

**AJES - INSTITUTO SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DO VALE DO JURUENA  
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS E RESPECTIVAS LITERATURAS**

**RELAÇÕES DE PODER ECONÔMICO ENTRE OS GÊNEROS FEMININO E  
MASCULINO NAS OBRAS *SENHORA* E *LUCÍOLA* DE JOSÉ DE ALENCAR**

**Autora: Kelly Thais Pestana Bernalhuk  
Orientador: Prof. Ms. Rafael Eisinger Guimarães**

**JUÍNA/2010**

**AJES - INSTITUTO SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DO VALE DO JURUENA  
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS E RESPECTIVAS LITERATURAS**

**RELAÇÕES DE PODER ECONÔMICO ENTRE OS GÊNEROS FEMININO E  
MASCULINO NAS OBRAS *SENHORA* E *LUCÍOLA* DE JOSÉ DE ALENCAR**

**Kelly Thais Pestana Bernalhuk  
Orientador: Prof. Ms. Rafael Eisinger Guimarães**

*“Trabalho apresentado como exigência  
parcial para a obtenção do título de Li-  
cenciatura em Letras Português/Inglês  
e Respectivas Literaturas.”*

**JUÍNA/2010**

**AJES - INSTITUTO SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DO VALE DO JURUENA  
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS E RESPECTIVAS LITERATURAS**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Cláudio Silveira Maia

---

Prof<sup>a</sup>. Ms. Solange Raquel Weber

---

**ORIENTADOR**

Prof. Ms. Rafael Eisinger Guimarães

Dedico este trabalho a minha mãe, uma mulher guerreira e batalhadora. Àquelas mulheres que lutaram por sua ascensão social.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, meu mestre guia. Aos meus pais que sempre me incentivaram na busca pelo conhecimento. Ao meu orientador e professor que me ajudou e esteve presente neste momento tão importante da minha vida. E por fim, aos meus amigos de sala que juntos insistimos bravamente no alcance dessa conquista, enfrentando dificuldades e ultrapassando barreiras surgidas ao longo do tempo.

“A idéia de que a natureza das mulheres as destine ao silêncio e à obscuridade está profundamente arraigada em nossas culturas. Restritas ao espaço do privado, no melhor dos casos ao espaço dos salões mundanos, as mulheres permanecem durante muito tempo excluídas da palavra pública. A opinião revela-se, no entanto, cada vez mais decisiva na constituição e no funcionamento da democracia.”

Michelle Perrot.

## RESUMO

Nas obras *Senhora* e *Lucíola*, o autor José de Alencar aponta o perfil feminino como um modelo de conduta social. Em *Senhora*, a mulher é nomeada como independente e dominante, compradora do seu próprio marido, porém é obrigada pela sociedade a exercer essa função às escuras, em sua casa. Já *Lucíola* retrata a mulher como objeto de venda, sendo a protagonista uma prostituta que, no entanto também é considerada livre e independente. Essas obras retratam mulheres de contextos sociais diferentes, mas com o mesmo objetivo, ou seja, atender suas necessidades emocionais, valendo-se do aspecto financeiro. José de Alencar escreve essas obras com a intenção de moralizar a sociedade do século XIX, pois não fazia parte do caráter feminino a independência e renovação social. Assim, valendo-se do aporte teórico feminista, este trabalho pretende demonstrar que os narradores de Alencar, embora aparentem construir uma imagem independente da figura feminina, mantêm uma postura silenciadora e opressora da mulher.

**Palavras-chave:** *Senhora*, *Lucíola*, crítica feminista.

## ABSTRACT

In the literary works “*Senhora*” and “*Lucíola*”, the author José de Alencar points out the female profile as a model of social conduct. In “*Senhora*”, the woman is regarded as independent and dominant, buyer of her own husband, but she is forced by society to exercise this function in secret, in her house. On the other hand “*Lucíola*” portrays women as objects of sale, where the protagonist is a prostitute, but she is also regarded as free and independent. These literary works portray women of different social contexts, but with the same main in other words, meet their emotional needs, using the financial aspect. José de Alencar wrote these works with the intention to moralize the society of the nineteenth century, because independence and social renewal were not part of the womanhood. So, making use of the feminist theoretical, this work aims to demonstrate that although the narrators of Alencar appear to build an independent image of the female figure, they maintain a silencing and oppressive attitude towards women.

**Key Words:** *Senhora*, *Lucíola*, feminist criticism.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 O ROMANTISMO E A CONSTITUIÇÃO SOCIAL NA EUROPA E NO BRASIL...12</b>	
1.1 A escola romântica no contexto europeu .....	12
1.2 A escola romântica no contexto brasileiro .....	13
1.3 José de Alencar e a prosa romântica brasileira.....	16
<b>2 PRINCIPAIS TEORIAS FEMINISTAS SOBRE A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA MULHER .....</b>	<b>23</b>
2.1 A crítica feminista e a mulher como leitora do texto masculino .....	23
2.2 A crítica feminista e as representações de gênero.....	24
2.3 O espaço simbólico da mulher .....	28
<b>3 A IMAGEM FEMININA E AS RELAÇÕES ENTRE GÊNERO E PODER ECONÔMICO NAS OBRAS DE JOSÉ DE ALENCAR.....</b>	<b>31</b>
3.1 <i>Senhora</i> e a imagem da mulher como compradora.....	31
3.2 <i>Lucíola</i> e a imagem da mulher como objeto de venda .....	39
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>48</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>49</b>

## INTRODUÇÃO

José de Alencar é considerado um dos maiores escritores do Romantismo brasileiro, com obras de características variadas. Escreveu romances que abordaram o cotidiano, estilo literário também conhecido como romance de costume, destacando-se os livros *Lucíola* e *Senhora*.

O objetivo desse trabalho é abordar a presença feminina nos livros de Alencar acima referidos. Essas obras retratam mulheres de contextos sociais diferentes, mas com o mesmo objetivo, ou seja, atender suas necessidades emocionais valendo-se, para isso, do aspecto financeiro. Nesse sentido, este trabalho propõe uma análise de gênero e poder econômico: em uma situação a mulher é “comprada” (*Lucíola*) e na outra, o homem é o objeto de venda (*Senhora*).

José de Alencar escreve estas duas obras no período romântico brasileiro do século XIX, retratando o contexto social da cidade do Rio de Janeiro. Aurélia Camargo e Lúcia são protagonistas de obras diferentes e amores diferentes, mas as tramas assemelham-se pela transação comercial. Os dois romances são de temática urbana, e nessas obras há uma predominância dos personagens da alta sociedade, em especial da figura feminina.

Tendo em vista esses aspectos, a elaboração desse TCC é importante no sentido de lançar um olhar diferente sobre a representação da figura da mulher, não a vendo apenas como ser de delicadeza e formosura, mas também como dominante e integrante de alta importância para a sociedade.

Ao escrever estas duas obras, José de Alencar, de forma sutil, tem como objetivo “ensinar”, a partir da leitura de obras literárias, como as mulheres deveriam se portar perante a sociedade, enquadrando-as em um comportamento padrão. Ou seja, neste caso, a leitora seria a mulher, uma marca diferenciada de gênero, que a partir da visão de Alencar, estaria sujeita a certos controles sociais. Alguns autores da época, em especial do sexo masculino, apresentavam de forma sutil uma visão depreciativa da figura feminina. Para verificar e explicitar essa postura androcêntrica e patriarcal de José de Alencar é necessário utilizar os conceitos das teorias feministas.

A crítica feminista propõe, dentre outras coisas, uma abordagem feita por uma leitora “mulher” tendo como propósito ler textos de autores homens, para neles observar, de modo crítico, a representação da figura feminina na obra de autoria masculina.

O autor, em suas obras *Senhora* e *Lucíola*, coloca a mulher no que seria seu suposto papel: de mãe, de esposa e de filha. A mulher teria que corresponder a isso, de maneira fortemente impositiva.

O homem é tido como polo positivo e a mulher como o polo negativo, sempre incapaz de se igualar a postura masculina. A personagem feminina é descrita como incompleta, deficiente, sem a presença do homem. Por tudo isso, a mulher na obra de José de Alencar se calava, era repreendida.

A mulher, ao ser transformada em leitora, cria uma ideia própria de transformação. Essa mesma mulher leitora constrói a sua subjetividade em contato com as formas de representação da cultura.

Desse modo, a mulher criava sua identidade perante a sociedade, era ela a intérprete das obras de autores homens. Vista de modo real, deixando de ser objeto de teorias masculinas, abordando o sentido de leitora informada da crítica feminista, tendo certa competência literária, deixando apenas de ler textos de cultura hegemônica, que ela domina porque com eles aprendeu a ler, mas definiria sua leitura como interpretações de modo geral, tudo o que estivesse ao seu redor. Uma leitora feminista alcançará perspectivas compatíveis com suas experiências; alçará um tema determinado em imagem de primeiro plano que será diferente da escolha feita por um leitor; interagirá com os vazios e as negações a partir de uma atividade imaginariamente comprometida com suas vivências especificadas e diferenciadas.

Em relação às leitoras fictícias, em consonância com as leitoras reais, José de Alencar escreveu obras em que colocava de forma implícita a sua concepção de como as mulheres deveriam se comportar perante a sociedade, pois seu público leitor era predominantemente feminino.

Tendo em vista os objetivos desta pesquisa, este trabalho iniciará com uma contextualização do Romantismo, dando atenção especial à relevância de José de Alencar na prosa romântica brasileira. Já no segundo capítulo, serão discutidos alguns dos principais aspectos conceituais das teorias de gênero, focando o papel

da leitora na abordagem crítica de obras de autoria masculina. Por fim, será realizada uma análise dos romances *Senhora* e *Lucíola*, enfatizando as relações de gênero e poder econômico a partir das concepções de pensadoras feministas.

# 1 O ROMANTISMO E A CONSTITUIÇÃO SOCIAL NA EUROPA E NO BRASIL

## 1.1 A escola romântica no contexto europeu

Este capítulo tem por finalidade distinguir o contexto romântico na Europa, logo após partindo-se para sua caracterização brasileira. O Romantismo europeu iniciou no século XIX, na Alemanha, na Inglaterra e na França. Para Afrânio Coutinho (2001, p. 139) o Romantismo foi qualificado como um movimento internacional. Para o autor, a história dessa escola literária é recente, iniciando-se no século XIX em vários países. Embora, segundo Coutinho, escolas literárias, como o Romantismo, sejam movimentos se formem de modo gradativo, é possível apontar algumas datas como sendo os marcos iniciais do Romantismo na Europa: na Alemanha em 1795; na Inglaterra em 1798, na França em 1822-1824 e em Portugal em 1825. Já no Brasil, o início do Romantismo se deu em 1836.

Por sua vez, Alfredo Bosi (2003, p. 91) ressalta que a fase romântica iniciou-se, no contexto europeu, após o período da Revolução Industrial e Revolução Francesa e a conseqüente ascensão social da burguesia. Assim como Coutinho, Bosi afirma que o Romantismo na Europa está relacionado a dois aspectos: o surgimento dos estados nacionais e a construção de heróis a partir dos moldes burgueses. Na fase romântica, ambos os aspectos estão ligados, uma vez que, a partir da relevância social adquirida pela burguesia, é essa classe que passa a orientar o processo de construção da sociedade.

Já Heron de Alencar (2001, p. 231) retrata o período Romântico a partir da metade do século XVIII, através de grandes transformações sociais, como movimentos revolucionários. Assim como os outros autores apontados, Heron também relaciona a era Romântica a uma oposição em relação ao equilíbrio racional das ideias e sentimentos neoclássicos, visando à linguagem romântica como transformação de novos valores. O autor aponta a ligação do Romantismo com as lutas políticas, tendo como busca a liberdade, igualdade e fraternidade, palavras de ordem da Revolução Francesa e que inspiraram os movimentos de independência das colônias espanholas e portuguesas na América.

Na visão de Coutinho (op. cit., p. 141), a escola literária romântica representou uma grande transformação estética e temática, tendo por finalidade contrariar a tradição neoclássica setecentista. A fase romântica remete a certa inconformidade ao intelectualismo, ao absolutismo e ao convencionalismo clássico. A intenção era que entrasse em vigor o sentimento, a emoção, a sensibilidade e a imaginação, com a inspiração natural, primitiva e popular despertando cada vez mais o pensamento dos homens.

## 1.2 A escola romântica no contexto brasileiro

Afrânio Coutinho descreve a época romântica no Brasil da seguinte forma:

Configura-se, pois o Romantismo no Brasil, entre as datas de 1808 e 1836, para o Pré – romantismo; de 1836 a 1860 para o Romantismo propriamente dito, sendo que o apogeu de movimento se situa entre 1846 e 1856. Depois de 1860, há um período de transição para o Realismo e o Parnasianismo. (COUTINHO, op. cit., p. 160).

Ao analisar o início do Romantismo no Brasil, Coutinho destaca as mudanças ocorridas no Brasil durante a permanência da Corte portuguesa (1808 – 1821) e com a independência (1822), assinalando que, nesse período,

O Rio de Janeiro tornou-se, além da sede do governo, a capital literária, e, com a liberdade de prelos, desencadeou-se intenso movimento da imprensa por todo o país, em que se misturavam a literatura e a política numa feição bem típica da época. (COUTINHO, *ibid.*, p. 156).

Nesse período, ocorreram inúmeras transformações, na literatura brasileira e na história brasileira, como o surgimento da imprensa no Brasil e a busca de novos conceitos sociais, capaz de influenciar a sociedade burguesa carioca.

O período pré-romântico caracterizava-se pela constituição de ideais muito semelhantes às do Romantismo, pois tratam de temas e conceitos que enfatizam novas maneiras de se observar as características e os elementos da literatura.

Coutinho (*ibid.*, p. 163-166) divide o Romantismo em quatro grupos conforme suas características. O primeiro grupo é denominado como iniciação, se

trata do desligamento do período pré-romântico. Este primeiro grupo, refere-se basicamente às poesias religiosas e místicas que retratam o nacionalismo, a lusofobia e as influências inglesa e francesa. No segundo grupo surge a idealização do selvagem, o indianismo como matriz da nacionalidade brasileira, sendo que nas poesias há a predominância do lirismo, e a narrativa é constituída pelo símbolo de patriotismo e adotando o indígena como figura heróica. No terceiro grupo surge a influência de alguns autores, em especial José de Alencar, que enfatiza a forma indianista, mas também sertanista e regionalista. O quarto e último grupo está ligado à luta pela abolição e pela Guerra do Paraguai, marcando uma transição do Romantismo ao Realismo.

Por sua vez, Amora (1977, p. 194) vê o Romantismo como “a evolução de nosso romance romântico, desde então até 1881 (quando se definiram, entre nós, o Realismo e o Naturalismo) se processou em termos de sucessivas modificações, determinadas por várias causas.”

Heron Alencar (op. cit., p. 233) avalia o Romantismo brasileiro como um movimento importante, sendo a partir dele que se desenvolvem o romance e a prosa de forma moderna, assim como se constituiu na Europa. Segundo o autor, os escritores românticos visavam os aspectos mais importantes da nossa vida cultural, política e econômica na primeira metade do século XIX.

Para Coutinho (op. cit., p. 153), a escola romântica no contexto brasileiro, buscou suas temáticas na natureza, no regional, no pitoresco, no selvagem e no contexto urbano. O autor define algumas características da literatura romântica, sendo seu princípio básico a subjetividade; sua norma, a libertação e suas fontes de inspiração, a alma, a emoção e a paixão. A intenção dessa escola é remeter ao melancólico, através do sofrimento dos personagens por amor e paixão. O Romantismo também tinha o papel importante de aproximar a escrita literária com a realidade social, ou seja, autores românticos escreviam suas obras retratando a formação da sociedade burguesa.

Segundo Coutinho (ibid., p. 145-147), é dominante no Romantismo uma série de características, sendo elas: o individualismo e o subjetivismo, o ilogismo, o senso de mistério, o escapismo, o reformismo, o sonho, a fé, o culto da natureza, o retorno ao passado, o pitoresco e o exagero. Para o crítico, todas essas

características fizeram parte do período romântico, retratando as simbólicas construções de cada momento dessa escola.

Além das características citadas, Coutinho (ibid., p. 147) distingue outros traços formais e estruturais que compõem o período romântico, sendo eles; a espontaneidade, o entusiasmo e o arrebatamento pelas emoções e reflexões. Essas características tinham por finalidade dar origem a expressões ligadas ao contexto urbano, buscando uma ordem regular dos costumes sociais. Todos esses traços ajudam a ordenar e desenvolver de forma estável as ideias e pensamentos das pessoas que liam e posteriormente interpretavam as obras românticas, especialmente as mulheres.

Para Coutinho (ibid., p. 176), o Romantismo expressa de forma prioritária sentimentos relacionados à burguesia. Grande parte dos autores da escola romântica pertencia à classe burguesa, saindo do País para, na maioria dos casos, estudar Direito. Esse é o caso de José de Alencar, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Castro Alves, entre outros. Eram raros os escritores de classe baixa, como no caso do autor Manuel Antônio de Almeida.

Bosi (op. cit., p. 97) aponta que, logo após o início do Romantismo no Brasil, com Gonçalves de Magalhães e sua obra *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), Gonçalves Dias aparecia com o indianismo, expressando a nacionalidade brasileira. Como leitor das obras desse autor, o cearense José de Alencar logo depois deu continuidade à fase Romântica na prosa.

Para Bosi, Gonçalves Dias foi o primeiro autor autêntico do Romantismo na poesia:

Se manteve com literatura do grupo de Magalhães mais de um contato (passadismo, pendor filosofante), a sua personalidade de artista soube transformar os temas comuns em obras poéticas duradouras que o situam muito acima dos predecessores. (BOSI, ibid., p. 104).

Bosi (ibid., p. 136) aponta José de Alencar e Gonçalves Dias como dois dos escritores de maior prestígio no Romantismo brasileiro.

Por sua vez, Antônio Soares Amora (op. cit., p. 194) aponta Macedo como um escritor de espírito crítico, sendo essa uma das suas maiores características

peçoais. Com sua criticidade, Macedo escreve o romance *A Moreninha* com o objetivo de, satiricamente, retratar os acontecimentos da época, em especial o que dizia respeito aos costumes da sociedade burguesa carioca.

A exemplo de outros críticos, Amora (ibid., p. 197-198) também aponta o romancista José de Alencar como um autor de grande talento literário, iniciando sua carreira com romances de diferentes temáticas e finalizando-a na década de 1870, com o fim do Romantismo.

### **1.3 José de Alencar e a prosa romântica brasileira**

Dentre os temas abordados pelos romancistas da época estão o indianismo, o regionalismo e o urbanismo. Todos esses diferentes aspectos da prosa romântica podem ser observados nas obras de José de Alencar.

Alfredo Bosi (2003, p. 137) coloca Alencar como um romancista de temática indianista, histórica, regional e cidadina. O crítico dá a Alencar um grande mérito na história do Romantismo, uma vez que o escritor cearense garante lugar central na escola literária, por suas grandes construções. Segundo o crítico, José de Alencar esteve presente nas três fases da literatura romântica. A primeira, a primitiva, aborda mitos da terra selvagem, logo no início da colonização, sua base estrutural era ressaltar a importância da pátria envolvida com a nacionalidade brasileira. São os romances *Iracema*, *O Guarani* e *Ubirajara* exemplos dessa literatura primitiva. O segundo é o período histórico, pós-colonização, tinha como interesse criticar o povo invasor das terras brasileiras, logo após a Independência. A terceira e última fase tem referência com a infância da literatura romântica, iniciando-se logo após a independência. Nela o romance retrata o contexto íntimo familiar, em especial no que se refere às tradições, costumes e linguagens da sociedade burguesa carioca. Segundo Bosi (ibid., p. 137) “importava a Alencar cobrir com a sua obra narrativa passado e presente, cidade e campo, litoral e sertão de suma romanesca do Brasil.”

Como lembra Alfredo Bosi (ibid., p. 138), José de Alencar escrevia obras de gêneros diferentes sem intercalações, sendo publicadas com pouca diferença de data entre elas. O romancista não separa suas temáticas. Assim, no mesmo ano em que publica a obra de temática urbana, *A Viúvinha*, em 1857, publica também a obra

indianista *O Guarani*, e, no mesmo ano que publica a obra regionalista *O Sertanejo* publica o romance urbano *Senhora*, ambos de 1875.

Assim como Amora, Bosi e Coutinho, Heron Alencar (ibid., p. 250-251) também remete à grande participação de José de Alencar na era Romântica. Os críticos, de modo geral, analisam as obras de José de Alencar com respeito e admiração, colocando-o a frente da fase Romântica no Brasil. Nas palavras de Heron,

Alencar hoje ocupa nos quadros da nossa literatura em relação à crítica e ao público. Dois fatos tornam essa posição bastante singular: primeira, o de continuar sendo um dos autores nacionais mais lidos em todo o país, o que pode ser facilmente comprovado pelo número de edições dos seus romances e, também, pelas estatísticas de bibliotecas, nota claramente as circulantes; segundo, o fato de a este prestígio permanente, de caráter popular, não corresponder nem mesmo o simples interesse da grande maioria dos nossos intelectuais. (ALENCAR, ibid., p. 250-251).

Do mesmo modo que Bosi, Heron (ibid., p. 256) também dividiu o período da literatura de José de Alencar em três fases, encaixando, em cada uma dessas fases, determinada parte de suas obras. A primeira fase, denominada primitiva, referia-se às lendas e aos mitos da terra selvagem, pertencendo a essa fase a obra *Iracema*. O segundo período é representado pelo caráter histórico, é enfatizado pelo povo invasor, a terra americana e terminava com a independência. Pertencia ao romance histórico, e como obras principais tinha *O Guarani* e *As Minas de Prata*. Na terceira e última fase, Alencar pretendia retratar a vida nacional e também fixar o conflito do espírito nacional com idéias e costumes, certamente estranhos ou diferentes da sociedade. Desta terceira fase, o primeiro aspecto está representado nos livros *O tronco do ipê*, *Til*, *O gaúcho* e *O sertanejo*; o segundo aspecto pode ser encontrado nas obras *Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela*, *Sonhos d' Ouro* e *Senhora*.

Heron menciona a preferência de José de Alencar pelo romance de diferentes formas e modalidades. Citando Artur Mota, o crítico apresenta uma divisão das obras de José de Alencar diferente das fases destacadas por Heron. Mota divide as obras do cearense em quatro grupos: "a) romance histórico; b) romance da vida da cidade; c) romance da vida campesina e d) lenda indianista ou pastoral" (MOTA apud HERON, ibid., p. 258).

Por sua vez, Coutinho (op. cit., p. 153) retrata a figura de José de Alencar como o “patriarca da literatura no Brasil”. O escritor cearense enfatizava em suas obras características predominantes na época, como temas indígenas. Suas obras retratam o índio como um personagem integrante da nacionalidade brasileira, e partir dessa integração era possível obter uma percepção da linguagem predominante diante das características dos temas que abordassem a figura indígena.

Coutinho aponta o nativismo, ligado ao indianismo, como um símbolo de independência espiritual, política, social e literária brasileira. Alencar, em suas obras, aponta o índio como um ser de profunda inocência e heroísmo. Nas palavras do crítico,

Em vez dos assuntos da Idade Média, sobre os quais recaiu geralmente a tônica do Romantismo europeu, o brasileiro encontrou nas recordações da história local, nas lendas do nosso passado e na glorificação do indígena, as sugestões para uma desejada volta às origens próprias, que seriam a fonte de inspiração da arte e da literatura, aliás de todo o espírito e civilização brasileira. (COUTINHO, 2001, p. 171).

Com suas obras, José de Alencar elevou o indianismo a uma posição significativa perante a sociedade, posição essa antes jamais alcançada. O autor valorizou a nacionalidade brasileira em sua escrita, reforçando nossas raízes legítimas americanas. São obras indianistas de José de Alencar: *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*.

No que diz respeito ao regionalismo, Bosi (2003, p. 140) cita outros romancistas que exploram essa temática além de Alencar; Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay e Franklin Távora. Os três romancistas traçavam o regionalismo de acordo com perspectivas próprias.

Bernardo Guimarães foi responsável por uma linguagem adjetivosa e convencional nos quadros agrestes. Sua narrativa era repleta de expressões, sendo elas idealizadas na dor dos personagens. Escreveu grandes obras, como *O Seminarista* e *A Escrava Isaura*, nas quais enfatizava problemas específicos, como o celibato clerical, no caso da primeira obra, e a escravidão, no caso da segunda.

Já Visconde de Taunay, dá ao regionalismo romântico uma versão mais sóbria. O autor relacionava suas obras com a paisagem e o meio, dessa maneira enquadrou uma de suas obras: *Inocência*. De acordo com Bosi (2003, p. 145), Taunay se interessava no real e de ordem pictórica: a cor da paisagem, os costumes e os modismos.

Por sua vez, Franklin Távora, abordava o regionalismo baseado na vida recifense durante a Guerra dos Mascates. No século XIX, o Brasil estava sofrendo como nação desintegrada, incapaz de resolver os contrastes regionais e a deriva de uma política de preferência econômica fatalmente injusta. O regionalismo era utilizado como protesto.

Em se tratando do aspecto regionalista, José de Alencar tinha como interesse tratar o nacional e o regional, representando o romance em determinadas regiões, daquela época dividida em norte, centro e sul. Cada uma destas regiões focava aspectos anteriores, a vida agrícola e pastoril de acordo com os hábitos, costumes, tradições de cada grupo regional, sendo das capitais ou das cidades do interior.

Heron (2001, p. 264) classificou romances regionalistas de José de Alencar: *O Gaúcho (1870)*, *O Tronco do Ipê (1871)*, *Til (1872)* e *O Sertanejo (1875)*.

Após o esgotamento do sentimentalismo e sertanismo, Coutinho faz referência a uma nova fórmula da estética romântica - a realidade social - que retrata o ambiente urbano e faz uma análise de costumes e caracteres.

Mais do que um movimento literário escrito, foi antes e acima de tudo um estilo de vida, nacional, todo o povo tendo vivido de acordo com suas formas e sentido, cantado, pensado de maneira idêntica, procurando afirmar, através dele a sua individualidade e a alma coletiva. (COUTINHO, *ibid.*, p. 168).

Coutinho (*ibid.*, p. 173) relaciona a escrita de José de Alencar com a formação de diversos aspectos que constituíam o Romantismo, pois Alencar era provido de altas experiências a respeito dessa temática, posteriormente transmitida aos seus sucessores, como Machado de Assis, que deu continuidade na idealização da realidade social da época logo no início das suas produções literárias.

Porém, segundo Bosi (op. cit., p. 130-132), não era apenas José de Alencar o grande escritor ficcionista; junto com ele estavam Joaquim Manuel Macedo e Manuel Antônio de Almeida. Macedo esteve presente em todo o Romantismo, dos anos 1840 aos anos 1870, em efeitos novelescos, sentimental ou cômico. Sua grande obra foi *A Moreninha*. Por sua vez, Manuel Antonio era conceituado como escritor de costumes, sendo sua obra difundida da época *Memórias de um Sargento de Milícias*.

Já para Heron (op. cit., p. 245), foi a partir da obra *A Moreninha*, de Macedo, que surgiram as representações de gênero. “Daí por diante, seria possível distinguir três aspectos da evolução da nossa novelística romântica: o romance histórico, a novela urbana e as narrativas regionais”. (ALENCAR, *ibid.*, p. 242).

Antes de entrar nos aspectos narrativos históricos, é importante analisar o autor Joaquim Manuel de Macedo. É citado por Heron (*ibid.*, p. 246) como o romance *A Moreninha* aquele que teve maior proveito para tal rigidez que se formulava na época.

O crítico retoma a importância de Macedo com seus romances. Foi com eles que o romancista obteve popularidade e reconhecimento perante a sociedade carioca. Afirmava ao autor aspectos do mundo real e até pequenos detalhes da vida familiar, voltava-se ao que se constituía na vida social.

José de Alencar, por sua vez, olhava a vida social nos temas amorosos que retratava em suas obras, detendo-se na constituição da civilização dos costumes burgueses, aspectos retratados nas obras *Senhora*, de 1875, e *Lucíola*, de 1862. Além dessas duas obras, são considerados romances urbanos de José de Alencar, de acordo com Heron (*ibid.*, p. 261), os títulos *Cinco Minutos*, de 1856, *A Viúvinha*, de 1857, *Diva*, de 1864, *A Pata da Gazela*, de 1870, *Sonhos d’ Ouro*, de 1872, *Encarnação*, de 1877, e *Escabiosa*, de 1863.

Os romances românticos brasileiros eram dirigidos a um público restrito. Os beneficiados eram moços e moças de classe alta e média, leitores que procuravam entretenimento. Tendo em vista esse aspecto, é importante destacar a visão de Afrânio Coutinho, que ressalta a importância de Alencar na formação da sociedade, através de crônicas de costumes, titulando-o também como o autor do dialeto brasileiro, autor este conhecedor da linguagem popular. Entretanto, em suas obras,

José de Alencar ressalta a necessidade brasileira de comunicar através da linguagem coloquial e literária.

Segundo Bosi (ibid., p. 139), José de Alencar é considerado um romancista que crê nas “razões do amor”, e retrata as sombras do moralismo romântico em um mundo antinatural, como o casamento por dinheiro, em *Senhora*, e a sina da prostituição em *Lucíola*, mas no íntimo a personagem se salva com sua dignidade.

José de Alencar é apontado por Amora (op. cit., p. 198) como um grande apaixonado pela literatura. Sua intenção era modificar os padrões românticos, o que começou a realizar com *Cinco Minutos* e *Viúvinha*. Segundo o crítico, José de Alencar fixava-se em ressaltar, em suas obras, uma crítica à sociedade, visando à burguesia carioca como uma classe social corrompida pelo dinheiro.

Em seus romances urbanos, segundo Heron Alencar (op. cit., p. 261), Alencar tinha como objetivo retratar a vida social, como era constituído os costumes e retratado os valores diante do surgimento da vida social. É com perfis femininos que o romancista classificará a costumeira vida social, mudando-a de acordo com o ponto de vista das suas leitoras.

Para Heron, José de Alencar escreveu algumas obras dotadas de excelente estrutura narrativa com temas essenciais no Romantismo, tais como *Senhora* e *Lucíola*. Os romances urbanos de Alencar têm como objetivo representar a vida burguesa do século XIX, através de intrigas que giram ao redor de problemas de amor, da situação social e familiar e casamento. Heron Alencar cita o pensamento de Candido como referência:

[...] classifica-se a mulher socialmente pelo casamento, e é por intermédio de um “bom casamento” que os homens pobres também procuram classificação social. Daí por que a mulher é o centro de interesse em volta do qual gravitam quase todos os problemas econômicos e políticos; fator de categorização social é quem representa e transmite os bens da família e confere ao homem inteligente e pobre a oportunidade de realizar-se. (CANDIDO apud HERON, 2001, p. 261).

Heron (ibid., p. 262) enfatiza a crítica de José de Alencar em seus romances urbanos, retratando o casamento por conveniência. O escritor romântico, em suas obras, dá à personagem feminina o direito ao amor e à liberdade, como é o caso da obra *Senhora*. Nesse romance, Alencar critica a educação tradicional e o casamento

por conveniência, visto como um simples contrato de interesse econômico. A esse respeito, afirma Amora que

Alencar (...) tem uma ímpar significação na história de nosso romance romântico de perfis femininos e quadros da “sociedade”, pois a êle ficamos a dever o aperfeiçoamento do gênero, iniciado por Macedo. (AMORA, op. cit., p. 254-255).

A sociedade não era mais constituída por mocinhas “interessantes”, atraentes e adoráveis com seu caráter voluntário. Alencar começara a retratar a vida social e a forma como esta era constituída. Em *Lucíola* e *Senhora*, o autor cria personagens enigmáticos, como Lúcia e Aurélia, mulheres de caráter “singular” e forte, retratando o perfil mulher moderna.

## **2 PRINCIPAIS TEORIAS FEMINISTAS SOBRE A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA MULHER**

### **2.1 A crítica feminista e a mulher como leitora do texto masculino**

Tendo em vista o objetivo deste trabalho, ou seja, uma análise das obras de José de Alencar a partir da crítica feminista, torna-se importante apresentar alguns dos principais conceitos das chamadas teorias de gênero.

Retomando alguns conceitos de Annette Kolodny a respeito da crítica literária feminista, Elaine Showalter lembra que esta parece “mais um conjunto de estratégias intercambiáveis do que uma escola coerente ou orientação objetiva compartilhada.” (KOLODNY apud SHOWALTER, 1994, p. 24). Nesse sentido, é possível observar diversos tipos de críticas feministas: a crítica negra, que tinha como objetivo protestar contra questões que tratavam de política sexual e racial; a crítica marxista, que enfocava a questão de classe e de gênero; e as críticas freudiana e lacaniana, que têm como objetivo teorizar o relacionamento das mulheres com a linguagem e a significação.

Nessa mesma linha de raciocínio, Elaine (ibid., p. 26) caracteriza a crítica feminista como confusa de ser estudada, havendo dificuldades de definir teoricamente esse campo do conhecimento. Apesar de tal indefinição teórica, a autora subdivide a crítica feminista em duas formas: a primeira, classificada como ideológica, que “diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura” (SHOWALTER, 1994, p. 26), e a segunda, denominada ginocrítica, que corresponde ao “estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres.” (SHOWALTER, 1994, p. 29).

A partir das ideias de Vera Queiroz (1997, p. 58), é possível dizer que uma crítica feita por mulheres tem como objetivo reivindicar mudanças, tendo como ponto de partida uma leitura das obras literárias, principalmente de autoria masculina, que buscasse ressaltar aspectos da opressão de gênero e do jogo de poder entre masculino e feminino. Ou seja, neste caso, a leitora seria uma mulher, uma marca

diferenciada de gênero, portanto estaria ela sujeita a certos controles sociais pelo simples fato de ser mulher.

Ao delimitar o conceito da chamada crítica feminista, a autora identifica esta como o direcionamento de um novo olhar para a literatura, tendo, como uma das suas funções, ler textos masculinos para observar de modo crítico a representação da figura da mulher na obra.

A mulher no seu desenvolvimento social transforma-se em leitora e cria uma ideia própria de transformação. Essa mesma mulher leitora constrói a sua subjetividade em contato com as formas de representação da cultura. Desse modo, a mulher cria sua identidade perante a sociedade, tornando-se intérprete das obras de autores homens, vendo as personagens femininas de forma crítica, deixando de ter por base as teorias masculinas.

Uma leitura feminista busca abordar a constituição da sociedade a partir de perspectivas compatíveis com suas experiências de gênero, colocando em primeiro plano a representação da figura da mulher no contexto social, sendo diferente da escolha feita por um leitor masculino. Assim, a leitora feminista interage com os vazios e as negações do texto a partir de uma atividade imaginável comprometida com suas vivências especificadas e diferenciadas.

Em relação às leitoras fictícias em consonância com as leitoras reais, o autor José de Alencar escreveu obras que abordavam alguns aspectos de forma implícita, tais como as relações entre poder econômico e gênero, visando a constituição de uma sociedade burguesa patriarcal, tendo em vista que seu público leitor era predominantemente feminino.

## **2.2 A crítica feminista e as representações de gênero**

Para Vera Queiroz (1997, p. 103), a crítica feminista no campo da literatura tem relação com a discussão em torno do sujeito que lê e do sujeito que escreve. Na visão da autora, o romance do século XIX está intimamente relacionado com a identidade e subjetividade da mulher. Segundo ela,

[...] a primeira observação a ser feita diz respeito ao fato de que o romance surge tendo como público privilegiado a leitora mulher; a segunda, diz respeito à função da arte como um dos elementos da cultura aptos a contribuir para a organização das subjetividades e das identidades tanto de homens, quanto de mulheres. De novo mundo burguês que surgia, promovendo a emancipação e a independência do indivíduo com relação às formas de sujeito social, no entanto, as mulheres estavam excluídas, porque estavam excluídas *naturalmente* – isto é, por sua própria natureza – do universo da razão, reduto privilegiado do sexo masculino (QUEIROZ, 1997, p. 112).

Vera (1997, p. 114) enfatiza a diferença social do homem para a mulher. Sendo que o homem é reconhecido por seu orgulho e razão, enquanto a mulher está ligada a domínios de afetividade, estando relacionadas ao espaço físico da casa, das relações privadas na família e dos valores inerentes as suas funções nessas esferas.

No século XIX, a mulher não havia adquirido sua emancipação e liberdade na esfera pública, achando-se ligada às restrições impostas pelos papéis da esfera privada. A representação do sujeito feminino, nesses moldes, é uma das bases de representação literária desse período.

Na crítica feminista, de acordo com Vera (1997, p. 115), encontra-se um largo campo de representação da subjetividade e do sujeito. Isso ocorre porque as obras literárias do século XIX representam classes sociais, conflitos sentimentais e relações familiares.

Segundo Showalter (1994, p. 31), a crítica de gênero voltada para a análise da escrita feminina – a chamada ginocrítica – pode ser dividida em quatro modelos de análise: biológico, linguístico, psicológico e cultural.

A ginocrítica biológica enfoca a diferença de gênero a partir da questão do corpo, utilizando-se de metáforas como a da “gestação” do texto e da “paternidade” da obra para ler as produções literárias femininas e masculinas, respectivamente. Além de tratar de estudos anatômicos, o contexto biológico ajuda a compreendermos não apenas a escrita das mulheres, mas também os fatores que estão envolvidos, conceituando também situações sociais em que as mulheres estão envolvidas.

Em se tratando das teorias ginocríticas linguísticas e textuais da escrita da mulher, a autora enfatiza o questionamento a respeito das diferenças sexuais a

partir de um uso diferenciado da língua por homens e mulheres e da possível existência de uma linguagem própria da mulher. Nas palavras de Nelly Furman,

[...] é através do meio da linguagem que definimos e categorizamos áreas de diferença e similaridade, que por sua vez nos permitem compreender o mundo que nos cerca. As categorias centradas no homem predominam sutilmente nossa compreensão e percepção da realidade: é por isto que a atenção está cada vez mais se direcionando para os aspectos inerentes opressivos para as mulheres de um sistema de língua construído pelos homens. (FURMAN apud SHOWALTER, 1997, p. 35-36).

Por sua vez, os estudos feministas de linha psicanalítica estão ligados às teorias freudianas. Elaine (1994, p.40) aborda na sua pesquisa a importância dos conceitos de Freud e das análises sobre o erotismo e os desejos femininos não satisfeitos, sendo estes desejos importantes para compreender os enredos da ficção feita por mulheres.

Por fim, de acordo com Elaine (1994, p.44), a ginocrítica de abordagem cultural propicia um estudo mais amplo das diferenças das escritas femininas, talvez até mais completo que as teorias biológicas, linguística e psicanálise.

A teoria da cultura feminina enfatiza ideias das outras formas, relacionando o estado feminino com sua constituição social.

Uma teoria cultural reconhece a existência de importantes diferenças entre as mulheres como escritoras: classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão significativos quanto gênero. Não obstante, a cultura das mulheres forma uma experiência coletiva dentro do todo cultural, uma as outras no tempo e no espaço. É na ênfase na força que liga a cultura das mulheres que esta abordagem difere das teorias marxistas da hegemonia cultural. (SHOWALTER, 1994, p. 44).

A autora relaciona a experiência cultural feminina com estudos de antropólogos, sociólogos e historiadores sociais, estudos estes que buscam livrar a identidade feminina de hierarquias dos valores masculinos.

No momento em que a autora, através de pesquisas, faz distinções culturais das mulheres de acordo com seus contextos sociais, há certa diferenciação da imagem feminina em relação à imagem masculina. Tais distinções dizem respeito a “atividades, gostos e comportamentos prescritos e considerados apropriados para as

mulheres e aquelas atividades, comportamentos e funções gerados, na verdade, fora das vidas das mulheres.” (SHOWALTER, 1994 p. 45).

Olhando para o contexto do final do século XVIII e início do século XIX, Elaine (1994, p.45) distingue a esfera feminina da masculina, observando que as mulheres eram vistas como subordinadas e quem sustentava essas ideias eram os homens.

As mulheres encontram-se em uma esfera diferente da dos homens. Alguns antropólogos colocam as mulheres como constituintes do grupo silenciado, grupo apenas de mulheres, pelo fato de o contexto social ser dominado pelos homens, pela esfera masculina, gerando uma repressão das manifestações femininas. Era através das crenças, dos rituais e das manifestações artísticas que as mulheres conseguiam se expressar.

Além dessa diferença do universo social de homens e mulheres, surge a diferenciação do território selvagem em ambos os gêneros. Nas palavras de Showalter,

Podemos pensar na “zona selvagem” da cultura das mulheres espacial, experimental ou metafisicamente. Espacialmente ela significa uma área só de mulheres, um lugar proibido para os homens (...). Experimentalmente, significa os aspectos do estilo de vida feminino que estão do lado de fora e diferenciam-se daqueles dos homens; novamente, existe uma zona correspondente da experiência masculina que é estranha às mulheres. (...) Em termos de antropologia cultural, as mulheres sabem como é a parte crescente masculina, mesmo se nunca a viram, pois ela se torna o assunto da lenda (como o território selvagem). Mas os homens não sabem o que há no selvagem. (SHOWALTER, 1994, p. 48).

A partir do conceito de “território selvagem”, Showalter assinala o fato de que as mulheres caracterizam-se como sabedoras do que há no território masculino, enquanto os homens não possuem tal sabedoria em relação ao território feminino.

Nessa zona selvagem, a mulher se encontra como entendedora da expressão linguística do homem, ou seja, para as mulheres não há segredos a respeito do universo masculino.

### 2.3 O espaço simbólico da mulher

Michelle Perrot (1998, p. 37) inicia seu trabalho a respeito de contextos sociais femininos abordando como era concentrada a vida da mulher na sociedade no século XIX. A autora ressalta certa transformação no universo feminino, pois as mulheres estão em uma constante busca do melhor para elas mesmas.

Aos poucos as mulheres vão mudando o contexto social e entrando cada vez mais nele. Começam a busca de empregos no mercado de trabalho, mas, na maioria dos casos, o que conseguem é o cargo de empregada doméstica.

Quanto aos lugares públicos reservados a mulheres, a autora aponta lavanderias, grandes magazines, salões de chá, igrejas, entre outros. No caso das grandes magazines, esse espaço é visto como lugar de tentações e de prazer. Essa inovação comercial, segundo Michelle (1998, p. 38) surgiu na modernidade ocidental primeiramente em Londres e em Paris e logo após nas grandes capitais, assim fazendo com que sonhos e desejos femininos fossem realizados.

Nos grandes salões de chá, era difícil encontrar algum homem, pois na época eles eram mais interessados em salões de jogos, onde praticavam esportes e falavam de política.

A forma como a mulher se comportava na sociedade era severa, sendo proibido, por exemplo, o uso de calças. Na França, essa determinação foi decorrente de uma ordenação imperial, o mesmo acontecendo com os cabelos femininos, tidos como sinal de feminilidade e sedução, e, portanto, precisavam ficar escondidos.

Mulheres burguesas usavam chapéus, já as mulheres populares usavam lenços ou touca. As mulheres puderam mostrar sua emancipação nos anos de 1930 com o uso de tabaco e o corte de cabelo.

Michelle (1998, p. 46) aponta a diferença das classes femininas. No caso da moça, ela jamais poderia sair em público sem seu capuz, deveria andar devagar sem erguer a voz e os olhos, sob o risco de cruzar com o olhar de um homem. A mulher casada era mais livre e a mulher de certa idade não precisava se preocupar em relação a essas posturas, pois não possuía nenhuma atração sexual.

Enquanto isso, a mulher do povo, em meio às dificuldades que enfrentava, necessitava viver fora de casa, trabalhando nas compras, nos mercados, comprando mais barato e revendendo. iam à rua em busca de água, e as lavadeiras, para ganhar seu sustento e de sua família, entregavam o pão, o leite, a roupa lavada, etc.

De acordo com Michelle (1998, p. 59), mais importante do que localizar o espaço material das mulheres, é distinguir sua esfera pública. Retomando as palavras de Olympe de Gouges Michelle declara: “A mulher tem o direito de subir ao cadafalso, ela também deve ter o direito de subir à tribuna!”. (GOUGES apud PERROT, 1998, p. 59).

Ambos os autores querem provar que a mulher pode participar do universo em que até então apenas homens constituíam, fugindo do espaço privado e restrito que levavam-nas à exclusão pública.

A autora domina que aos poucos as mulheres foram ganhando poder e surgindo no funcionamento democrático. Ao começar, elas foram ganhando espaço em locais dominados por homens, como a correspondência, a literatura e após, a imprensa.

As mulheres já estavam cientes do que se passava, não como os homens exercendo lugares importantes na sociedade, mas como donas de casa informadas e curiosas que discutiam sobre tudo.

Continuava-se a ideia de encontros em grandes salões, entretanto, os lugares onde se falavam de políticas eram outros; os movimentos, os clubes e os partidos, portanto eram frequentados por homens.

Dizia-se que as mulheres eram isentas de tudo o que necessitava para convenções políticas, voz forte, gestos declamatórios, dramaturgia que as mulheres não possuíam. Isso denominava a proibição das mulheres nas tribunas.

Com as proibições das mulheres aos assuntos políticos, elas reivindicaram a autorização para que elas advogassem. Jeanne Chaurin foi a primeira advogada a ser admitida no tribunal de Paris, a partir daí as advogadas foram as vedetes nas manifestações femininas do século XX. “É essa porta que o feminismo não se cansa de tentar abrir completamente, ressaltando a contradição entre a proclamação da universalidade dos direitos e a exclusão das mulheres”. (PERROT, 1998, p. 72).

Considera-se a mulher como secretária do lar e apenas os homens garantiam o direito da leitura, ou seja, os jornais eram propriamente dos homens, tanto que se reuniam em salas de leitura para a realização da mesma. Restava para as mulheres apenas a parte inferior das páginas jornalísticas, onde se tratava de viagens ou mudanças e, sobretudo de romances-folhetins, dotados do universo feminino com intrigas, personagens heroínas e de moral.

Essas mulheres do século XIX participavam dos inúmeros acontecimentos da época, viajavam e exploravam o país onde viviam. Começava a surgir outra figura de mulher, a contemporaneidade conheceria mulheres capazes de mudar o mundo e modificar as fronteiras que se relacionavam ao sexo.

### 3 A IMAGEM FEMININA E AS RELAÇÕES ENTRE GÊNERO E PODER ECONÔMICO NAS OBRAS DE JOSÉ DE ALENCAR

#### 3.1 *Senhora* e a imagem da mulher como compradora

José de Alencar caracteriza a obra *Senhora* como uma história verdadeira. O autor está cansado de críticas ao folhetim fluminense. Está ele interessado em mostrar aos leitores experiências de escritores da época. Trata-se de uma obra repleta de exuberâncias de linguagem e carregada de imaginações para quem a lê. O autor está construindo o perfil incomum do personagem feminino. “Há efetivamente um heroísmo de virtude na altivez dessa mulher, que resiste a todas as seduções, aos impulsos da própria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos” (ALENCAR, 2001, p. 10).

O romance *Senhora* retrata a história de Aurélia Camargo, uma moça pobre que mora com sua mãe doente. Em vista das dificuldades, a moça se vê obrigada pela mãe a casar. Aurélia conhece Fernando Seixas, por quem se apaixona. Porém o rapaz nega-se a casar com Aurélia em razão da mesma não possuir bens. E por isso Fernando abandona Aurélia e aceita casar com Adelaide em troca de um dote de trinta mil contos de réis. Com a morte de sua mãe e a tristeza de ter sido trocada por dinheiro, Aurélia sente-se só e abandonada.

Passado poucos dias, a moça recebeu a notícia de que herdava a herança de seu avô. A partir desse momento Aurélia torna-se rica e poderosa. Moça determinada e emancipada no contexto feminino da época, era ela quem dominava sua casa, a “Mansão das Laranjeiras”, e seus negócios.

Vendo-se aos 18 para 19 anos, na condição de se casar, a moça pede ao seu tio e tutor, Sr. Lemos, que ofereça a Fernando um dote de quantia maior do que o oferecido pela família de Adelaide. Porém não poderia saber o moço da identidade de sua noiva. Por ser oferecido um dote de cem contos de réis, Fernando aceita a proposta. No dia da apresentação de Fernando à noiva, descobre ele que se tratava de Aurélia e fica feliz por ser o escolhido da bela jovem, porém não sabia ele das intenções da moça.

A partir daí, começa a vingança de Aurélia. A personagem tinha Fernando em suas mãos e fazia com ele o que quisesse. Usava sua fortuna para humilhá-lo e, a todo o momento, proclamava ao rapaz que havia sido comprado por ela, que era ele um objeto de venda.

Com quase um ano de casados, Fernando, cansado de tanta humilhação, arrependido e tendo aprendido a lição de que o dinheiro não é tudo e que junto dele não vem a felicidade, devolve o valor do dote com o qual Aurélia o havia comprado e pede perdão à moça. Com o intenso amor ainda vivo dentro de seu peito, Aurélia perdoa Fernando e desiste da sua vingança.

Em termos estruturais, o autor de *Senhora* divide a obra em quatro partes, intituladas “O PREÇO”, “QUITAÇÃO”, “POSSE” e “RESGATE”. A primeira parte inicia logo no meio da história, algo que diferencia a narrativa de Alencar da escrita dos demais escritores. O autor dá a sua personagem características esplendorosas, representando Aurélia Camargo como uma mulher que foge dos padrões estabelecidos pela sociedade. Seu comportamento, sua postura, sua rigidez entra em desacordo com a imposição machista do século XIX. Aurélia é independente, dona de sua própria vida, não se incomoda com o que os outros pensam a seu respeito. Esse caráter simbólico, inteligente e frio ajuda a personagem a dominar seus próprios negócios, logo se vingando de Fernando Seixas.

O “PREÇO” inicia com a admiração que todos tinham por Aurélia. “Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade.” (ALENCAR, 2001, p. 13).

O romance urbano *Senhora* tem como tema central a compra de um marido oferecido por dote e também o domínio feminino em grande parte da obra.

Aurélia é apresentada para a sociedade como uma moça rica e formosa, jamais vista nos grandes bailes da sociedade burguesa. A moça estava na idade de casar-se, pois “tinha ela dezoito anos quando apareceu a primeira vez na sociedade. Não a conheciam; e logo buscaram todos com avidez informações acerca da grande novidade do dia.” (ALENCAR, 2001, p. 13).

Era ela, a *Senhora* denominada por Alencar, quem dominava sua casa e seus negócios com ajuda de seu tio e tutor, Sr. Lemos. Aurélia morava no Palácio das Laranjeiras com uma viúva parenta, D. Firmina Mascarenhas, quem fazia o

papel de uma mãe de encomenda para apresentação à sociedade “que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina.” (ALENCAR, 2001, p. 14).

Neste momento, a personagem tem a ideia de ter um marido. Quisera ela romper com os paradigmas impostos pela sociedade, pois as mulheres no século XIX não escolhiam seus esposos. Já que ela era capaz de dominar sua casa e seus negócios não seria difícil de encontrar um marido que lhe agradasse.

Tomada a decisão de se casar, Aurélia pede a seu tutor que ofereça a Fernando Seixas um dote avaliado em cem contos de réis: “É a minha vontade. O senhor não sabe o que ela vale, mas juro-lhe que para a levar a efeito não se me dará de sacrificar a herança de meu avô.” (ALENCAR, 2001, p. 33). Com semblante frio, pretendia ela com seu dinheiro realizar seu desejo de vingança, estando disposta a sacrificar toda a herança oferecida pelo seu avô para satisfazer sua vontade. Com essa negociação, a moça exigia apenas que seu tio Lemos fizesse a proposta a Fernando sem revelar ao jovem o nome da noiva e nem quem era ela, poderia ele saber apenas que se tratava de uma mulher jovem e bonita, e que o casamento seria em separação total de bens.

Aurélia era ciente de que Fernando vinha de família pobre e não seria difícil convencer-lhe de aceitar a oferta.

Filho de um empregado público e órfão aos dezoitos 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. (ALENCAR, 2001, p. 48).

Apesar da pobreza, Fernando, por ser jovem, bonito e inteligente, vive na vida burguesa, repleta de vaidade e luxo. Frequenta bailes elegantes e jantares finos. Tudo o que fugia da sua realidade social. O salário do mês mal dava para cobrir as contas da casa, por isso era necessário que sua mãe, juntamente com suas duas irmãs, trabalhassem de costureiras.

O jovem rapaz estava prometido para casar-se com uma moça da sociedade burguesa. Em razão disso, quando Lemos foi a sua casa, teve o rapaz certa hesitação. “Antes de tudo cumpre-me declarar-lhe que estou de algum modo comprometido, e embora não haja um ajuste formal, todavia não poderia dispor

livremente de mim.” (ALENCAR, 2001, p. 59). Porém três dias após a oferta, Fernando decidiu aceitar a proposta.

Apesar de seu compromisso conjugal, Fernando não havia tirado da memória o seu primeiro amor. Era ela uma moça pobre que um dia tinha lhe oferecido o casamento, mas sua condição financeira fizera-o recusar. Mais tarde, essa jovem aparece para a sociedade e, para surpresa do rapaz, estava mais linda e não era mais pobre, acabara de entrar no mundo do luxo e, em razão disso, com pouco esforço conseguia a moça “comprar” um marido e talvez posteriormente sua felicidade. Essa moça era Aurélia, julgada por Fernando como um amor impossível; anteriormente pela pobreza e posteriormente pela riqueza.

Jamais havia imaginado Fernando que a noiva que o “comprara” como marido se tratava de Aurélia. No dia combinado para a apresentação, Aurélia fria e indiferente “[...] correspondeu com uma leve inclinação da fronte à cortesia de Seixas, a quem estendeu a mão, que ele apenas tocou. Ainda neste momento o moço não conseguiu de si fitar a pessoa que tinha em face.” (ALENCAR, 2001, p. 79). Após a apresentação, Aurélia passava a receber Fernando em sua casa, o moço sempre afetuoso e Aurélia sempre indiferente “[...] nunca em seu rosto ou em sua pessoa transpareceu o menor sinal de retribuição a esse afeto.” (ALENCAR, 2001, p. 84).

Passado alguns dias, realizaram o casamento, no qual estiveram presentes apenas algumas senhoras e cavalheiros da burguesia. Tratou-se de uma cerimônia simples, porém estava a noiva deslumbrante, ainda mais linda.

Fernando estava “[...] com o sorriso da felicidade. O orgulho de ser o escolhido daquela encantadora mulher ainda mais lhe ornava o aspecto já de si nobre e gentil.” (ALENCAR, 2001, p. 91). Após o casamento, ambos se encontravam em quartos separados, estava Aurélia vestida com trajes de esposa, atordoava-se nessa sua frieza e pensava em desistir da sua planejada vingança: “Meus Deus, porque não me fizeste como as outras? Por que me deste este coração exigente soberbo e egoísta?” (ALENCAR, 2001, p. 98). Logo depois resistiu a essa ideia e decidiu cumprir o que havia prometido a si mesma. Essa era a maneira mais fácil de humilhar quem um dia a humilhou.

Sentada a uma cadeira na sua noite de núpcias, estava Aurélia. Fernando ajoelhado aos seus pés declara a ela todo o seu amor, diz nunca ter amado alguém além de Aurélia: “Estes lábios nunca tocaram a face de outra mulher, que não fosse minha mãe. O meu primeiro beijo de amor, guardei-o para minha esposa, para ti...” (ALENCAR, 2001, p. 99). Aurélia se negava a acreditar nas juras de Fernando, agora seu marido, e com orgulho prendia-o a realidade: “[...] eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido.” (ALENCAR, 2001, p. 99). Precisa ela de um marido e com seu dinheiro comprou, ofertado como “objeto”.

Na segunda parte do romance de Alencar, “QUITAÇÃO”, há uma digressão narrativa para explicar a vingança de Aurélia contra Fernando Seixas. Descreve o narrador que a moça era muito pobre e morara com sua mãe, enfrentavam juntas inúmeras dificuldades, entre elas a moléstia da mãe. Desde jovem Aurélia demonstrava esperteza, era ela quem administrava as contas de sua casa, além de fazer costuras para ajudar nas despesas. Pressionada por sua mãe para arranjar casamento, a bela obrigava-se a ficar na janela a espera de algum pretendente, desse modo fazia apenas para satisfazer a vontade da mãe. Passado alguns dias Aurélia conhece Fernando, ambos se apaixonam. Um dia: “O moço apertou-lhe a mão; declarou-lhe seu amor. Aurélia ouviu-o palpitante de comoção; e ficou absorta em sua felicidade.” (ALENCAR, 2001, p. 122). E durante um mês Fernando frequentou a residência de Aurélia, galanteando o coração da moça, ela “inebriou-se da suprema felicidade de viver amante e amada.” (ALENCAR, 2001, p. 123). Logo, D. Emília, mãe de Aurélia, pressiona Seixas a casar-se com sua filha, queria ela saber a intenção do moço. Fernando garantiu que suas intenções eram as melhores, porém Aurélia não tinha poses e era isenta de dar-lhe uma vida de luxo. Prefere então o moço “perdê-la a sacrificá-la.” (ALENCAR, 2001, p. 125).

Aos poucos Fernando foi se afastando de Aurélia e quando

[...] convenceu-se que não podia casar com Aurélia, revoltou-se contra si próprio. Não se perdoava a imprudência de apaixonar-se por uma moça pobre e quase órfã, imprudência a que pusera remate o pedido do casamento. (ALENCAR, 2001, p. 130-131).

Já não tinha mais volta, o rompimento tornara-se irreversível. Fora oferecido a Fernando um dote de trinta mil contos de réis em troca a mão de Adelaide, filha de

Amaral. Sem demora Seixas aceitou a oferta, pois achava ele que um “casamento naquele instante era a prelibação das delícias com que sonhava sua fantasia, excitada menos pelo champanhe, do que pela sedução de Adelaide.” (ALENCAR, 2001, p. 133).

Por sua vez, Aurélia sofria pelo abandono de seu amado, mas, ao mesmo tempo, seu coração enchia-se de mágoa daquele que havia lhe trocado por trinta contos de réis.

Algum tempo depois, a enfermidade de D. Emília havia se agravado. Foi nesse período que aparece o avô de Aurélia, Sr. Lourenço Camargo, pai de seu pai. Pedia ele a moça que guardasse uma escritura enquanto viajasse. Nesse tempo de viagem de seu avô, D. Emília falecera. Sozinha com seu desespero Aurélia escrevia a seu avô pedindo-lhe ajuda, porém não tinha retorno. Passados poucos dias a jovem recebia a notícia da morte do seu avô.

Antes da sua morte, o velho cuidou de reconhecer Aurélia como neta legítima e única herdeira de seus bens. Estava a moça atormentada com tudo o que havia acontecido, mas como era inteligente cuidou de tudo da melhor forma possível.

A partir daí, Aurélia atentou a novas transformações, não de caráter, mas de atitude perante a sociedade.

Na terceira parte, denominada “POSSE”, o narrador retoma a conversa de Fernando com Aurélia no quarto. Nesse instante Aurélia caracteriza seu marido como “objeto vendido”, o despreza pelo seu interesse e o maltrata pelo remorso que ainda sentia. Após a conversa, Seixas estava certo de que era impossível amar Aurélia, pois dizia ele: “Encontrei-a em meu caminho, e perdi-a para sempre!” (ALENCAR, 2001, p. 165). Portanto era a *Senhora* Aurélia Camargo seu único e verdadeiro amor. Estava ele atordoado com as palavras de Aurélia e ciente de que ela jamais o perdoaria. A partir daí passam a viver na mesma casa, não como marido e mulher, porém buscando aparentar um matrimônio normal. Era preciso mostrar para a sociedade que eram felizes, disfarçando que tudo entre eles estava bem. “Ela não era a noiva feliz e amada; mas as outras a supunham.” (ALENCAR, 2001, p. 179).

Aurélia estava exercendo sua vingança dando a Seixas o mais profundo dos remorsos. “Está se saciando de vingança! – 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.” (ALENCAR, 2001, p. 188).

O marido havia se tornado empregado servil de Aurélia, e tudo o que sua patroa ordenasse era realizado com ato mecânico. Era uma verdadeira transação mercantil, embora chamassem de casamento.

Na quarta e última parte, “RESGATE”, o coração de Aurélia começa a amolecer. Não era a moça um carrasco. Sentia o amor aflorar e surgira o medo de perder seu amado, pois naquele momento Fernando lhe falava da sua liberdade. Decide o rapaz abrir mão de seu amor por Aurélia, comprando novamente sua liberdade. Diante disso sentia aliviado: “[...] partiu-se o vínculo que nos prendia. Reassumi a minha liberdade, e a posse de mim mesmo. Não sou mais seu marido.” (ALENCAR, 2001, p. 309). Naquele instante Seixas havia devolvido todo o dinheiro utilizara na compra deste casamento, desfazendo o laço que os prendia. Fernando ainda explicou a Aurélia sobre seus atos, o que o fez casar por dinheiro. Culpava ele a sociedade em que estava inserido. O mundo a que o moço pertencia era o da extravagância e vaidade e, de acordo com a sociedade da época, um bom casamento lhe daria *status*. Após ouvir tudo, Aurélia perdoa-o e declara seu amor a Fernando. Envolvidos no laço conjugal, realçam a condição de homem e mulher.

Nas observações de Costa (2009, s/d), na obra *Senhora*, o autor José de Alencar propicia que a mulher seja protagonista e grande atuante da sociedade carioca do século XIX.

Referente às transformações daquele contexto social, José de Alencar enfatiza o comportamento da mulher como um elemento notável da sociedade.

No início do século XIX, o Rio de Janeiro passava por várias modificações devido à chegada da Família Real. Estava ocorrendo uma reorganização familiar, a cidade entrava em modernização. Foi a partir daí que as mulheres, de forma mais intensa, passaram a fazer parte da sociedade, sendo exibidas pelos homens como “objeto” de *status*. Elas eram importantes na realização do casamento, pois os homens viam o casamento como negócio, visando ascensão social e os lucros oferecidos pelo dote, como abordado na obra *Senhora*.

O autor propõe limites a sua personagem, quando a representa como uma figura de respeito perante a sociedade. Aurélia dominava seu próprio negócio de forma discreta, dentro de sua casa, a mansão de Laranjeiras. Pode-se dizer que o autor quisera romper com os padrões sociais da época, inserindo uma mulher a frente dos negócios, mesmo que fossem seus próprios negócios, mas há uma controvérsia a respeito desta inserção. Essa tal “Rainha dos Salões”, como o narrador intitulava Aurélia, se via obrigada pela sociedade a exercer função de zeladora de seus bens às escuras.

Essa personagem feminina buscava seu processo de emancipação social, pois mesmo que fosse dominante de seus negócios, era mulher e ainda estava em busca do seu espaço, ainda inexistente. Naquele modelo de sociedade não estava certo a ocupação feminina. No entanto, Aurélia buscava seu reconhecimento. De um modo restrito conseguia romper com os padrões impostos e mesmo condicionada a essa restrição estava a *Senhora* de José de Alencar inserida naquele contexto social como grande participante.

Aurélia sofria com a marginalização da imagem feminina, pois não estava garantido às mulheres seu espaço, denominado por Michelle Perrot como lugares públicos.

Nessas observações, analisamos a Mansão das Laranjeiras como espaço destinado a Aurélia, pois não teria lugar melhor para caracterizar um personagem feminino. Isso é o que Alencar faz seu leitor entender.

Presas a essa restrição, Aurélia garante sua participação social como negociante. Teria ela certo poder, mesmo se tratando de um universo que apenas homens constituíam. Vista com sua dominância, o autor dá a mulher o poder de posse sobre o homem.

Segundo o pensamento de Showalter, no território selvagem a mulher é vista como misteriosa, enigmática para o olhar masculino. Assim, o narrador de Alencar apresenta uma personagem indecisa, indo do sentimento de amor ao de vingança. Embora tente dominar seu sentimento por Fernando, acaba não conseguindo realizar sua vingança como gostaria a princípio.

### 3.2 *Lucíola* e a imagem da mulher como objeto de venda

No romance *Lucíola*, tal como em *Senhora*, José de Alencar aborda as condições femininas de modo implícito, referindo-se à mulher no que seria seu suposto papel no contexto social.

*Lucíola* retrata a vida burguesa no Brasil com o luxo e a extravagância das cortesãs que estavam inseridas na sociedade daquela época. O autor retrata a história como “perfil de mulher” de fato esboçado. A obra é narrada em primeira pessoa, pelo personagem Paulo Silva que conta a história em cartas dirigidas a uma desconhecida senhora nomeada por Alencar com as iniciais G.M. Posteriormente as confissões de Paulo darão origem a um livro com o título *Lucíola*.

A história é passada no século XIX, mais precisamente no ano de 1855, se tratava de um século de glórias, pois havia recém chegado à província a Corte Portuguesa.

O autor dá a sua personagem principal, Lúcia, qualidades de extremo prestígio perante a sociedade. Ele a trata com profunda delicadeza, contudo com tom grotesco. Não seria Lúcia uma linda moça, mas sim uma mulher bonita, esbanjadora de graciosidades.

A partir de um olhar mais atento à obra, nota-se a tênue arrogância do autor para com a personagem, pois sendo uma cortesã famosa na sociedade é tratada como uma mulher sem crepúsculos de religião, analisada como não devota, mas uma fingidora de máscara inocente.

*Lucíola* trata-se de um romance urbano que tem por finalidade retratar a história de amor de uma cortesã que, para vivê-lo, enfrenta diversas dificuldades, dentre elas, a financeira.

Recém-chegado à corte carioca, Paulo é um provinciano que aos 25 anos buscava novas oportunidades no Rio de Janeiro. Na primeira vez que vê Lúcia, encanta-se pela moça em meio a tanta beleza e a julga ser muito feliz, porém seu amigo Couto, que já conhecia a vida particular de Lúcia, alertara-o, dizendo que, para Lúcia, o que a fazia feliz era o dinheiro que ganhava na sua profissão de prostituta. Mesmo avisado pelo amigo, Paulo não consegue tirar a imagem de Lúcia

da cabeça e, no desejo de possuí-la, passa a frequentar sua casa. Paulo se surpreende com os dois lados da moça, era ela uma bela jovem meiga, encantadora e ao mesmo tempo sedutora, desse modo ambos foram se envolvendo cada vez mais.

Aos poucos, à medida que Paulo conhecia a vida de Lúcia, vai ficando confuso, pois a bela cortesã não durava muito tempo com o mesmo amante. Era ele que estava com ela por mais tempo. Perturbado, Paulo tenta romper com Lúcia, mas sente-se preso à simpatia daquela bela jovem.

Certa noite, na casa de Sá, acontecia uma ceia com vários convidados, dentre eles, Lúcia e Paulo. A partir dessa noite Paulo entenderia o verdadeiro papel de Lúcia na burguesia. Com a aclamação de todos, Lúcia fica completamente nua em cima da mesa representando alguns quadros expostos na parede, Paulo possuído pela raiva retirou-se da mesa dirigindo-se para o jardim. Para ele, Lúcia não deveria presta-se a um papel desses. Ao terminar a sua “exposição”, Lúcia sai à procura de Paulo, e, ao encontrá-lo, pede perdão pela infâmia. O rapaz, comovido por suas palavras, perdoa a moça. Naquela noite, ambos fazem amor à luz da lua.

Com passar dos dias, o relacionamento de Paulo com Lúcia vai se firmando e as visitas do rapaz tornam-se constantes. Diante do amor que sente por Paulo, Lúcia vai tendo uma nova postura, deixa de ter amantes, e de frequentar as rodas da burguesia. A moça estava totalmente mudada em razão de seu amor por Paulo. Chega o dia em que Lúcia resolve contar a Paulo a sua verdadeira história e o motivo de ser prostituta. Lúcia chamava-se Maria da Glória e morava com seus pais em uma humilde casa. Aos 14 anos tinha ela a difícil missão de sustentar seus pais e seus irmãos, que ficaram doentes com o surto da febre amarela de 1850. Levada por seu inocente desespero, a menina Maria da Glória entrega-se ao vizinho rico, Couto, trocando sua virgindade por algumas moedas de ouro.

Ao contar para seu pai o que ocorreu, Maria da Glória é expulsa de casa e é conduzida por uma mulher a entrar no ramo da prostituição. Nesse período, finge sua morte, e passa a se chamar Lúcia, nome de uma amiga que acabara de falecer. A partir daí entra Lúcia e morre Maria da Glória. Com o dinheiro que ganhava na prostituição, Lúcia sobrevivia e mantinha sua irmã Ana. Após sua surpreendente revelação, Paulo se comove e entende Lúcia.

Cansada dos rumores da cidade e atacada por uma doença no coração, Lúcia resolve comprar uma casa no campo, casa que antes morava com seus pais, e lá passa a viver com Paulo e sua irmã Ana. Pressentindo sua morte e não sentindo digna desse amor, Lúcia tenta casar Paulo com Ana. Paulo recusa a proposta, porém se compromete a cuidar da jovem como um pai. Lúcia, que estava grávida de Paulo, perde o bebê e se recusa a expelir o feto, morrendo nos braços do seu amado.

Já no primeiro capítulo, Paulo esclarece o porquê das suas escritas:

A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas infelizes criaturas, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias. [...] Escrevi as páginas que lhe envio, as quais a senhora dará um título e o destina que merecem. É um perfil de mulher apenas esboçado. (ALENCAR, 2009, p.07).

Era a primeira vez de Paulo na corte do Rio de Janeiro. Estava ele encantado por aquela população, mais ainda quando pairou sobre ele a elegância de Lúcia que, de imediato, fizera-o pronunciar tais palavras: “Que linda menina! [...] Como deve ser pura a alma que mora naquele rosto mimoso!” (ALENCAR, 2001, p. 12). Porém, o rapaz percebeu, através do jeito melancólico da moça, que não era ela feliz. O amigo que o acompanhava e conhecia Lúcia disse: “Não sei; mas o homem que ela amar deve ser bem feliz!” (ALENCAR, 2009, p. 13).

Depois de ver Lúcia, a sua imagem não saía da memória. Encontravam-se algumas vezes, porém nada acontecia. Sá, amigo de Paulo, alertou-o a respeito de Lúcia, ser uma moça interesseira: “Andas no mundo da lua, Paulo. Queres saber como se faz a corte à Lúcia?... Dando-lhe uma pulseira de brilhantes.” (ALENCAR, 2001, p. 18). Sabia Sá a respeito da vida particular de Lúcia, seria a moça apenas uma alegre companheira para a noite, ora “[...] alguns dias de extravagância.” (ALENCAR, 2009, p. 18).

Mesmo alertado por seu amigo a respeito do caráter de Lúcia, Paulo movido pelo desejo de vê-la, começou a frequentar sua casa. Em um dos seus encontros, Lúcia mostrara ao rapaz o traje que vestia na primeira vez em que se viram. Estava a moça demonstrando o mesmo afeto que Paulo começara a sentir por ela, pois o rapaz descrevia esse sentimento nos gestos tomados por ambos:

Passei-lhe o braço pela cintura e apertei-a ao peito; eu estava sentado, ela em pé; meus lábios encontraram naturalmente o seu colo e se embeberam sequiosos na covinha que formavam nascendo os dois seios modestamente ocultos pela cambraia. (ALENCAR, 2009, p. 21).

Após esses momentos de carinho, Lúcia começou a chorar. Dizia ela que sofria do coração e sentia uma dor aguda. A moça tinha duas feições, havia a Lúcia carinhosa repleta de ternura, antes mencionada, que logo se transformava em uma moça sedutora que deixava aflorar seus desejos mais íntimos.

Dirigiu-se a uma porta lateral, e fazendo correr com um movimento brusco a cortina de seda, desvendou de relance uma alcova elegante e primorosamente ornada. Então voltou-se para mim com o riso nos lábios, e de um gesto faceiro da mão convidou-me a entrar. [...] Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes das narinas que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante. (ALENCAR, 2009, p. 22-23).

Queria Paulo pagar por estes momentos tidos com Lúcia, pois seria ela uma mulher que havia se vendido naquele instante, mas a singularidade da cortesã o impediu. Em determinado momento da obra, o autor compara Lúcia ao demônio Lúcifer. Estavam eles, Paulo e Lúcia, em meio a um jantar com vários convidados na casa de Sá, logo Rochinha que se fazia presente, com uma singular brincadeira propõe a troca dos nomes: Lúcia à Lúcifer. Lúcia não se sente constrangida, pois havia ela dito: “Quem não sabe que eu sou anjo de luz, que descí do céu ao inferno?” (ALENCAR, 2009, p. 39). A partir daí, começava Lúcia a expor a sua imoralidade fazendo-se molde de alguns quadros pregados na parede, Paulo pede que a moça não faça tal, fora inútil, cercada de comentários e elogios a estimulava. Sobre a mesa estava ela completamente nua

[...] agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas; mas a imitar com a posição, com o gesto, com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo. [...] Deviam de ser sublimes de beleza e sensualidade esses quadros vivos, que se sucediam rápidos; porque até as mulheres aplaudiam com entusiasmo e frenesi.” (ALENCAR, 2009, p. 45).

Paulo vendo aquela cena levantou-se da mesa e saiu horrorizado perante a atitude da moça por uma porta que se dava ao jardim. Encontrava-se sem entender

o que fazia Lúcia descer tão baixo, mas sabia que o que apenas importava para Lúcia era o dinheiro que conseguia com a venda de seu corpo. Eram esses os males da prostituição.

Ao terminar sua exposição, Lúcia saiu pela mesma porta em busca de Paulo e quando o encontrou, disse ele que:

O meu primeiro movimento foi de repulsão; mas não sei que atração irresistível me prendia a esta mulher. [...] Aproximei-me então, e tomei-a nos braços; metiam dó as contrações nervosas que crispavam seu belo corpo, e os soluços de angústia que lhe partiam o seio e cerravam a garganta, sufocando-a. (ALENCAR, 2009, p. 47).

Naquele instante Paulo entendera a vida de Lúcia e o que era obrigada a fazer estando no ramo da prostituição, mesmo assim com muita pena da moça o rapaz a perdoou: “Tu és uma criança!... Não tens culpa do que fizeste! [...] — Quero-te para sempre! Quero que seja minha e minha só.” (ALENCAR, 2009, p. 49-50). E em um gesto puro, ficaram os dois presos no laço amoroso que os cercavam naquela noite.

A partir daí a relação dos dois se firmaram cada vez mais. Paulo passou a visitar Lúcia com frequência. Eram visitas às escuras, pois não queria ela que desconfiassem do relacionamento que mantiveram, com receio que julgassem e fizessem com que a relação estremecesse. Porém, mesmo que quisessem esconder era impossível, a cidade toda já estava comentando a respeito do romance dos dois. Diziam que Paulo “És amante de Lúcia, há um mês.” (ALENCAR, 2009, p. 71). Lúcia teria abandonado a sua vida burguesa para dedicar-se a Paulo, pois não há viam mais no teatro, já não passava no carro mais rico e nem mesmo esmagava “as outras com o seu luxo.” (ALENCAR, 2009, p. 71). Ficara a ideia de que o rapaz estava vivendo a custa de Lúcia e tirando dela seu brilho, sacrificando-a.

Lúcia tentava esconder seu romance com o rapaz na intenção de protegê-lo da sociedade, pois o amor de uma cortesã de luxo com um rapaz não tão rico, mas de boa reputação, jamais seria aceito.

Decidido a devolver a vida luxuosa à Lúcia, Paulo pediu para que a moça voltasse a frequentar as rodas da burguesia carioca e ter amantes. A princípio Lúcia não aceitou em nome do seu amor pelo rapaz, mas com a insistência de Paulo

acabou aceitando, dizendo ao rapaz: “Será feita a sua vontade! Terei amantes!” (ALENCAR, 2009, p. 77).

Nesse instante voltara à luxuosa cortesã ao convívio da alta classe. Diante da decisão tomada, não sabia Paulo se tinha tomado a melhor decisão. Certa noite, Paulo vê Lúcia acompanhada por Couto em um grande baile, ficando cego pelos ciúmes.

Entrei no baile aspirando no ar um fardo de sangue. É verdade, tinha frenesi de matar essa mulher; porém matá-la devorando-lhe as carnes, sufocando-a nos meus braços, gozando-a uma última vez, deixando-a já cadáver e mutilada para que depois de mim ninguém mais a possuísse. (ALENCAR, 2009, p. 86).

Percebemos na figura de Paulo a vingança e posse. Descobria ele, da pior forma, que amava Lúcia com todas as suas forças e apesar de ela ser uma prostituta, seu amor era fervente e fugaz, merecedor de todas as dignidades.

Por fim acabou Paulo se arrependendo do seu pedido e implora nos braços de Lúcia seu amor. Lúcia já não era mais aquela jovem cheia de vida e repleta de irradiação, estava ela composta de frieza e com o semblante aborrecido. Eram esses os indícios das dores da doença que a atacara: “Creio que estou doente! Sofro!” (ALENCAR, 2009, p. 92) dizia Lúcia a Paulo, se tratava de uma doença no coração que ainda havia de matá-la.

A doença de Lúcia foi se agravando, era necessária que se fizesse presente em sua casa uma enfermeira para cuidá-la. Já não conseguia se entregar a Paulo em razão de sua doença: “Não posso fazer-lhe a vontade... Não! Sofro horrivelmente!” (ALENCAR, 2009, p. 104).

Paulo não entendia a real situação e, certo de que Lúcia ainda tinha amante, se afastou da moça, não a deixou de amar, pois quando via seu lindo rosto sentia seu coração pular de emoção e nas rodas de conversa procurava saber da mesma. Acanhado em sua casa trazida em sua lembrança a imagem de Lúcia, sem esperar Lúcia resolve o visitar. A moça estava mudada “tinha perdido o esmalte fresco e suave da tez; parecia mesmo desfeita e abatida; porém isso, longe de desmerecer a sua beleza, dava-lhe certa morbidez lânguida que a tornava ainda mais sedutora.” (ALENCAR, 2009, p. 109).

A causa seria o amor que jamais sentira por alguém e a doença que a fraquejava. Mesmo que Lúcia quisesse se negar a essa doença, não conseguia mais se dedicar a Paulo fortemente, mas esperançosa o esperava em sua casa. Não saia mais à noite, quando saia a passeio era para algum lugar distante da cidade.

Certo dia, Lúcia conta a Paulo sua verdadeira história de vida e o porquê de ter entrado para a prostituição. Aos 14 anos “Maria da Glória”, verdadeiro nome de Lúcia, se via só, pois toda sua família adoecera com a febre amarela e no seu desespero de não saber o que fazer se viu obrigada a se entregar a seu vizinho Couto, em troca de algumas moedas de ouro para salvar a vida da sua família, foi assim que a jovem Maria da Glória se tornou prostituta. Lúcia dizia: “O dinheiro ganho com a minha vergonha salvou a vida de meu pai e trouxe-nos um raio de esperança.” (ALENCAR 2009, p. 129). Após a melhora de seu pai, a menina com sua inocência contou tudo o que havia feito, explicou ela donde arranjava o dinheiro que salvou sua vida, não compreendendo a menina a expulsou de casa.

A moça contou a Paulo a mudança de seu nome, Lúcia se tratava de uma amiga que morreu: “Lúcia morreu tísica; quando veio o médico passar o atestado, troquei os nomes. [...] Meus pais choravam sua filha morta; mas já não se envergonhavam de sua filha prostituída.” (ALENCAR, 2009, p. 130). Ao terminar seu relato, Lúcia chorou e Paulo comovido com o que acabara de escutar disse a Lúcia: “Tu és um anjo, minha Lúcia!” (ALENCAR, 2009, p. 132).

Cansada dos ardores da cidade e resolvida dedicar-se a vida campestre, Lúcia compra uma casa no campo, a antiga casa em que morava com sua família. Juntamente com Paulo e sua irmã que saia de um colégio, Lúcia estava disposta a morar naquela modesta casa e reconstruir sua vida. Passado alguns dias dizia a moça sentir-se muito feliz: “Deus se compadeceu de mim dando-me essa força de vontade que me faz separar de minha vida o tempo que não vivi.” (ALENCAR, 2009, p. 134). Porém Lúcia continuava doente e, após um desmaio, ao recobrar os sentidos, diz a Paulo: “Eu adivinhava que ele me levaria consigo! — Ele quem, minha boa Maria? — O teu, o nosso filho! [...] — Senti há pouco o seu primeiro e seu último movimento!” (ALENCAR, 2009, p. 146).

Lúcia teve uma febre intensa em três dias agravando seu quadro de saúde. Logo veio o médico com um remédio que a melhorasse, porem Lúcia se nega a

tomar. “— Lançar!... Expelir meu filho de mim? [...] Iremos juntos!” (ALENCAR, 2009, p. 148).

Certa de sua morte, Lúcia pede a Paulo que cuide de sua irmã Ana, pois seria ele a única pessoa que teria a menina nesse mundo. Paulo aceita a cuidar de Ana, sendo um pai para ela. A beira da sua morte, Lúcia revela a Paulo que o amou desde o primeiro dia que o viu:

— Tu me purificaste unguendo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro. [...]— Recebe-me... Paulo!... (ALENCAR, 2009, p. 150).

Essas foram as últimas palavras que saíram da boca de Lúcia. Em seguida Paulo recebeu a alma de quem verdadeiramente amou. Desse modo Paulo terminou de escrever seu manuscrito, a princípio com receio de envolver-se com uma prostituta, mas depois se afogando na saudade e no arrependimento de ter discriminado uma jovem que o amou desde o primeiro instante. Esse foi o final da história de Lúcia, não fora um final feliz como o de Aurélia. Estava destinada essa pobre mulher a morte, talvez encontremos a razão disso na libertinagem das mulheres que contrariavam a sociedade do século XIX. Eram severamente castigadas, assim o fizera José de Alencar com Lúcia.

Assim como Aurélia, Lúcia também é protagonista da obra escrita por José de Alencar, *Lucíola*, e grande atuante da sociedade burguesa do século XIX.

Lúcia apresenta um comportamento visto pela sociedade como extravagante. Era ela uma cortesã e de forma intensa estava presente na sociedade.

Diferentemente de Aurélia, Lúcia, na condição em que se encontrava, via-se obrigada a se exibir como objeto de venda. Nesta obra, Alencar faz com que seja a mulher um bem material de fácil compra.

A personagem é inserida nos lugares públicos, espaços, como lembra Michelle Perrot, de domínio masculino. Não estava destinada à cortesã sua casa ou salões de chá como seu espaço, mas sim espaços em que homens se faziam presentes, pois Lúcia teria que exibir o que estava à venda.

José de Alencar garantiu a Lúcia sua emancipação social, mas por outro lado necessitava dos homens para sua sobrevivência; estava restrita na condição de prostituta.

Além desse aspecto, retomando a ideia de Showalter a respeito do território selvagem feminino, é possível observar que a protagonista do romance de Alencar mostra-se enigmática aos olhos de Paulo. O rapaz às vezes a considera extremamente sensual e provocante, às vezes ingênua e meiga. Tal indefinição a respeito da figura feminina torna-se explícita quando se observa que Lúcia é, ao mesmo tempo, associada à figura de Lúcifer e à de um anjo.

## CONCLUSÃO

A partir das análises feitas das obras *Senhora* e *Lucíola*, de José de Alencar, destaca-se a predominância feminina no contexto social do século XIX. O autor retrata a história de duas personagens diferentes, voltando-se para o aspecto financeiro. Nas obras, ora a mulher é vista como compradora, ora como, objeto de venda. Trata-se de personagens que mostram caráter independente e autônomo, embora necessitem da figura masculina para satisfazer seu prazer amoroso.

Mesmo que Aurélia, em *Senhora*, e Lúcia em *Lucíola*, possuam certa independência social, ainda são mulheres que sofrem com preconceito da sociedade. Aurélia, que dominava seus negócios e era vista como dominante de seu marido, era obrigada a exercer essa função em sua casa, um lugar reservado às ações femininas. Já em *Lucíola*, Lúcia também certa da sua ascensão social, lutava contra o preconceito da sociedade que não a aceitava e a discriminava por ser prostituta.

Atualmente, as mulheres são vistas como autônomas e livres para exercer seu direito de escolha, seja pessoal ou profissional, porém são marcadas pela trajetória feminina que, ao longo do tempo, lutou pela representação no espaço social. Não queriam essas mulheres ser reconhecidas apenas por sua beleza, formosura e delicadeza, mas sim serem vistas como grandes guerreiras que lutaram por sua importância na sociedade, fazendo valer-se de direitos democráticos para homens e mulheres.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. **Lucíola**. São Paulo: Editora Ciranda Cultural, 2009.

\_\_\_\_\_. **Senhora**. São Paulo: Ediouro, 2001.

AMORA, Antonio Soares. **A Literatura Brasileira: volume II o Romantismo**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 41. ed. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 2003.

COSTA, Luciana Cavalcanti. "A rainha de Laranjeiras". In: **XIII Seminário Nacional Mulher & Literatura e IV Seminário Internacional Mulher & Literatura**, 2009, Natal/RN. CD-Rom. Natal : Universidade Potiguar, 2009.

COUTINHO. Afranio, COUTINHO. Eduardo de Faria. **A Literatura no Brasil: volume 3 a era Romântica**. São Paulo: Global, 2002.

LEMAIRE, Ria. "Repensando a história literária". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 58-71.

PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo : Fundação Editora da UNESP, 1998.

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói : EDUFF, 1997.

SHOWALTER, Elaine. "A crítica feminista no território selvagem". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 23-57.