioso e dúbio de Fernando Seixas, moldado ao longo da narrativa pela esposa; seja a paixão de Aurélia Camargo pelo marido, pela vingança e, ainda mais, sua paixão pelo ideal de amor; sejam os comportamentos impostos pela sociedade da época às mulheres e reproduzidos neste romance, José de Alencar toca em questões sensíveis

das relações de gênero do período discutido aqui. Naturalmente, todas estas questões recaem mais fortemente sobre o gênero feminino, visto que ele é um dos pilares de sustentação da maior instituição burguesa do período: a família.

Ademais, um ponto importante a se frisar é o fator temporal. A ficção no Brasil começa a germinar a partir da produção dos poemas épicos arcádicos, entretanto, tais textos ainda estavam profundamente vinculados às formas das produções europeias, sem um reflexo mais profundo do que acontecia no país em termos de sensibilidade e produção artística. Assim, o século XIX é o momento em que temos maior desenvolvimento e, finalmente, a consolidação da ficção brasileira. Mais ainda, é a ficção na forma de romance que, “com efeito, exprime a realidade segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo, de certa maneira mais adequado às necessidades expressionais do século XIX” (CANDIDO, 2013, p. 429), um “instrumento de descoberta e interpretação”, ainda de acordo com Antonio Candido (2013). A partir do romance romântico, então, que as relações sociais brasileiras vão figurar de fato nas narrativas de maneira verossimilhante, apesar do tom fantasioso assumido pela estética em questão e Alencar, o maior nome da nossa ficção romântica, foi um autor eminentemente imaginativo.

Por esse motivo, José de Alencar era observado pelos seus contemporâneos de forma muitas vezes negativista, já que suas personagens – fossem indianistas, urbanas, sertanistas ou históricas – eram carregadas de idealização:

Mesmo a parcela da crítica favorável ao romancista foi quase unânime em considerar Alencar um escritor de gabinete a quem faltaria o senso de observação e análise necessário para reproduzir fielmente a realidade histórica ou o cotidiano que o cerca. “Um idealista da gema”, escreveu José Veríssimo, “levou a verdade aos exageros da imaginação” afirmou Gustavo Barroso, escritor “do superlativo” cuja força “só se satisfaz na ênfase”, opinou Olívio Montenegro. (MORAES, 2012, p. 48)

De fato, as primeiras obras do autor foram bastante bem aceitas pelo público leitor que se formava no momento, representado em sua maior parte pelas mocinhas burguesas, mas foram ignorados pela crítica. *Cinco minutos* e *A viuvinha* têm enredos açucarados e pouca complexidade narrativa. Seu terceiro romance, *O guarani*, ganhou grande popularidade e traz uma maior possibilidade de exploração da carga imaginativa e fantasiosa pela qual o autor foi elogiado ao longo da carreira, pois a história de amor de Peri e Ceci se passa no já distante início do período colonial. Lembremos, no entanto, que *Senhora* (1875), é publicado quase 20 anos depois de *Cinco Minutos*, num período de transição de ordem política, social, cultural e, conseqüentemente, artística, no país. Diante desse contexto de mudança, “o modo como se comporta Aurélia no romance ajuda a compreender a complexidade histórica do que teria sido esse período de transição no Brasil” (GRANJA e LIMA, 2019, p. 57 – 58), já que ela distorce os padrões de gênero predominantemente aceitos e estabelecidos para as mulheres burguesas do Rio de Janeiro naquele período. A despeito dos críticos de sua época, já penderes para certa tendência realista, Alencar consegue captar não o padrão, mas o momento de mudança nas relações. Tomemos como exemplo o trecho a seguir:

Riam-se todos destes ditos de Aurélia, e os lançavam à conta de gracinhas de moça espirituosa; porém a maior parte das senhoras, sobretudo aquelas que tinham filhas moças, não cansavam de criticar desses modos desenvoltos, impróprios de meninas bem-educadas. (ALENCAR, 1997, p. 19)

Enquanto Aurélia, as mocinhas e os pretendentes, parcela das pessoas jovens, representantes de um novo momento político e social, riam-se das cotações do seu *mercado matrimonial*, as senhoras, representantes de costumes que já estavam ficando no passado, sentem-se incomodadas com essa inversão. Aqui, é a protagonista que faz gracejos com os rapazes, ainda que o faça porque está financeiramente acima de todos. Mesmo assim, temos uma contraversão nas relações de gênero.

Retomando o pensamento de Antonio Candido, segundo o autor há uma “vocação histórica e sociológica do Romantismo, estimulando o interesse pelo comportamento humano, considerado em função do meio e das relações sociais” (CANDIDO, 2013, p. 430). Alencar, como fruto de seu tempo e o maior autor do movimento em questão, encontra nos problemas de gênero – acentuados pela classe em algumas das suas narrativas mais importantes, como é o caso de *Senhora* – uma seara fértil para observar os comportamentos do corpo social no qual estava inserido, tecendo críticas a ele. Apesar do costumeiro *happy ending* romântico, as soluções dos conflitos se dão no plano do possível, respeitando a verossimilhança interna do texto, dentro do cotidiano e na vida das pessoas comuns (porém burguesas), diferentemente das soluções miraculosas da épica árcade, proferidas pelas deidades emprestadas dos clássicos e que em quase nada refletiam aquele tempo e espaço.

Pensar no recebimento da herança milionária proveniente de um avô distante que resolveu, ao final da vida, reconhecer a neta parece pouco factível. Porém, naquele momento em que víamos a ascensão do pensamento liberal europeu e o estabelecimento do capitalismo num Brasil que se modernizava e tentava se distanciar do modelo de vida das casas-grandes e partia para os sobrados,

Fazendo da exceção sua matéria romanesca, o autor de *Senhora* oferece à protagonista uma solução individual frente à rigidez das determinações sociais, no quadro socioeconômico de modernização das relações entre dinheiro e propriedade de meados dos anos 1870. Não é apenas o acaso da sorte que está por detrás da independência financeira de Aurélia, mas a própria alienação das relações regidas por contratos, a partir de uma perspectiva burguesa e liberal (GRANJA e LIMA, 2019, p. 56).

Sob esse prisma, ainda que o leitor veja com estranheza e de forma pouco verossimilhante o recebimento da “riqueza que lhe servia de trono” (ALENCAR, 1997, p. 18), estamos tratando do instrumento que José de Alencar encontra para explicitar o desnivelamento das relações entre mulheres e homens e que torna essa discussão possível no romance, seja entre o casal de protagonistas, seja entre as personagens laterais. Todavia, este texto não pretende, como o título deixa claro, esgotar as questões de gênero encontradas na obra, levantando algumas problematizações possíveis observadas aqui. Ademais, ao comentar o universo das personagens alencarianas, sabe-se que o autor deu enfoque especial às mulheres, sobretudo na criação dos *perfis de mulher*, grupo em que se encontra *Senhora*. A despeito disso, não é objetivo deste

trabalho comentar personagens fora deste romance, ainda que breves menções a outras personagens possam parecer relevantes a título de ilustração ou comparações com a construção da protagonista, que destoa dos papéis de gênero esperados.

## O autor em sua época

Relembremos que o artista-escritor é um produto de sua época e de sua sociedade, estando “sujeito aos condicionamentos que seu pertencimento de classe, sua origem étnica seu gênero e o processo histórico do qual é parte lhe impõem” (FACINA, 2004, p. 9-10), adaptando-se à sua comunidade, classe, entre outros aspectos do campo social. Isso quer dizer que a seara de possibilidades criadoras, temáticas e de interpretação particular da realidade que serão feitas pelo autor se desenvolvem num perímetro de perspectivas limitadas, que dependem da realidade a qual o autor está inserido, seja afirmando-a ou contestando-a. Por este motivo, não é conveniente dizer que o autor de determinada obra está à frente do seu tempo (ainda segundo FACINA, 2004), maneira como Alencar será descrito eventualmente ao falar da emancipação feminina em *Senhora* ou da prostituição em *Lucíola*. O artista, sujeito às condições sociais, mimetiza seu tempo e espaço no campo literário referenciando lugares e costumes, entre outros aspectos, seja confirmando-os, seja subvertendo-os, disseminando “ideias, valores e opiniões através de um tipo de escrita em que forma e conteúdo são indissociáveis” (FACINA, 2004, p. 9). O autor também faz parte das dinâmicas sociais, estando sujeito a sofrer as influências do meio em que está enquadrado. “A matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência” (SCHWARZ, 2012, p. 31). José de Alencar é um autor atento às configurações e mudanças do tecido social e questiona os valores do sistema patriarcal do lugar em que ele está inserido, enquanto pertencente a uma família burguesa e posteriormente deputado e ministro do império, ambiente de onde ele escreve.

Pensando nisso, “cada romance é um local de intersecção de toda uma teia de códigos culturais, convenções, citações, gestos e relações” (TELLES, 2012, p. 402), atravessado por crivos de raça, classe ou gênero, sendo os dois últimos os que mais nos interessam no momento. Para atrair as leitoras, Alencar se vale da criação de uma impressão de realidade que aproximava as mulheres burguesas da narrativa. Ao refletir sobre as relações de gênero em uma obra como *Senhora*, mais que perpassar brevemente o conceito de verossimilhança, é necessário lembrar da verossimilhança externa do texto, fator que “estuda principalmente a estrutura do discurso narrativo e suas possíveis relações com a série dos outros discursos disponíveis na sociedade e na cultura onde a obra se dissemina e tem o seu modo de recepção” (ALONSO, 2017). Aurélia é uma personagem anticonvencional, construída com caráter, costumes e manias que destoam da mulher do século XIX, mas, em contrapartida, ao longo da obra percebemos particularidades daquela sociedade que consolidam a sensação de realidade possível da obra.

Alencar, no início do romance, traz uma carta ao leitor, anteriormente mencionada, que diz o seguinte:

Este 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 deste 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 o labor literário, de algum modo apropria-se não a obra, mas o livro. [...] (ALENCAR, 1997, p.15, grifos meus)

Engenhosamente, o autor apresenta a história narrada em *Senhora* como verdadeira, colocando-se numa posição apenas de redator que ouviu a trama de alguém próximo às pessoas que a vivenciaram – recurso usado em outros dos seus romances de grande circulação, numa fórmula particular que deu certo. Com isso, ele consegue, estrategicamente, prender a atenção da leitora do século XIX desde o começo da narração dos supostos  *fatos*, já que, em tese, o drama é real, o que gera curiosidade. A obra alencariana é ficcional, mas imita uma possibilidade da existência humana. Ainda, como afirma RIBEIRO (1996, p. 144) sobre a narrativa aqui analisada: “Atribuir à história a autoria de outrem constitui parte do receituário para a criação de uma verossimilhança realista.”. É esse um dos grandes recursos estéticos e críticos de Alencar ao compor a obra, aproximando-a ainda mais do seu público-alvo. Enquanto a “cultura burguesa se fundava em binarismos e oposições tais como natureza/cultura, pai/mãe, homem/mulher, superior/inferior, que relacionam em última instância a mulher como o outro” (TELLES, 2012, p. 403), como ente inferior e dominado e comandado pelo masculino. Aurélia, muitas vezes, figura num entremeio de tais binarismos e os exemplos são diversos ao longo do romance, como o que se segue: “Como acreditar que a natureza houvesse traçado as linhas tão puras e límpidas daquele perfil para quebrar-lhes a harmonia com o riso de uma pungente ironia?” (ALENCAR, 1997, p. 18)”. Em contraste com a maior parte das outras personagens mulheres do romance, que residem em um lado apenas da balança, talvez seja exatamente isso que torne a protagonista um pouco mais humana.

Refletindo ainda sobre a agudeza de José de Alencar para a observação dos problemas de gênero do seu tempo, Antonio Candido (2013) afirma que *há em Alencar um sociólogo implícito*. Utilizando recursos que criem laços de identificação gerando o interesse do leitor pela sua obra, ele tem a possibilidade de assim, por meio dela, explorar temas sociais e profundos:

Na maioria dos seus livros, o movimento narrativo ganha força graças aos problemas de desnivelamento nas posições sociais, que vão afetar a própria afetividade dos personagens. As posições sociais, por sua vez, estão ligadas ao nível econômico, que constitui preocupação central nos seus romances da cidade e da fazenda. (CANDIDO, 2013, p. 540)

Para consolidar a impressão de realidade, juntamente com a carta ao leitor encontramos famosas primeiras linhas do romance: “Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela,” (ALENCAR, 1997, p. 17), situando a história no passado, assim como o trecho a seguir, retirado do capítulo 1, em que o narrador afirma o seguinte: “mas essa parenta não passava de mãe de encomenda, para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina.” (ALENCAR, 1997, p. 17). Sagazmente, o autor gera a identificação com o leitor através de um costume conhecido naquele período, mas situa-o num passado indefinido dentro da narrativa, ainda que este mesmo costume existisse quando o livro foi publicado pela primeira vez, no ano de 1875. Posteriormente, comentaremos

também as questões de gênero relacionadas à falta de autonomia da mulher, que também permeiam este segundo trecho citado. Alencar, de maneira habilidosa, gera uma identificação temporal e cultural com o leitor neste primeiro momento, e, sem que ele perceba, deixa emergir seus apontamentos sobre o desnivelamento das relações entre mulheres e homens, deixando-as mais ferozes ao caminhar do enredo, assim como, paralelamente, deixa o leitor mais e mais envolvido neste *drama curioso*, prendendo-o a cada gancho que finaliza os capítulos.

É importante sinalizar também, ao pensar na relação autor-contexto, que *Senhora* problematiza relações de gênero próprias daquele momento e mostra certo progressismo ao questioná-las sem, no entanto, perverter os valores da família burguesa e da moral. Há um ritmo de renovação do discurso e na maneira de observar os costumes no que tange a representação das mulheres, mas sem perder de vista a brasileira *modernização conservadora* destacada por MORAES (2012) e descoberta pelo leitor ao final do romance: no testamento sempre esteve presente o nome de Fernando, nivelando as relações de gênero e classe. O enredo, apesar das transgressões encontradas, caminha para a solidez do ambiente familiar, bem ao gosto da classe burguesa.

## Comportamentos e caráter

No período em que a obra foi publicada, observava-se nos escritores românticos uma tendência de superação do excesso de sentimentalismo encontrado nas obras da primeira metade do século XIX, pendendo para a análise de costumes e caracteres. De acordo com Afrânio Coutinho (1988), nesse período fala-se em quarta geração romântica (ou quarto grupo), surgido depois da década de 1860. Nele, encontramos maiores preocupações políticas e sociais dentro do movimento, visto que a partir da geração de 1870 começa uma nova influência nas letras, a da filosofia positiva, naturalista e materialista. É o período no qual percebemos um Alencar mais maduro em sua escrituração, publicando obras de temáticas mais profundas e enredos mais complexos, como *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875). Influenciado possivelmente pelos debates travados no período, ainda que o autor inicie sua carreira no que COUTINHO (1988) define por Segundo Grupo Romântico (tendência que carrega preocupações nacionalistas e indianistas), nota-se, pois, um acréscimo temático, de foco e preocupação nas obras do autor.

Não nos estenderemos, todavia, em um diálogo mais robusto com *Lucíola* porque estamos falando de classes sociais totalmente distintas. Aurélia e Lúcia, em suas infâncias, fazem parte do mesmo tecido social de pessoas muito pobres com familiares da classe trabalhadora (recorde-se que, ainda que o pai de Aurélia fosse secretamente rico, morreu muito jovem, deixando-a com o irmão somente sob os cuidados da mãe), o enredo dos romances se passa na vida adulta de ambas, quando Lúcia já é uma cortesã e Aurélia já é milionária por meio do recebimento do espólio do avô. Naturalmente a origem contribui para seus valores pessoais: Lúcia tem a pureza de alma, ainda que não tenha mais a pureza no corpo; Aurélia detesta a riqueza que a faz venerada pela sociedade do Rio de Janeiro daquela época. Temos, é claro, questões de gênero profundamente postas nos dois romances, mas elas são bastante destoantes.

Retomando o raciocínio sobre temas mais profundos e complexos, QUINTILHANO (2005) afirma:

Sob o argumento de que a literatura constitui uma forma especial de expressar e transmitir uma mensagem, caracterizando-se pela plurifuncionalidade que o discurso poético atinge ao veicular as informações e ideologias, expressas pela organização de elementos específicos que regem a narratividade, pode-se dizer que são esses elementos esquematizados que determinam as concretizações específicas do leitor. Assim, **há em *Senhora* uma análise em profundidade de certos temas delicados do contexto social daquela época**, em que são abordados os temas do casamento por interesse, da ascensão social a qualquer preço e principalmente a independência feminina. (QUINTILHANO, 2005, grifos meus)

Como visto acima, a obra literária, ao transmitir as ideologias contidas nela para o leitor, cria “liames entre a vida e a ficção, gerando problemas como a verossimilhança das histórias, a coerência moral das personagens, a fidelidade das construções ambientais.” (BOSI, 2006, p. 127). Com o Romance de Alencar aqui analisado e os temas nele discutidos não é diferente. No que se refere à questão da independência feminina, por exemplo, o “firme propósito de governar a sua casa e dirigir suas ações como bem entendesse” (ALENCAR, 1997, p. 17) é uma das apresentações que temos de Aurélia na primeira página do romance. Paralelamente, em idade semelhante e também pertencente à classe burguesa, Adelaide Amaral representa o alinhamento aos costumes dessa parcela social.

Amaral, dócil aos conselhos do Lemos, tratou como dizia o velho de bater o ferro quente.

Seixas convidado a jantar um domingo em casa do empregado, fumava um delicioso havana ao levantar-se da mesa coberta de finas iguarias, e debuxava com um olhar lânguido os graciosos contornos do talhe de Adelaide, que lhe sorria do piano, embalando-o em um noturno suavíssimo. Amaral sentou-se ao lado; sem preâmbulos, nem rodeios, à queima-roupa, ofereceu-lhe a filha com um dote de trinta contos de réis. (ALENCAR, 1997, p. 96)

Se “o casamento entre famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do *status*” (D’INCAO, 2012, p. 229), o acordo fica confortavelmente bem estabelecido entre Fernando (que agia como se fosse parte da elite, mas era secretamente pobre) e Manuel Amaral, o pai, que teria um genro abonado financeiramente e em modos. O prestígio, assim, fica garantido para ambos. Já Adelaide, mesmo apaixonada por outro, toca piano exibindo a mercadoria – que ela era mesma – sem questionamento algum da transação que se dava em sua frente e sem a sua opinião, como era comum nos contratos nupciais no século em questão.

Ainda numa observação estruturadora da narrativa, vemos mais uma transgressão na composição da nossa protagonista: no período romântico, a figura feminina tendia a ser representada como personagem classificada enquanto **Objeto desejado** – “força de atração; fim visado; objeto de carência; elemento que representa o valor a ser atingido” (BRAIT, 2010, p. 50). Na tradição patriarcal, o objeto desejado aparece como uma heroína passiva que espera o seu valente homem buscador, “romântica, sempre pronta a ser o desejo de seu herói” (BRANDÃO,



2004, p.11), como é o caso das tantas outras personagens românticas, encontradas, inclusive, nas obras do próprio Alencar.

Em mais um desvio nas relações de gênero, entre os tantos encontrados em *Senhora*, Seixas, o homem, é o elemento passivo e conduzido, como vimos:

Filho de um empregado público e órfão aos dezoito anos, Seixas foi obrigado a abandonar seus estudos na Faculdade de São Paulo pela impossibilidade em que se achou sua mãe de continuar-lhe a mesada. Já estava no terceiro ano, e se a natureza que o ornara de excelentes qualidades lhe desse alguma energia a força de vontade, **conseguiria ele vencendo pequenas dificuldades, concluir o curso**; tanto mais quanto um colega e amigo, o Torquato Ribeiro lhe oferecia hospitalidade até que a viúva pudesse liquidar o espólio. Mas **Seixas era desses espíritos que preferem a trilha batida, e só impelida por alguma forte paixão, rompem com a rotina**. Ora, a carta de bacharel não tinha grande solução para sua bela inteligência mais propensa à literatura e ao jornalismo. (ALENCAR, 1997, p. 40, grifos meus)

Adiante no romance veremos que Fernando, de fato, muda por conta de um rompimento causado na sua rotina pela mágoa, pressão e desejo de vingança apaixonadamente exercidos por Aurélia ao longo casamento.

Contrariando essa lógica, em *Senhora*, Aurélia, por sua vez, assume a posição de **condutora da ação** – “personagem que dá o primeiro impulso à ação; é o que representa a força temática; pode nascer de um desejo, de uma necessidade ou de uma carência” (BRAIT, 2010, p. 50), classificação comumente destinada à figura masculina, que é o motor de parcela considerável das grandes obras do romance romântico brasileiro. É a força do amor de Aurélia que faz Fernando recuperar-se da moral fácil e do costume capaz de “envolver sua alma e afundá-la nessa transação torpe” (ALENCAR, 1997, p. 191).

Aurélia, apesar de movimentar a narrativa por conta do desejo de vingança relacionado às ações de Fernando, transgredir a fórmula da heroína romântica que espera. Ela consegue, entre tantas outras conquistas quase impensáveis para as moças do século XIX (como morar sozinha com uma parenta que não é sua tutora legal; comandar o seu tutor legal; escolher o noivo e quando iria casar-se), mudar até o caráter e a personalidade da figura masculina, que tradicionalmente deveria ser a força motriz do enredo, assim como vemos em outros romances do período, por exemplo, em *A moreninha* (de Joaquim Manuel de Macedo). Também é interessante pontuar, sobre a altivez e independência que formam a personalidade de Aurélia, que Antonio Candido (2013, p. 540) afirma que em *Senhora* e *Lucíola*, “a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas.”, personagens de obras românticas como *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães. Se os homens detêm o poder proveniente do gênero, elas detêm o poder da moral, acrescido, no caso de Aurélia, ao poder do dinheiro.

Ainda sobre as questões comportamentais de Aurélia e a maneira com que ela conduz o enredo, Antonio Candido afirma o seguinte:

Vemos que o comportamento do protagonista exprime, em cada episódio, uma obsessão com o ato de compra a que se submeteu, e que as relações humanas

se deterioram por causa dos motivos econômicos. A heroína, endurecida pelo desejo de vingança, possibilitada pela posse do dinheiro, inteiriça a alma como se fosse agente duma operação de esmagamento do outro por meio do capital, que o reduz a coisa possuída. (CANDIDO, 2010, p.16)

O excerto acima trata da relação Fernando-Aurélia e de como as ações, movidas pelo desejo de vingança da protagonista, são determinantes para a maneira como o marido se vê: um objeto comprado; numa situação em que ele mesmo se colocou: o casamento motivado por questões financeiras. Fernando é conduzido e reduzido, dentro da esfera privada do casamento, ao *status* de coisa.

Diante disso, podemos também observar o seguinte trecho, em que a protagonista consegue impor sua vontade sobre a do seu tio e tutor legal:

Quando o Lemos na qualidade de tio fora pelo juiz de órfãos encarregado da tutela de Aurélia, deu-se um incidente que desde logo determinou a natureza das relações entre o tutor e sua pupila. Opôs-se formalmente Aurélia, e declarou que era sua intenção viver em casa própria, na companhia de D. Firmina Mascarenhas.

- Mas atenda, minha menina, que ainda é menor.
- Tenho dezoito anos.
- Só aos vinte e um é que poderá viver sobre si e governar-se.
- É a sua opinião? Vou pedir ao juiz que me dê outro tutor mais condescendente.
- Como diz?
- E tais argumentos lhe apresentarei, que ele há de atender-me.

À vista desse tom positivo, o Lemos refletiu, e julgou mais prudente não contrariar a vontade da menina. Aquela idéia do pedido ao juiz para remoção da tutela não lhe agradara. Pensava ele que às mulheres ricas e bonitas não faltam protetores de influência. Pretendia o velho levar a menina para a companhia de sua família. (ALENCAR, 1997, p. 27)

Nota-se aqui um discreto tom de ironia na voz da protagonista diante da opinião do tio e o receio dele em perder a tutela da moça. A questão, como o narrador deixa clara adiante, é econômica, o que a deixa com controle pleno da situação, que usa a seu favor com habilidade. Mesmo sendo tão jovem e mulher, Aurélia conhece seus direitos legais e os reivindica. Este é um fato bastante inovador para ser discutido no período, visto que não era regra na sociedade de então uma mulher saber das *coisas do mundo*, já que a elas educava-se “para o seu papel de guardiã do lar e da família” (D’INCAO, 2012, p.230).

A resposta para essa destreza que Aurélia tem ao cuidar dos seus *negócios*, como ela mesma define, vem daquele mesmo diálogo travado com o tio:

- 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, nem tão rico, como eu sou. (ALENCAR, 1997, p. 30)

Em outras palavras, Aurélia consegue visualizar os costumes de forma menos enevoada, já que observa tudo e fala de um lugar ambivalente, entre a pobreza e a riqueza. Não havia sido educada no ambiente burguês das aparências por um lado; o dinheiro recebido já perto da idade adulta dava-lhe poder, por outro.

Socialmente condenada à posição de subalternidade, a protagonista escapa às amarras do sistema paternalista por dois caminhos: primeiro por ter sido educada como uma garota pobre, livre de certas convenções sociais criadas em torno da vida

de determinada classe; segundo, e decorrente do primeiro, por se tornar rica, sendo independente de espírito, além de ter uma postura crítica em relação aos usos e costumes e, portanto, detentora de todo o poder que o dinheiro lhe confere (e conferia à sociedade capitalista de ideologia liberal). Salva, portanto, pela liberdade da “miséria e da opulência” (ALENCAR, 1973, p. 29), o poder de Aurélia advém desses dois extremos libertadores. (GRANJA e LIMA, 2019, p. 58)

Ela tem dentro de si o conhecimento da vida na extrema pobreza, da mesma maneira que conhece, após o recebimento da herança, toda a abundância e poder que o dinheiro pode proporcionar. Mas ela também sabe que não pertence àquele universo, visto que não o conhece de berço. Como a protagonista mesmo define: foi *transportada de repente*.

Sendo agora parte do mundo burguês, mesmo que abruptamente, para uma moça órfã e de classe abastada era escandaloso assumir o posicionamento de se auto-governar, pois, como Maria Ângela D’Incao (2012) observa, há o costume do controle e da vigilância sobre as mulheres, principalmente das candidatas ao casamento. Não sendo uma possibilidade morar sozinha e rejeitando morar com Lemos, José de Alencar traz para a narrativa a presença de Dona Firmina Mascarenhas: uma mãe de encomenda para compactuar com os costumes da sociedade fluminense do período que “naquele tempo ainda não tinha admitido certa emancipação feminina” (ALENCAR, 1997, p.17). Mais uma solução individual que o autor oferece à protagonista, como uma espécie de *deus ex machina*.

Mesmo que Aurélia ainda seja solteira nos dois trechos do romance destacados acima, é interessante cotejá-los com o que é apontado por FREYRE (1996) sobre a posição das mulheres diante dos assuntos extradomésticos - dominados pela protagonista, como vimos – em oposição aos assuntos considerados femininos:

Da mulher-esposa, quando vivo ou ativo o marido, não se queria ouvir a voz na sala, entre conversas de homem, a não ser pedindo vestido novo, cantando modinha, rezando pelos homens; quase nunca aconselhando ou sugerindo o que quer que fosse de menos doméstico, de menos gracioso, de menos gentil; quase nunca metendo-se em assuntos de homem (FREYRE, 1996, p. 108).

Diferentemente do comportamento recatado e frívolo esperado das mulheres e acima destacado por Gilberto Freyre, encontramos o seguinte diálogo entre a protagonista e D. Firmina:

- Do que você, Aurélia? Há de ser difícil que se encontre em todo o Rio de Janeiro outra moça que tenha sua educação. Lá mesmo, por Paris, de que tanto se fala, duvido que haja.

- Obrigada! É esta a sua franqueza, D. Firmina?

- Sim, senhora; a minha franqueza está em dizer a verdade, e não em escondê-la. Demais, isso é o que todos vêem 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. (ALENCAR, 1997, p. 22)

Mantendo-se distante dos assuntos econômicos da família, restando à mulher apenas a moda, o entretenimento do marido, a religião e a organização da casa, a heroína deste romance alencariano toma as rédeas do que é visto enquanto comportamento masculino com perícia e maturidade. Aurélia é uma quimera, que consegue conjugar, graças a infância e a vida adulta, tão economicamente destoantes, papéis de gênero excludentes naquele período. Ao passo em que ela pendula entre o hemisfério completamente feminino – tocando piano e cantando com destreza; oscila também naquilo que é esperado do masculino, conseguindo conduzir conversas interessantes com políticos.

No período romântico da literatura brasileira, a mulher tem um papel representativo característico, com a imagem geralmente associada à pureza, idealização, amabilidade, redenção, meiguice como é o caso, por exemplo, da personagem Carolina, de *A moreninha*, escrita por Joaquim Manuel de Macedo, autor da mesma escola literária, na qual a moça espera – e encontra – o amor da infância, casando-se com Augusto ao descobrirem ambos que eram as mesmas crianças que se conheceram na praia e prometeram se casar na vida adulta. No romance aqui investigado, Aurélia mostra um comportamento diferenciado, desencadeado pela decepção amorosa, seguido pelo desejo de vingança.

Aurélia configura-se ao longo do romance parcialmente detentora de posturas representativas tradicionalmente masculinas no imaginário social da época (excetuando-se, naturalmente, o final: o *happy-ending* e o triunfo do amor sobre a vingança), sugerida inclusive no trecho: “o princípio vital da mulher abandonava seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem” (ALENCAR, 1997, p. 29). Com essa postura, a protagonista escolhe seu marido mesmo a contragosto de seu tutor, Lemos: “eu não lhe aconselharia que se casasse senão depois da maioridade, quando conhecesse bem o mundo”. (ALENCAR, 1997, p.29). Nossa protagonista praticamente o compra com seu dote, é autônoma em seus atos, rege liderança sobre seus bens e família, mesmo antes do falecimento da mãe, quando nos é dito que “suportava todo o peso da casa” (ALENCAR, 1997, p.83). Dona de suas atitudes, ela mesma escolhe seu destino, ainda que faça estas escolhas moldando-as através dos ditames sociais do Brasil do século XIX.

## Comportamentos e paixões

A figura de Aurélia pode representar uma contestação dos estereótipos femininos do século XIX e que começam a tomar forma naquele século. Imediatamente na primeira página do romance nos é falado sobre a existência de Firmina Mascarenhas, uma velha parenta que acompanha a protagonista na sociedade e é descrita pelo narrador da maneira reproduzida abaixo. Voltemos a este trecho, sob mais uma perspectiva:

Aurélia era órfã; tinha em sua companhia uma velha parenta, viúva, D. Firmina Mascarenhas, que sempre a acompanhava na sociedade. Mas essa parenta não passava de mãe de encomenda para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha ainda admitido certa emancipação feminina. (ALENCAR, 1997, p. 17)

Além de percebermos a pluralidade da obra de Alencar, na qual um único trecho pode ser analisado sob diversos vieses, notamos também que, logo de início, o autor trata da emancipação feminina, apontando para as temáticas que serão encontradas ao longo da trama. Relembremos que no prefácio, Alencar afirma que a história não é “da própria lavra do escritor”, afirmando ainda que a história é verdadeira. Ele usa situar a narrativa no passado como um recurso, já que, ao ler a obra, percebemos que os costumes nela apresentados são contemporâneos aos do autor e vividos pelos leitores, como comentado anteriormente neste estudo.

Atentemos também ao seguinte trecho, uma reflexão interior feita por Lemos, tio e tutor da protagonista, quando oferece o dote extraordinário para Fernando, que recusa inicialmente:

- Não se recusam cem contos de reis, pensou ele, sem razão sólida, uma razão prática. O Seixas não a tem; pois não considero como tal essas palavras ocas de tráfico e mercado, que não passam de um disparate. Queria que me dissessem os senhores moralistas o que é esta vida senão uma quitanda? Desde que nasce um pobre-diabo até que o leva a breca não faz outra coisa senão comprar e vender? Para nascer é preciso dinheiro, e para morrer ainda mais dinheiro. (ALENCAR, 1997, p. 49)

Além da crítica notável e direta à uma sociedade comandada pelo dinheiro, percebemos que mesmo em alguns momentos da narrativa nos quais Aurélia não parece ter participação alguma, como no fragmento transcrito acima, são as suas vontades e posições que conduzem a narrativa. Observamos que seu tutor é levado a pensar da seguinte maneira por sua influência, estando essa reflexão em convergência com outras opiniões da protagonista reveladas desde o início da trama pelo narrador-onisciente, como é o caso a seguir:

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. (ALENCAR, 1997, p. 18).

Ainda é interessante pontuar o episódio do casamento de Aurélia e Fernando Seixas, no momento da escolha dos padrinhos junto a Lemos, que sugere, segundo à moda da sociedade,

“uma baronesa para madrinha e dois figurões, coisa entre senador e ministro, para padrinhos” (ALENCAR, 1997, p. 67). A moça, ao escolher um bom amigo, Torquato Ribeiro, e é questionada pelo noivo e pelo tio, já que “um simples bacharel não correspondia por modo algum à noção aristocrática que o velho tinha do paraninfo de uma herdeira milionária” (ALENCAR, 1997, p. 67). Mesmo com a negativa dos dois homens que deveriam ter as rédeas das suas ações, segundo o período histórico o qual a narrativa é localizada, Aurélia não cede na eleição de seu padrinho, assentando e reafirmando a sua voz e o seu poder de escolha.

Ainda que este poder só tenha força, de fato, por causa da sua fortuna, confirma-se o posicionamento crítico do romance relacionado a uma sociedade movida por interesses econômicos que mediavam até os afetos. Dentro da lógica da personagem, Aurélia, em seu íntimo, sabia que não era da aristocracia e nem se tornaria, mesmo milionária e com padrinhos que correspondessem à classe social em que se encontrava. Assim, decide por si mesma de acordo com suas vontades e valores, pois “a situação de inferioridade da mulher desperta em Aurélia a consciência de que sua dignidade e direitos são lesados por Seixas” (CRUZ, 2004, p. 91). Com o poder econômico em mãos, ela consegue lesar a dignidade de Seixas com o casamento, comprando-o, assim como se sente lesada por ter sido trocada por 30 contos de réis.

Também é relevante a revolução interior no caráter de Fernando, a redenção romântica, do marido sem voz ativa acontece por causa da pressão e “pela perversidade, pela ofensa grosseira sofrida por Seixas, pelo insulto, pelo desprezo, pela flagelação cruel” (SILVA, 2016, p. 8) da esposa para com seu cônjuge na esfera privada da vida pós casamento:

- 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!

Seixas vergou a cabeça ao peso dessa reflexão.

- A força da resignação, essa porém hei de tê-la. Não me abandonará, por mais cruel que seja a provação. (ALENCAR, 1997, p. 131).

Mesmo com toda humilhação sofrida por Seixas, vence o poder do amor, o *happy ending* romântico, que curou até suas tendências ao luxo, à ostentação e à sua pouca vontade de trabalhar. Ainda sobre este assunto, podemos citar também o trecho em que o narrador defende a moral e o caráter de Seixas, dentro da lógica do Romantismo, no qual sendo este movimento um fato histórico, tinha influência sobre as pessoas:

Era incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança; **mas professava a moral fácil e cômoda, tão cultivada atualmente em nossa sociedade.** Segundo essa doutrina, tudo é permitido em matéria de amor; e o

interesse próprio tem plena liberdade, desde que transija com a lei e evite o escândalo. (ALENCAR, 1997, p. 55, grifos meus)

É notável que vários trechos sobre o marido se encaixam com o mesmo discurso: o culto à vida fácil, que se transforma em críticas sutis aos costumes da sociedade fluminense.

É a história que produz a civilização. Mas não a história, e sim as histórias. Suas fontes propulsoras estão menos na ação isolada do homem abstrato, singularizado na sua *ratio*, do que, de um lado, no indivíduo fantasioso, imprevisível, de alta complexidade psicológica, centrado na sua imaginação e sensibilidade, gênio intuitivo investido de missão por lance do destino ou impulso inerente à sua personalidade que é o herói romântico, encarnação de uma vontade antes social do que pessoal, apesar da forma caprichosamente subjetiva de seus motivos e decisões, e, de outro lado, num ser ou organismo coletivo dotado de corpo e alma, de alma mais do que de corpo, cujo espírito é o centro nevrálgico e alimentador de uma existência conjunta. (GUINSBURG, 1993, p. 15)

Assim é Fernando Seixas: apesar de toda a subjetividade e da complexidade psicológica ganhada por esta personagem ao longo do romance, o jovem e elegante mancebo é um retrato de um conjunto social. Mesmo não pertencendo verdadeiramente à classe burguesa, esta era a posição social que desejava alcançar, então a máscara social apresentada por ele tem este reflexo.

O Romantismo, na sua propensão historicizante, aglutina as sociedades em mundos, comunidades nações, raças, que têm antes culturas do que civilizações, que secretam uma individualidade peculiar, uma identidade, não de cada indivíduo, mas do grupo específico, diferenciado de quaisquer outros. (GUINSBURG, 1993, p. 15)

Suas ações, desejos, seu temperamento, a forma de vestir-se elegantemente enquanto vivia em um lugar em que “o aspecto da casa revelava, bem como seu interior, a pobreza da habitação” (ALENCAR, 1997, p. 35), sendo servido subservientemente pela mãe e pelas irmãs, que ao contrário de se revoltarem com a situação, se alegravam ao servi-lo, as refeições no restaurante do hotel, os charutos caros, tudo nos hábitos de Seixas denota não apenas as suas vontades particulares, bem como o modo de vida esperado pelo grupo específico e diferenciado dos rapazes burgueses da corte. Ainda que ele não pertencesse verdadeiramente a este universo.

Já em se tratando de Aurélia e da sua *excentricidade*, como é descrita diversas vezes no romance, é neste caractere da sua personalidade onde mais representativamente encontramos as ferramentas de crítica levantadas pelo autor. Porém, podemos escolher outras mulheres, de certo modo também representativas na trama, que seguem o padrão feminino de comportamento do período: as irmãs e a mãe de Seixas, entrando em conflito com a mulher representada pela protagonista de *Senhora*:

Fernando quis concorrer com seu ordenado para a despesa mensal, mas tanto a mãe, como as irmãs, recusaram. Sentiam elas ao contrário não poder reservar alguma quantia para acrescentar aos mesquinhos vencimentos, que mal chegavam para o vestuário e outras despesas do rapaz. No geral conceito, esse único

filho varão devia ser o amparo da família, órfã de seu chefe natural. Não o entendiam assim aquelas três criaturas, que se desviviavam pelo seu ente querido. Seu destino resumia-se em fazê-lo feliz; não que elas pensassem isto e fossem capazes de o exprimir; mas faziam-no. (ALENCAR, 1997, p. 41).

Comparando-as à Aurélia, é visível a diferença de comportamento: uma trabalhadora e orgulhosa quando pobre; altiva, sagaz e decidida, ignorando as opiniões do seu responsável legal e tomando ela mesma as suas decisões, quando rica. As outras três, completamente dependentes da voz e da presença de Seixas, que é seu objeto de total dedicação. Até mesmo a mãe, D. Camila que, na ausência do marido, deveria ser a chefe de família - pelo menos nas decisões do comando da casa - espera que o filho (vale lembrar, inclusive, que Fernando não era o filho mais velho, a mais velha era Mariquinhas) volte dos seus oito meses de viagem para autorizar o romance entre a irmã Nicota e o seu pretendente. Em sua maioria, as mulheres que estão colaterais à protagonista respeitam o que se espera das representações do feminino nas obras românticas:

Inteligente, mas submissa; sensível, mas pudibunda; exaltada, mas contida; bela e vaidosa, mas fiel aos princípios da moral e do dever, a brasileira é filha que nunca se desprende de todo de seus pais, esposa que sempre e sempre zela o amor, e ainda mesmo desamada, honra por sua honra o nome de seu marido. (AMORA, 1967, p. 33).

As personagens femininas que temos um contato maior com a intimidade, além de D. Emília (a mãe de Aurélia), são as familiares de Fernando, já que temos cenas construídas dentro do seu lar. Além do contraste entre o luxo na vida pública e a pobreza da vida privada, é notável o incrível e cego devotamento das suas irmãs, que brigam, por exemplo, para levar-lhe o café e os charutos. Fernando aceitava “indolente estes serviços como um sultão os receberia de sua almeia favorita; de tão acostumado que estava, já não os agradecia, convencido que para a moça era uma fineza consentir que lhos prestasse” (ALENCAR, 1997, p. 37). Nicota e Mariquinhas seguem fiéis à moral, ao pudor e ao dever com o homem da família, respeitando aquilo que seria socialmente esperado.

Ainda sobre a família de Seixas, encontramos a seguinte passagem:

Felizmente D. Camila tinha dado a suas filhas a mesma vigorosa educação brasileira, já bem rara em nossos dias, que, se não fazia donzelas românticas, preparava a mulher para as sublimes abnegações que protegem a família, e fazem da humilde casa um santuário. (ALENCAR, 1997, p. 42)

Alencar faz emergir, nesta passagem, o próprio movimento no qual está inserido, de mulheres lânguidas e mergulhadas fantasias. A alterosa Aurélia é um enorme contraste diante das servis mulheres da família Seixas. Ela foge do padrão romântico determinado para as mulheres, sem pender para a ocupação de um espaço subalterno e dependente da voz masculina. Ela cria e ocupa um novo espaço, destoante das possibilidades que encontrava no período, escapando de alguns princípios daquela ordem social.



Contrastante também com os posicionamentos de D. Camila, são as ações da mãe de Aurélia quando jovem, Emília Camargo.

Mesmo colocado no mercado de trabalho, Seixas paira acima das preocupações inerentes a esse mundo. A vida de sua família, extremamente modesta, contrasta com sua vida pessoal, pois, sem a independência de espírito de Aurélia, a mãe de Seixas, afirmando a organização familiar patriarcal, preocupava-se com que o filho fizesse sempre a melhor figura na sociedade, que “o seu Fernandinho se vestisse no rigor da moda e com a maior elegância; que em vez de ficar em casa aborrecido, procurasse os divertimentos e a conveniência dos camaradas” (ALENCAR, 1973, p. 42). Assim, enquanto sua mãe e suas irmãs passavam o serão na sala de jantar, o dândi, que tinha na sociedade a representação de um moço rico, frequentava os altos círculos da Corte. (GRANJA e LIMA, 2019, p.56).

Por um lado, temos uma mãe que prefere ficar com suas filhas na extrema modéstia enquanto o filho figurava na sociedade com o dinheiro que poderia sustentar a família de maneira mais decente. Por outro, D. Emília arruma um emprego de caixeiro para Emílio, o filho mais velho, pouco tempo depois da morte do marido, Pedro Camargo. Ainda sobre Emília, lembre-se que ela também escolhe se casar, mesmo com a negativa do seu irmão, Lemos (aquele que viria a ser tutor da protagonista após a morte da mãe), que deveria autorizá-la a se casar, unindo-se com Pedro Camargo às escondidas, mesmo sabendo que seria, depois do matrimônio, ignorada por toda a família, como aconteceu até quase o momento de sua morte:

Era uma recusa formal, porquanto Pedro Camargo jamais se animaria a confessar o seu amor ao pai, que lhe inspirava desde a infância, pela rudeza e severidade da índole, um supersticioso terror.

- Sua família me repele, Emília, porque sou pobre e não posso contar com a herança de meu pai, disse o estudante a primeira vez que encontrou-se com a namorada.

A irmã de Lemos sabia pelas explicações dos parentes, que efetivamente era aquele o motivo da recusa.

- Ela o repele porque é pobre, Senhor Camargo; mas eu o aceito por essa mesma razão.

- Quer ser minha mulher ainda, Emília? Apesar da oposição de seus parentes? Apesar de não ser eu mais do que um estudante sem fortuna?

- Desde que o motivo da oposição de meus parentes, não é outro senão sua pobreza, sinto-me com forças de resistir. Que maior felicidade posso eu desejar do que partilhar sua sorte, boa ou má? (ALENCAR, 1997, p. 77-78)

Os comportamentos das personagens diante das paixões – seja por um familiar; consorte ou pelo próprio ideal de amor – é desenvolvido por meio da discrepância nas relações de gênero e aprofundado pela classe. Quando falamos das personagens que rodeiam Aurélia e da própria protagonista, o amor sempre vence, de novo e acima de todas as adversidades. Seja a mãe, que opta por se desligar da família casando-se por amor; seja Fernando, que tem uma revolução

em seu caráter; seja o amigo Torquato Ribeiro, que consegue casar-se com Adelaide graças à ajuda recebida pela personagem principal de *Senhora*, nota-se que a receita romântica é seguida, mas não sem antes desnudar ao leitor os desnivelamentos nas relações mulher-homem naquele momento.

## Considerações finais

O Romantismo e seus temas até hoje ecoam entre nós: em alguns costumes e tradições ainda enraizados, no nosso lazer, no nosso imaginário, nos nossos objetos de entretenimento, na maneira em que idealizamos as nossas paixões. Na narrativa aqui brevemente discutida, o amor vence ao gosto do movimento Romântico em todas as historietas que figuram no romance, além de vencer ainda mais triunfantemente na saga da protagonista, mesmo diante da ferocidade do seu desejo de vingança. Como define Antonio Candido (2010): “até que a dialética romântica do amor recupere a sua normalidade convencional”.

Ainda assim, com a finalização da narrativa retornando para onde as expectativas da classe burguesa apontavam, para nós, leitores da atualidade, há a herança do questionamento das relações de gênero, ainda tão discutidas, mas que iniciaram a ganhar corpo como esse romance de 1875. Ao leitor menos atento, pode parecer estranho e repentino que em poucas páginas o curso desta história tão complexa mude, o amor prevaleça, e Aurélia ajoelhe-se aos pés do marido, como um clichê próprio do século XIX. Ora, *Senhora* seria composta facilmente como uma obra Realista, não fossem suas últimas linhas encerradas com “o hino do santo amor conjugal” (ALENCAR, 1997, p. 215). Porém, são todos os percursos e obstáculos construídos por Alencar para a concretização da felicidade do casal os maiores instrumentos para o questionamento do desnivelamento das relações entre mulheres e homens naquele período.

A revolução no caráter de Seixas, o encontro de Aurélia com a desejada felicidade no amor, o encerramento do desejo de vingança da protagonista, fazem parte de um sistema que se encerra no princípio romântico do *happy ending*, mas que precisou, para alcançar este ápice – desejado também pelos leitores a qual a obra se destinava – que as personagens sofressem uma série de *revoluções de caráter* até que o sentimento de “felizes para sempre” fosse alcançado. Ao final de uma leitura pautada em perspectivas que levem em conta as representações de gênero no romance, é notável a consciência, mesmo que ainda sem grandes poderes transformadores do corpo social, do pensamento sobre a arbitrariedade e o desnivelamento impostos às mulheres na sociedade brasileira oitocentista.

## Referências

ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1997.

Alonso Aristides Ledesma: s.v. “Verossimilhança”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 15 de jan. de 2017.

- AMORA, Antônio Soares. **O romantismo**. São Paulo: Cultrix, 1967.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 2006.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. “Passageiras da voz alheia”. In: BRANDÃO, R. S.; BRANCO, L. C. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.
- COUTINHO, Afrânio. (Org.). **A polêmica Alencar-Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- CRUZ, Ana Léa da. **Lúcia e Aurélia Mulheres anticonvencionais**. Linguagem em (Re)vista. Niterói, 2004.
- 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.
- FACINA, Adriana. **Literatura & Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- GOLDANI, Ana Maria. Demografia e feminismos: os desafios da incorporação de uma perspectiva de gênero. In: AGUIAR, Neuma (org). **Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- GRANJA, L.; LIMA, L. T. Ideias no lugar: ‘Senhora’, de José de Alencar. **ALEA: ESTUDOS NEOLATINOS**, v. 21, p. 49-63-63, 2019.
- GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAES, Gabriela Viacava. **Que diabo de gênio o dessa rapariga? A construção do feminino em Lucíola, de José de Alencar**. Dissertação (Mestrado em literatura brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 106, 2012.
- POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- QUINTILHANO, Silvana Rodrigues. **Aurélia: uma consagração da imagem dual da mulher**. Disponível em < [http://www.faccar.com.br/eventos/desletras/hist/2005\\_g/2005/textos/008.html](http://www.faccar.com.br/eventos/desletras/hist/2005_g/2005/textos/008.html)> Acesso em 01/07/2018.

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

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

TELLES, Norma. “Escritoras, escritas, escrituras”. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Unesp, 2002. p. 401-442.