

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Gilson Lucas da Silva

**Paralelos entre duas escrituras:  
romântica e realista em *Senhora*, de José de Alencar**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO  
2017

Gilson Lucas da Silva

**Paralelos entre duas escrituras:  
romântica e realista em *Senhora*, de José de Alencar**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria José Pereira Gordo Palo.

SÃO PAULO

2017

**Banca examinadora**

---

---

---

## **AGRADECIMENTOS**

A todos os professores que fizeram de suas disciplinas verdadeiros momentos de conhecimento e reflexão, contribuindo para minha formação ainda claudicante.

À Professora e orientadora Dra. Maria José Pereira G. Palo, que contribuiu com suas formidáveis orientações carregadas de sabedoria, sem as quais não seria possível a efetivação deste trabalho.

Às Professoras Dras. Maria Aparecida Junqueira e Daniela Spinelli, que aceitaram participar da banca de minha qualificação, por suas sugestões.

À amiga Elizabeth Sfrizo pelo auxílio e conselhos edificantes durante a trajetória final do trabalho.

A Luciana Martins, uma pessoa muito especial, que, em momentos difíceis, nunca me abandonou, acreditando sempre em mim.

Ao amigo Bruno Pereira, por sua atenção, conversas e conselhos.

À secretária Ana Albertina, por seus modos preciosos de receber, ajudar e aconselhar os alunos.

Agradecimentos à CAPES, por um ano de bolsa de estudos.

*Todo romance é um organismo inteligível de uma infinita sensibilidade: o menor ponto de opacidade, a menor resistência (muda) ao desejo que anima e arrebatada toda leitura, constitui um espanto que se derrama sobre o conjunto da obra (BARTHES, 2013, p. 103).*

SILVA, Gilson Lucas da. **Paralelos entre duas escrituras: romântica e realista em *Senhora*, de José de Alencar**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2017. 83 p.

## RESUMO

A presença de determinadas características estético-literárias em *Senhora* (1875), de José de Alencar, conferiu-lhe, entre os outros romances do escritor brasileiro, um grau de maior complexidade e importância, já considerados pela crítica literária brasileira. Esta dissertação objetiva investigar, neste domínio, o realismo emergente no romantismo brasileiro em declínio no final do século XIX. Procura-se responder ao questionamento seguinte: Há indicadores possíveis do realismo na narrativa romântica alencariana? Foi estabelecido um confronto entre posições críticas divergentes, em cujos depoimentos os autores Antonio Candido, Roberto Schwarz, João Luiz Lafetá, Dante Moreira Leite e outros já sinalizaram alguns indicadores de uma escritura realista presente em *Senhora*. Optou-se por uma abordagem crítico-analítica das estratégias estilísticas do discurso alencariano (ambiguidade, ironia, dissimulação) por meio das quais se manifesta um modo específico de narrar/descrever o mundo ficcional originalmente estruturado pelo narrador. Também priorizou-se o ponto de vista das personagens-pessoas, considerando a concepção do teórico francês Michel Zérafra. Entretanto, foi-nos revelado que a fortuna crítica não tem prestigiado certos pormenores estilísticos constituintes do romanesco em *Senhora*, aspectos ausentes que desvelaram uma leitura diferenciada do romance. A partir desse ângulo, deduzimos que o realismo manifesto no romance de Alencar não pode ser avaliado nas mesmas proporções com as quais o configurou a crítica da ficção realista brasileira do século XIX e XX. Foi constatada a presença de duas consciências ambivalentes, cujas enunciações, de Aurélia Camargo e de Fernando Seixas, configuraram, respectivamente, a tensão entre duas realidades ambivalentes, uma subjetiva e outra objetiva, na expressão e polissemia que anunciam a passagem da sociedade romântica para a realista no romance alencariano.

Palavras-chave: *Senhora*; José de Alencar; Romantismo; Realismo; consciências ambivalentes.

SILVA, Gilson Lucas da. **Parallel writings: Romanticism and Realism in José de Alencar's *Senhora***. Masters dissertation. Program of Post-Graduate Studies in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2017. 83 p.

#### **ABSTRACT**

The presence of certain aesthetic-literary characteristics in *Senhora* (1875), written by José de Alencar, confirmed to it, among the other novels of the Brazilian writer, a greater degree of complexity and importance, already considered by Brazilian literary criticism. This dissertation seeks to investigate, in this area, the emerging realism in Brazilian romanticism in decline at the end of the XIX century. It's intended to answer the following question: Are there any possible indicators of realism in the romantic *Alencariana* narrative? A confrontation between divergent critical positions was established, whose testimonies of the authors Antonio Candido, Roberto Schwarz, João Luiz Lafetá, Dante Moreira Leite and others have already pointed out some indicators of a realistic writing present in *Senhora*. A critical-analytical approach has been chosen from the stylistic strategies of *Alencariana* discourse (ambiguity, irony, dissimulation) through which a specific way of narrating/describing the fictional world originally structured by the *Alencariana* narrator is manifested. Also the point of view of the characters-people was prioritized, considering the design of the French theorist Michel Zérafra. However, it has been revealed to us that critical fortune does not prestige certain stylistic details constituent of the romanesque in *Senhora*, absent aspects that revealed a different reading of the novel. From this angle, we can deduce that the realism manifested in Alencar's novel can't be evaluated in the same proportions with which it was configured by Brazilian realist fiction critical of the XIX and XX centuries. It was verified the presence of two ambivalent consciences, whose enunciations, of Aurélia Camargo and Fernando Seixas, configure, respectively, the tension between two ambivalent realities, one subjective and one objective, in the expression and polysemy that announce the passage from romantic society to realistic in the *Alencariana* novel.

**Keywords:** *Senhora*; José de Alencar; Romanticism; Realism; ambivalent consciences.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 – O ROMANCE SENHORA NO LIMIAR DA CRÍTICA.....</b>	<b>17</b>
1.1 Do contexto literário, escritor e posição crítica romântica .....	17
1.2 Do escritor e da posição crítica realista .....	23
1.3 Desvios da escritura romântica para a escritura realista em Senhora .....	31
<b>2 – FOCALIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS NARRATIVOS NA ENUNCIÇÃO DO SER NO MUNDO NARRADO .....</b>	<b>36</b>
2.1 Mundo representado focado enquanto linguagem .....	36
2.2 Estratégias narrativas: ambiguidade, dissimulação e ironia .....	41
2.3 Materialização e transgressão das ações das personagens .....	50
<b>3 – PARALELOS DA REPRESENTAÇÃO ENTRE DUAS ENUNCIÇÕES E DOIS CONFLITOS.....</b>	<b>55</b>
3.1 A personagem Aurélia: imagens do realismo subjetivo stendhaliano .....	55
3.2 A personagem Seixas: imagens objetivas mostradas na voz do outro.....	62
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>70</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>73</b>
<b>ANEXO – CARTA DE ELIZA DO VALLE.....</b>	<b>76</b>

## INTRODUÇÃO

No ensaio “Tradição e talento individual”, em *Ensaaios de doutrina crítica*, o poeta e crítico inglês T. S. Eliot sublinha a importância do resgate da tradição literária na elaboração da nova obra de arte:

Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte detém, sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação da sua relação com os poetas e artistas mortos. [...] Mas a diferença entre presente e passado consiste em o presente consciente ser uma compreensão do passado, de maneira e a um ponto tais que a própria compreensão que o passado tem de si próprio não pode revelar (ELIOT, 1997, p. 23-25).

Refere-se o ensaísta inglês ao pensamento da arte como composição, que significa trazer o passado para ressignificá-lo no presente; em outros termos, poder-se-ia dizer que o poeta fala de uma atualização do passado por meio de um princípio crítico estético que corresponde ao momento presente. A reflexão do autor inglês recai sobre a importância da origem da criação e sobre um novo olhar para a arte, a literatura e os estudos críticos do objeto literário.

Em vista das ideias do ensaísta, trazemos, ao círculo da discussão contemporânea, o romance *Senhora*, publicado em 1875, pelo escritor, dramaturgo, crítico e poeta brasileiro José de Alencar. É esta a última obra do autor em vida, que compõe os chamados romances urbanos, integrando a tríade *Perfis de mulher*, ao lado de *Lucíola* (1862) e *Diva* (1864).

A escolha deste romance urbano de Alencar não é fruto de uma mera casualidade. Chamaram-nos a atenção certas particularidades da obra, sobre as quais, julgamos, nem sempre o olhar da crítica literária tratou com ênfase suficiente. Por essa razão, o presente estudo volta-se para o tratamento das vozes na narrativa, cuja hipótese prenuncia a manifestação de certas marcas da escrita realista. No seu singular modo de agir, as personagens Aurélia Camargo e Fernando Seixas, o par romântico do conflito amoroso central, atuam como vozes representantes das tendências estéticas do movimento realista brasileiro emergente. Além do duplo ponto de vista do narrador no tratamento singular dado a cada personagem, um modo ambíguo de desenvolvê-las não só romanticamente, ganha destaque e contorno o olhar divergente dessas personagens no jogo amoroso, diante

de uma realidade em que já se evidencia um apelo ao dinheiro na realização do desejo na sociedade capitalista nascente no Brasil do século XIX.

Na segunda metade do século XIX, durante o movimento romântico brasileiro, chegavam da Europa (o auge do Romantismo europeu já havia passado) influxos da estética realista e das correntes filosóficas vigentes. O romance *Senhora*, de José de Alencar foi escrito em 1875 e, cinco anos mais tarde, foram publicadas as obras *Memórias Póstumas* (1880), de Machado de Assis, e *O Mulato* (1881), de Aluísio Azevedo, inaugurando, respectivamente, o Realismo e o Naturalismo no Brasil. Alencar estava ciente das novidades literárias que ocorriam no seu tempo, no Brasil e no Exterior. O autor cearense, ao escrever o romance *Senhora*, além de dar ressonância às questões filosóficas europeias, nele já prediz indicadores de um novo realismo que emerge do romantismo. Esse movimento, aliado não somente às ideias filosóficas, mas também sociais, revela-se sob outra perspectiva no modo de olhar a sociedade brasileira. Mas, perguntamos: de que realismo trata Alencar em *Senhora*? Num primeiro momento, é imprescindível que partamos de argumentos críticos que se alternam sobre o conceito da escritura realista.

José de Alencar, por sua importância literária no movimento romântico, tem seu nome registrado na historiografia literária brasileira. Como afirma Maria Cecília Boechat, a fortuna crítica com respeito a sua obra é extensa, mas, por meio dos “pressupostos conceituais e valores estético-literários comprova o fato de que a textualidade da literatura de Alencar permaneça como problema, tornando sua qualificação menos tranquila do que a imagem do escritor canônico poderia sugerir” (2003, p. 14).

Por meio de um exame sociológico, tanto o crítico Antonio Candido quanto estudiosos de Alencar partem do elemento social que permite entrever, claramente, a expressão de uma determinada sociedade e época. Sublimaram eles o poder do capital como elemento temático da trama romântica.

[...] o próprio assunto repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no significado. Trata-se da compra de um marido; e teremos dado um passo adiante se refletirmos que essa compra tem um sentido social simbólico, pois é ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro (CANDIDO, 2011, p. 15).

Candido acrescenta-lhe, ainda, uma breve análise psicológica, que emana das imagens do estilo alencariano, tal como o fez Dante Moreira Leite. Não obstante, este confere uma densidade maior à questão psicológica na configuração das personagens centrais e da intriga. Segundo as premissas de Leite, em *Senhora*, o escritor consegue descrever a sociedade da época, embora com excesso de sentimentalismo próprio do caráter romântico e, no entanto, transcende uma narrativa dita romântica (LEITE, 1977, p. 156). E complementa que Alencar “é mais moderno do que Machado de Assis e Eça de Queirós, pois ao contrário das personagens destes, as de Alencar dependem da interação com os outros, e oscilam de acordo com ela” (LEITE, 1977, p. 160).

No ensaio “As imagens do desejo” (2004), Luiz João Lafetá pontua, em referência ao romance *Senhora*, que, a despeito da estrutura narrativa sob irrefutável base mítica, demonstrando a tendência romanesca, Alencar procura ajustar esses arquétipos da trama à experiência humana, assim deslocada a um critério de verossimilhança, remetendo-os à tendência realista em que oscilam as páginas do estilo alencariano:

Tocada pelo modo romanesco, a narrativa [de Alencar] acumula, página após página, um estoque enorme de imagens arquetípicas que remetem [...] ora para o mundo de desejo, ora para o mundo do não-desejo. Mas também, movida pela ambição da mimese, a narrativa dirige-se a cada instante para a descrição da experiência humana, à qual tenta permanecer fiel, deslocando e adequando os padrões míticos (LAFETÁ, 2004, p. 428).

Alfredo Bosi confere à narrativa alencariana uma leitura voltada para a intriga amorosa com arranques de um realismo social e assinalada que, no entanto, fica ainda a dúvida se a narrativa regride ao convencionalismo romântico. Atribui-lhe o crítico literário o caráter de um realismo instaurado em razão da venalidade do marido, porém a ordem romântica do mundo é estabelecida com o perdão do protagonista Seixas.

Se admitimos que é o fato de o jovem Seixas casar-se pelo dote, em virtude da educação que recebera, damos a Alencar o crédito de um narrador realista, capaz de pôr no centro do romance não mais os heróis Peri e Ubirajara, Arnaldo e Canho, mas um ser venal inferior. O que seria falso, pois o fato não passava de um recurso; o equilíbrio, perdido em termos da visão romântica do mundo vai-se restabelecer porque Alencar arranjará uma solene redenção fazendo Seixas resgatar-se na segunda parte da história (BOSI, 2006, p. 139-140).

Por fim, em “A importância do romance e suas contradições em Alencar” (2012), Roberto Schwarz afilia o romance alencariano, em certa medida, a um realismo “a tal ponto que as quatro etapas da história são chamadas ‘O Preço’, ‘Quitação’, ‘Posse’, ‘Resgate’. Como indica este rigorismo na condução do conflito, enredo e figura são de linhagem balzaquiana” (SCHWARZ, 2012, p. 41). Contudo, advém uma “disparidade entre o enredo e a notação realista representa a justaposição de um molde europeu às aparências locais (não importa, no caso, que estas aparências se tenham transformado em matéria literária por influência do próprio romantismo)” (SCHWARZ, 2012, p. 52).

Todavia, a crítica literária, a nosso ver, deixa de lado diversos aspectos não observados na composição da intriga, o que esperamos elucidar como uma contribuição de um leitor afeito à obra alencariana.

São essas reflexões expostas que se firmaram em torno desta leitura do romance alencariano, acabando por se constituírem nossos pressupostos, pois, acreditamos, aproximam-se do complexo conceito de romantismo e de realismo, termos que podem carregar consigo interpretações ambíguas ocultas pelo estilo da escrita do romance alencariano, desde o sentido literal ao sentido literário mais abrangente, vindo a evidenciar que, pode-se associá-los à realidade, ou eles nela se inspiraram.

Como estilo literário, sabe-se que o Realismo, no Brasil, está localizado na segunda metade do século XIX. Afrânio Coutinho, contudo, identifica o realismo em produções literárias bem anteriores na História da Estética:

Devem-se encarar o Realismo e o Naturalismo como movimentos específicos do século XIX. Porquanto, antes de se concretizarem numa época histórica, eles eram categorias estéticas ou temperamentos artísticos, tendências gerais da alma humana em diversos tempos, como Classicismo e Romantismo, surgindo o Realismo sempre que se dá a união do espírito à vida, pela objetiva pintura da realidade. Dessa forma, há Realismo na Bíblia e em Homero, na tragédia e na comédia clássicas, em Chaucer, Rabelais e Cervantes, *antes de aparecer em Balzac, Stendhal e Dostoiévski* (COUTINHO, 2001, 179-180; grifos nossos).

No livro *Pessoa e Personagem* (2010), o crítico e ensaísta francês Michel Zérafra defende a tese atual sobre a qual repousam as concepções de pessoa e personagem, revelando que a obra romanesca muda consideravelmente de acordo com as formas adotadas por cada escritor. A reflexão de Zérafra é a de que, a partir dos anos 1920 até os anos 1950 do século XX, autores passaram a adotar uma perspectiva que envolve a figura

da pessoa em torno da personagem, associando as mudanças que se processam na sua criação do contexto social e histórico da produção literária.

Partindo do pressuposto conceitual de que o espaço do romance é o lugar da interpretação, Zérafra aponta para a personagem como uma criação de visão de mundo do autor, na qual ele se vê, porém, procurando, junto às técnicas linguísticas das quais é possuidor e usuário por excelência, desenhar a sua concepção de vida no espaço textual. O romance é, portanto, um espaço transmissor de ideias e valores que o autor tem de pessoa e,

como todo artista, o romancista jamais apreende seu objeto de maneira direta. Entre seu pensamento (sua concepção de verdade fundada numa experiência) e a obra que ele deseja escrever, interpõe-se uma linguagem estética já elaborada da qual rejeita certos aspectos que lhe parecem caducos, sendo outros, ao contrário, aos seus olhos, referências e exemplos a explorar ou, sobretudo, a transformar (ZÉRAFFA, 2010, p. 11).

A partir dessa maneira de olhar a personagem de ficção no duplice campo comunicacional e escritural romanesco de *Senhora*, percebemos um sentido mais amplo e profundo na construção das personagens e do conflito da trama amorosa por meio dos dispositivos técnicos da linguagem. Pressupõe-se, pois, a presença de duas consciências paralelas na narrativa alencariana, uma subjetiva e outra objetiva, as quais deverão ser consideradas como dois enunciados cujas enunciações são divergentes, uma vez configurados nas personagens protagonistas Aurélia e Seixas, representantes figurativos daquela sociedade do século XIX. Hipótese esta que, cremos, pode ser corroborada na leitura de uma carta fictícia<sup>1</sup> apresentada no final do romance *Senhora*, cuja autoria é atribuída a Eliza do Valle como resposta a outras duas cartas publicadas no *Jornal do Comércio*, de autoria de D. Paula de Almeida, uma amiga de Eliza. Esta referindo-se à personagem Aurélia, assim escreve:

Quem lê as seis primeiras páginas de *Senhora* compreende imediatamente que há na vida dessa menina de dezenove anos grande e

---

<sup>1</sup> Consta uma nota no final do romance *Senhora* a partir de uma edição de 1875 publicada pela editora B. L. Garnier. Essa nota refere-se a uma carta publicada no *Jornal do Comércio* da época, cuja autora, Eliza do Valle, dirige-se às censuras ao romance de Alencar feitas por duas cartas, também divulgadas pelo mesmo jornal, de uma leitora de nome Paula de Almeida. Ressalta-se que as cartas desta última são somente mencionadas por Eliza em sua carta e que, portanto, a única existente por meio da qual se faz referências às primeiras.

profunda decepção. Na sua luta com a sociedade pressentem-se as energias e os ímpetos do caráter, que vai jogar a sua liberdade, o seu destino, em um despeito do amor traído (VALLE, 1875, p. 245)<sup>2</sup>.

Em contraponto, a própria autora da carta nos diz que:

Seixas é uma fotografia; eu conheço vinte dessa cópia. A sociedade atual gera aos pares desses homens de cera, elegantes, simpáticos e banais, que se moldam a todas as situações da vida artificial dos salões. Na vulgaridade de Seixas está precisamente o cunho artístico do personagem (VALLE apud ALENCAR, 1875, p. 243).

Diante desta ambivalente posição crítica testemunhada, de um lado, pela carta de Eliza do Valle e de D. Paula de Almeida, e, de outro lado, pelos críticos brasileiros elencados, e pela concepção da personagem romanesca exposta pelo teórico francês Zérafra, perguntamo-nos: que realismo é esse que insurge na narrativa alencariana – instituída como romântica pela crítica – e de que estratégias se valeu o romancista na presentificação da linguagem desse provável realismo? Eis a problemática que procuramos responder ao longo desta dissertação.

Objetivamos, portanto, averiguar e comprovar a presença desses caracteres realistas por meio das estratégias estilísticas de linguagem do narrador (ambiguidade, dissimulação, ironia) e das duplas ações e condutas ambíguas das personagens, para poder interpretar as imagens simbólicas do discurso alencariano pela mediação da voz do narrador e pelos diálogos de suas personagens.

Nossa premissa se propõe a averiguar a presença de traços de um realismo sugerido por duas vertentes: uma de visão subjetiva e outra objetiva – romântica e realista –, correspondendo, respectivamente, às marcas estilísticas da escritura dos romances stendhaliano e balzaquiano.

A seguir, apresentamos a dissertação sumarizada em três partes dispostas da seguinte forma:

No primeiro capítulo, em “O romance Senhora no limiar da crítica”, confrontamos posições críticas de estudiosos como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Roberto Schwarz,

---

<sup>2</sup> Mencionaremos, ao longo do trabalho, a carta de Eliza do Valle por cremos que nela se encontrem pressupostos teóricos que reforçam nossa hipótese. É um pós-escrito importante em que José de Alencar propõe, a nosso ver, um novo projeto estético-literário emergente em *Senhora*. Portanto, sempre que a carta for citada, colocaremos entre parênteses o sobrenome “Valle” de Eliza como autora do um texto alencariano.

João Luiz Lafetá, Dante Moreira Leite entre outros, quanto aos possíveis elementos que apontem o romance alencariano alinhado à estética realista. No entanto, reafirmamos, ocorrem impasses entre estes autores de acordo com as suas perspectivas críticas, que pretendemos identificar. No segundo capítulo, “Focalização e procedimentos narrativos na enunciação do ser no mundo narrado”, pontuamos as estratégias narrativas em que se evidenciam os discursos fragmentários do narrador, em que se vale da estilística da ironia, dissimulação e ambiguidade na construção do realismo narrado romanticamente. Também verificam-se modos, comportamentos e ações das personagens, que nos permitem concretizar a passagem liminar de uma estética romântica para a realista, pelos diálogos textuais.

No terceiro capítulo, cujo título “Paralelos da representação entre duas enunciações e duas consciências em conflito” tem como eixo norteador os estudos sobre “o ponto de vista” desenvolvidos por Michel Zéaffa. Por meio desta tríplice perspectiva narrativa desenvolvida nos capítulos, confrontaremos os olhares do narrador e a voz das consciências divergentes dos protagonistas sobre a realidade da sociedade brasileira em transição do século XIX para o século XX, no romance *Senhora* de José de Alencar.

## 1 – O ROMANCE SENHORA NO LIMAR DA CRÍTICA

*Deslocar-se não é voltar atrás, para manter imutáveis os valores e métodos do passado, mas reavaliá-los, elaborar novos conceitos e novos discursos adequados à situação presente. Será que, ao efetuarmos a liquidação sumária da estética, do cânone e da crítica, não jogamos fora, com a água do banho, uma criança que se chamava Literatura? (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 344).*

### 1.1 Do contexto literário, escritor e posição crítica romântica

Antes de fazer as considerações devidas acerca da escritura romântica de José de Alencar em *Senhora*, parece-nos essencial que recorramos, mesmo de maneira breve, a determinados aspectos da história, da nossa vida social e literária. Esses aspectos encontram-se numa imbricação intrínseca, modo pelo qual o fazer estético-literário do escritor cearense vincula-se ao momento histórico e decisivo da formação da nossa literatura incipiente. Sua ficção, contudo, não perde a natureza de obra artística. “Ainda que, pelos aspectos artísticos, transcenda o seu tempo, pelos humanos se lhe vincula indissolúvelmente.” (PEREIRA, 1988, p. 18).

A sociedade brasileira, então colônia portuguesa, sofreu consideráveis mudanças políticas, socioeconômicas e culturais na passagem do século XVIII para o século XIX, que se acentuaram na segunda metade deste. Ao retomar o contato com a Europa, após “uma segregação de três séculos”, o Brasil adquiriu feições europeias, assumindo, de acordo com Gilberto Freyre:

[...] o caráter de uma reeuropeização. Em certo sentido, o de uma reconquista. Ou de uma renascença – tal como a que se processou na Europa impregnada de medievalismo, com relação à antiga cultura greco-romana. Apenas noutros termos e em ponto menor (FREYRE, 2013, 269-270).

Uma burguesia triunfante já havia se consolidado. Imprimia-se no país uma nova fisionomia social, as influências do mundo velho foram se incorporando ao modo de vida do brasileiro, que cada vez mais, abandonava seus hábitos tradicionais:

[...] para adotar as maneiras, os estilos e o trem de vida da nova camada de europeus que foram se estabelecendo nas nossas cidades [...], uma série de atitudes morais e de padrões de vida que, espontaneamente, não teriam sido adotados [...] pelo menos com a rapidez com que foram

seguidos pelas maiorias decisivas nessas transformações sociais (FREYRE, 2013, p. 269-270).

Observa-se também que essas modificações não se deram somente infundidas no comportamento e estilo de vida do brasileiro à maneira do estrangeiro, mas na mentalidade do indivíduo no cotidiano, assim como nos homens das letras, cuja contribuição foi decisiva para a constituição da nacionalidade. No prefácio “Bênção paterna” do romance *Sonhos d’Ouro* (1872), o próprio José de Alencar documenta a assimilação dos influxos de “fora” aglutinando-se na sociedade brasileira:

[...] a fisionomia da sociedade fluminense; que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também, alemães (ALENCAR, 1872, p. 15).

Possivelmente esse sentimento de entusiasmo justifique o “bovarismo” ao qual remete Lúcia Miguel Pereira e, no seu entender, “esse estado de espírito talvez explique em parte a rápida assimilação do romantismo, que é, em última análise, o predomínio dos valores subjetivos” (PEREIRA, 1988, p. 21).

No Segundo Reinado, os escritores românticos brasileiros encontraram um clima favorável para disseminação e instauração de novas condutas, ideias e valores por meio do gênero romanesco, tomado como uma preferência do público jovem, principalmente o feminino. Porém, antes mesmo de o romance consolidar-se como gênero no Brasil e como prática profissional por escritores brasileiros, já circulavam nos territórios nacionais novelas ditas “românticas” – a maioria traduzida do francês – com aventuras fabulosas e desenlaces amorosos que sensibilizavam a alma feminina. Essas “moderníssimas novelas” coexistiam com os chamados romances-folhetins; no entanto, eram coisas distintas, como verificou Marlyse Meyer em seu estudo *Folhetim* (1996). No seu dizer, “o folhetim não se confundia [...], apesar de sua presença torrencial, com todas as leituras feitas por nossos aspirantes a novelistas e pelo público que os haveria de acolher” (MEYER, 1996, p. 33).

Até a primeira metade do século XIX, as mulheres eram na sua maioria analfabetas e, com raras exceções, conseguiam se alfabetizar até a década de 1830, a ponto de se ter “um número razoável de mulheres alfabetizadas” somente na metade daquele século, de acordo com as pesquisas de Ubiratan Machado (2010, p. 52).

Entretanto, esse fato não impossibilitava o acesso ao mundo das histórias do texto escrito, devido às leituras públicas em locais privados realizadas por um “ledor”, cargo que o próprio Alencar orgulhava-se de ocupar nos serões de família:

Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso, as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum mau personagem, ou acompanhava de seus votos e simpatias o herói perseguido.

Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio (ALENCAR, 1987, p. 6).

Observem-se, nesta citação, dois aspectos importantes que nos parecem dignos de menção: uma cultura do letramento das mulheres sendo construída pela sociabilidade promovida pela leitura em voz alta, e o sentimento catártico provocado pelo romance-folhetim, despertando gestos de revolta, torcida pela personagem e vertendo-se em lágrimas. Poucas eram as mulheres que percebiam a leitura como meio de difusão de ideias que visavam romper com aquela realidade regida por práticas patriarcais. De uma forma ou de outra, a ficção era recriminada por moralistas conservadores que entendiam a literatura como instrumento de desagregação familiar. É o que registra Freyre:

Contra as senhoras afrancesadas da primeira metade do século XIX que liam romancesinhos inocentes, o padre Lopes Gama [...] bradava, como se elas fossem pecadoras terríveis. Para o padre-mestre, a boa mãe de família não devia preocupar-se senão com a administração de sua casa, levantando-se cedo a fim de dar andamento aos serviços [...] (FREYRE, 2013, p. 141).

Nesse segmento, ocorria uma alteração do quadro social da era romântica, com “um tipo de mulher menos servil e mais mundano” (FREYRE, 2013, p. 141), que abandonava a alcova para ganhar a vida das ruas (antes olhava a rua da janela ou varanda), a vida dos salões e do teatro. Assim, a mulher, segundo Nelson Werneck Sodré, “começava a figurar nos salões, a receber e tratar com os convidados, a conviver com estranhos, a frequentar modistas, a visitar, a ler figurinos e, também ler romances. Dos salões, as mulheres ao teatro e à rua” (SODRÉ, 1982, p. 205). O público feminino ganhava nova fisionomia, era “[...] menos devoção religiosa do que antigamente. Menos confessional. Menos conversa com as mucamas. Menos história da carochinha contada

pela negra velha. E mais romance. O médico de família mais poderoso que o confessor” (FREYRE, 2013, p.141).

Em meio à modernização da sociedade brasileira do século XIX, um novo paradigma social estava sendo construído a partir da ruptura com padrões e estilos de vida inoportunos para um tempo que exigia novas posturas. Nesse processo de mudança, em vários aspectos nossa ficção romântica deveria servir como uma espécie de bússola para orientação de uma nova mentalidade numa sociedade em transição. Segundo a proposição de Rita de Cássia Elias:

José de Alencar é o exemplo consumado do homem de letras que absorve e divulga uma nova mentalidade. De suas páginas emergem as heroínas [...], senhoras de si, em cujas ações a família pouco interfere. A trilogia intitulada “perfis de mulher” talha a feição de uma subjetividade feminina, então prestigiada, que deverá protagonizar uma nova cena no espaço social moderno (ELIAS, 2008, p. 115).

Presumivelmente esse fragmento de nossa vida literária no período do romantismo brasileiro nos proporcionará algum entendimento de certas questões vinculadas tanto ao caráter de produção quanto ao elemento temático do romance *Senhora*, sobre o qual se posiciona a crítica romântica. Todavia, não consideramos o estudo da obra literária uma tentativa de “explicar a arte na medida em que ela descreve os modos de vida e interesses de tal classe ou grupo [...]” (CANDIDO, 2011, p. 30). A ficção, por isso, não pode ser apreendida como uma representação fiel da realidade, o olhar do romancista sobre o mundo objetivo é mediado por uma linguagem estético-literária transfigurada em matéria subjetiva.

O romance *Senhora* representa a obra de maior relevo da ficção alencariana, caracterizada não somente por retratar a vida urbana com seus conflitos inerentes à sociedade da época, mas também por apreender conflitos sentimentais muito significativos do período romântico. Assim, de acordo com Dante Moreira Leite, “se pensarmos em alguns aspectos mais noturnos do romantismo europeu, sobretudo alemão, será fácil concluir que, a esse Romantismo, Alencar quase nada ficou devendo” (LEITE, 1977, p. 150). Considerando determinados elementos que sublimaram o movimento romântico, em sua análise de *Senhora*, Oscar Mendes diz que o romance retrata o amor que castiga para purificar, complementando que:

[...] como no período romântico não se compreendesse um romance que não tivesse uma intriga amorosa, todos os romances urbanos de Alencar são romances de amor, do amor, como entendia a mentalidade romântica da época, um amor sublimado, idealizado, capaz de renúncias, de sacrifícios, de heroísmos e até de crimes, mas redimindo-se pela própria força acrisoladora de sua intensidade e de sua paixão (MENDES, 1969, p. 10).

Aponta o crítico para as nuances complexas na construção das personagens alencarianas, embora, segundo o estudioso, a crítica tenha acusado Alencar de “psicólogo artificial, rudimentar, incapaz de analisar em profundidade o íntimo de seus personagens”. Acrescenta ainda o autor que, a partir dos “perfis de mulher”, o romancista traçou, em vez da heroína tipificada, angelical, simples, “a mulher-contradição, a mulher de caráter algo sutil e complicado, revelando as suas contradições, os seus complexos, seus desencontros psicológicos, os seus recessos escondidos da alma” (MENDES, 1969, p. 11).

Do processo literário de Alencar já despontavam experimentações artísticas que emergiam de uma sociedade em transformação, como o Brasil. Firmaram-se novas formulações artísticas, particularmente a literária, devido às influências dos padrões externos e também para atender à exigência de um público específico, as mulheres. Mesmo aqueles temas tradicionais, eternos e universais, “sofrem modificação de tratamento. Entre estes temas [...] está a complicação que leva ao casamento, tudo o que leva à família” (SODRÉ, 1982, p. 347). Sobre a contextualização da escritura de Alencar, esclarece Rita de Cássia Elias:

O texto de Alencar desloca-se entre a manutenção da ordem arcaica, dos hábitos de uma educação e práticas cotidianas tradicionais, e a adoção das novas expectativas de regras de civilidade da sociedade moderna, não sem expressar as contradições próprias de um período de transição, bem como as contradições experimentadas por quem, empiricamente, vive aquele período (ELIAS, 2008, p. 115-116).

Por esse ponto de vista, o crítico Heron de Alencar analisa o romance alencariano como uma obra típica do romantismo, em que sublinha traços característicos de uma sociedade tradicional, ressaltando e identificando liames com atitudes da vida prática da sociedade brasileira em meados do século XIX:

[...] as heroínas de Alencar protestam contra o casamento por conveniência, fruto de uma sociedade autoritária, incompreensiva, da

qual era necessário fugir, evadir-se em busca do mundo íntimo que cada romântico deve levar em si mesmo. Em *Senhora*, que é um dos romances mais bem constituídos do autor, realizou Alencar uma boa crítica à educação tradicional, ao casamento por conveniência – simples contrato de interesse econômico – construindo, ao mesmo tempo, o mundo ideal acima da realidade circundante, com as mesmas personagens que haviam sido vítimas de casamento por dinheiro. Sublinhou, desta forma, o caráter do amor romântico [...] (ALENCAR apud COUTINHO, 1969, p. 249).

A protagonista Aurélia, ao rebelar-se contra certas convenções tradicionais estabelecidas pela sociedade, onde impera a primazia do sistema patriarcal, ao nosso entender, não expressa uma forma de escapismo da realidade; antes de tudo, revela uma ruptura de padrões fixos da vida social com a construção de uma nova ética, na qual entrevê um projeto de redimensionamento da mulher no enquadramento social após meados do século XIX.

Tomemos como exemplo as personagens centrais Aurélia e Fernando, cujas peculiaridades são bem ilustrativas como representação artística de uma sociedade em plena transformação, apesar das contradições ideológicas sobre as quais se assentam as bases do enredo de *Senhora*. Constata-se maior relevo na representatividade da protagonista, como é sugerido no subtítulo “Perfis de mulher” e corroborado por Alencar sob a voz de Eliza do Valle: “o estudo que o autor propôs-se a fazer foi somente do caráter de Aurélia, ou de seu perfil moral. Todos os outros personagens são incidentes; e apenas saem da penumbra quando ao contato daquela alma recebem o reflexo de sua luz” (VALLE apud ALENCAR, 1875, p. 248). Vejamos alguns pontos peculiares dessa personagem dentro de um contexto social desenhados pelo romancista.

Vemos em *Senhora* a representação do feminino de uma sociedade ainda regida por *pater familias*<sup>3</sup>, sendo a personagem Aurélia uma transgressora de tal sistema. Antes confinada ao privado, a moça limitava-se ao máximo numa breve exposição à janela, sai para ganhar o esplendor do mundo das ruas, dos salões, do teatro: “a rainha dos salões”, “a deusa dos bailes”, “nova estrela” da sociedade fluminense. Aurélia recebera uma esmera educação, era dotada de uma natureza cuja “inteligência viva e brilhante da mulher de talento, que se não atinge ao vigoroso raciocínio do homem, tem a preciosa ductilidade de prestar-se a todos os assuntos, por mais diversos que sejam” (Alencar,

---

<sup>3</sup> Termo arcaico em latim que significa “pai de família”. Seu uso refere-se ao sentido de orientação masculina na organização social.

2006, p. 89). Sua conversa eloquente enfeitiça deputados e diplomatas, e até mesmo seu tio Lemos, que “olhava com pasmo essa moça que lhe falava com tão profunda lição do mundo e uma filosofia para ele desconhecida” (ALENCAR, 2006, p. 30). Além disso, a moça faz excelente presença de sala, não somente “canta como uma prima-dona” como também “toca piano como o *Arnaud*” (ALENCAR, 2006, p. 21). Em contraposição, por exemplo, as duas irmãs e mãe abnegadas a Fernando ficavam reclusas ao lar, entregues ao trabalho de costura, recebendo notícias externas por meio de alguma vizinha que as visitava. No primeiro contato com o mundo fora da esfera doméstica, o atraso cultural das três mulheres é visível, denotado pelos “esquisitos do vestuário [...] tão alheias às modas e uso da sociedade” (ALENCAR, 2006, p. 46).

Longe de uma análise, coube aqui somente exemplificar, com alguns trechos do romance, as mudanças, ocorridas em função de um novo paradigma, que estavam sendo construídas no campo literário já com Alencar, em uma sociedade rumo à modernidade.

## 1.2 Do escritor e da posição crítica realista

No ensaio “Os três Alencares” (1975), o sociólogo e crítico literário Antonio Candido aponta para um desdobramento da ficção alencariana em três aspectos distintos: “o Alencar dos rapazes, heroico, altissonante”; “o Alencar das moças” e o “Alencar dos adultos”. Sobre este último é que recai nosso olhar, mais especificamente em relação à obra *Senhora*, objeto de nossa investigação.

Em *Senhora*, a dimensão romanesca distancia-se dos meros encontros das quadrilhas brandas dos salões para alçar sobrevoos no campo mais intenso das relações humanas, buscando, a partir do desejo e liberdade criativa do romancista, a exploração da alma. Mais importante que a descrição minuciosa da geografia do cenário urbano, acompanhamos a força do movimento narrativo na questão da consciência individual em face do meio social e econômico. Nesse romance, entre outros de Alencar, encontra-se, nas palavras de Candido, “um sociólogo implícito” adotando um peso específico ao romanesco:

[...] 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. [...] o conflito da alma dos protagonistas com as possibilidades materiais é básico no encaminhamento da ação (CANDIDO, 1975, p. 226).

Esse desnível social constitui uma das forças do processo narrativo de Alencar e, segundo Candido, "a capacidade de observação levou o romancista a discernir o conflito da condição econômica e social com virtude, ou leis da paixão" (CANDIDO, 1975, p. 228). No terreno psicológico, esse desequilíbrio das condições sociais terá como corolário uma deflagração de densidade interior das grandes personagens, no nosso caso, Aurélia Camargo e Fernando Seixas.

Lembremo-nos de dois pontos essenciais, apontados por Candido, do conflito em *Senhora*, nos quais perceberemos, nas figuras representativas do par amoroso central, não somente o desajuste dos papéis sociais vinculados ao contexto econômico como também o avesso da concepção ideológica burguesa. A personagem Aurélia, moça rica e inteligente, herdara a fortuna do avô e subjuga o amado após fazê-lo vender-se numa transação escusa. Fernando Seixas é moço pobre e de superior inteligência que abandonou o curso de Direito e acomoda-se na "trilha batida" do funcionalismo público, almejando ascender socialmente por meio de arranjo matrimonial vantajoso ou de apadrinhamento para alcançar brilhante posição política. O herói, incapaz de uma ascensão por méritos próprios, casa-se com a herdeira rica, submetendo-se à vilania de uma transação comercial. Com sensibilidade, Alencar captou a dura dialética materialista da sociedade burguesa, contudo, não tinha:

[...] o senso stendhaliano e balzaquiano do drama da *carreira*, nem a ascensão, na sociedade em que vivia, demandava a luta áspera de Rastignac ou Julien Sorel. Por isso, *afeitou* quase sempre os seus heróis com paternal solicitude, sem mesmo lhes ferir a susceptibilidade (CANDIDO, 1975, p. 227).

Entretanto, o romancista conseguiu conferir artisticamente um adensamento humano como força motriz na dramaticidade do enredo, partindo do descompasso socioeconômico conjugado ao elemento psicológico. No dizer de Candido:

Em *Senhora*, [...] a compra do ex-noivo pela menina pobre e humilhada, agora grande dama milionária, sendo um truque habilidoso de romancista de salão é, psicologicamente, profundo recurso de análise.

Graças à situação anormal e constrangedora que determina, reponta, sob a grandeza de alma e o refinamento de Aurélia, um recalque sádico-masquista, dando músculo e relevo a um trecho que, sem ele, talvez não fosse além de *Diva* e *Sonhos d'Ouro* (CANDIDO, 1975, p. 231).

Assim, a densidade psicológica implicada pelas diferentes condições sociais, sob a perspectiva de Candido, constituem um pilar na construção do processo narrativo de Alencar, e que resulta no bom andamento do romance *Senhora*.

Num outro estudo panorâmico de Candido, “Crítica e sociologia” (2011), o crítico indica-nos, em *Senhora*, elementos da realidade social que se incorporam à organização da matéria interna da obra, formando um todo indissolúvel. Seu olhar parte da transação da “compra de um marido” como representação simbólica de sentidos e valores de práticas comuns estabelecidas na sociedade brasileira do século XIX. Com isso, a análise penetra nas raízes da relação entre os participantes do drama, Aurélia e Seixas, nos quais se entrevê a deterioração dos comportamentos por razões financeiras:

Vemos que o comportamento do protagonista exprime, em cada episódio, uma obsessão com o ato da compra a que se submeteu, e que as relações humanas se deterioram por causa dos motivos econômicos. A heroína, endurecida no 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 (CANDIDO, 2011, p. 16).

E, assim, percebemos o desfibramento do processo psíquico que se revela capital na trama, interdito nas imagens expressivas da linguagem alencariana.

A leitura de *Senhora* por meio da crítica sociológica empreendida por Candido deixa um caminho aberto para a estudiosa Daniela Spinelli penetrar nas raízes mais profundas da narrativa de Alencar. Pois, como ilustrou o próprio crítico, para o estudo dessa natureza não basta indicar “referências de lugares, modas, usos; manifestações de atitudes de grupo ou de classe; expressão de um conceito de vida entre burguês e patriarcal” (CANDIDO, 2011, p. 15). Antes de tudo, faz-se necessário indicar e compreendê-los a fim de perceber o papel que desempenham como traços próprios da estrutura interna da obra.

Embora a fortuna crítica privilegie uma interpretação do romance a partir de seus traços pitorescos, isto é, dos costumes, no caminho aberto por Antonio Candido, a coloração geográfica é menos significativa para compreensão do enredo do que os elementos estruturais que sustentam o caso de amor dos dois personagens (SPINELLI, 2008, p. 33).

Com um olhar atento às questões socioeconômicas que constituem o elemento interno, Spinelli analisa a complexidade mais profunda do conteúdo do romance alencariano, significados submersos no fio estrutural da narrativa. A estudiosa de literatura identifica em *Senhora* a elucidação da trama romanesca no apontamento de um “filtro das experiências da sociedade carioca da segunda metade do século XIX”, uma sociedade onde as relações sociais e afetivas são amesquinhas e esmagadas pelo poder do dinheiro, entrevistas na relação do par romântico Aurélia Camargo e Fernando Seixas. Vejamos:

Ao vermos a dimensão social que ele [termo “cativo” usado por Aurélia] contempla, será possível entender que, na organização do enredo de *Senhora*, a subordinação de Fernando às vontades da herdeira incorporam algo das relações de posse oriundas das senzalas. Não significa que compreendemos a narrativa pelo espelhamento da condição dos escravos frente à casa-grande no modo de subordinação de Fernando aos desejos de sua esposa, todavia, ignorar que haja afinidades eletivas entre essas duas instâncias seria igualmente um equívoco. Afinal, a subordinação de Fernando ocorre pelo trabalho, as vontades de Aurélia são inquestionáveis e, mais surpreendente, parece haver uma inversão inicial do capital, própria da estrutura escravocrata (SPINELLI, 2008, p. 36).

Portanto, a análise crítica de Spinelli direciona-se para uma estrutura lógica da narrativa de Alencar vinculada à base econômica e social<sup>4</sup>, mecanismos reguladores daquela sociedade do século XIX, na qual podemos presenciar essa representatividade na relação das figuras centrais. Seu estudo consiste numa leitura sobre a leitura que Alencar fez da sociedade que conhecia tão bem, como observador acurado do comportamento

---

<sup>4</sup> Sabe-se que a base da economia daquela sociedade eram os latifundiários alimentados pela mão de obra escrava. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, no Brasil havia “uma aristocracia rural e semifeudal que, o que mais importava, era manter os seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas” (HOLANDA, 1995, p. 160). Por isso é que Roberto Schwarz diz que as ideias do romantismo brasileiro não estavam em consonância com as ideias europeias, pois, de um lado, assentava-se a sociedade brasileira do Segundo Reinado, latifundiária, ainda escravista, e do outro o liberalismo europeu. O Brasil ainda era um país agrário, dividido em latifúndios cuja produção do trabalho dependia do trabalho escravo por um lado e de outro, do mercado externo. A independência há pouco havia sido feita, tendo como fundo as ideias liberais francesas, inglesas e americanas, que se chocavam com a escravidão. (SCHWARZ, 2012).

social e humano que era por excelência. Nesse sentido, são bem esclarecedores os apontamentos da crítica literária Lúcia Miguel Pereira:

A narrativa que assenta na realidade nos interessa mais do que a fabulação completa, e muito mais do que as ideias puras; não na realidade seca e fria, mas aquecida do calor humano e como que umedecida pela sensibilidade [...]. Romancistas como José de Alencar, de grande imaginação, ou como Machado de Assis, atentos sobretudo ao mundo interior, são raros; a regra sempre foi a sujeição aos fatos possíveis, a evocação mais ou menos poetizada, mais ou menos romanceada de casos pondo em relevo os costumes e hábitos. Os nossos próprios românticos se fizeram intérpretes do meio em que viveram [...] sendo que nem mesmo José de Alencar desdenhou da observação [...] (PEREIRA, 1988, p. 25).

Assim, as duas abordagens de mesmo viés sociológico como método crítico ancoram-se numa relação estreita entre texto e contexto. Vemos, assim, uma forma de realismo na narrativa alencariana, na qual a transplantação de ideias importadas da Europa adequa-se às condições brasileiras daquela sociedade oitocentista, a tal ponto de tornar-se função específica daquele contexto social receptor. Por isso é que o desarranjo ideológico manifesto no questionamento de Spinelli – “Por que José de Alencar arquitetou o seu romance de acordo com uma estrutura que não corresponde à lógica escravocrata da segunda metade do século XIX?” (2008, p. 45) – pode ser justificado por um anseio de modernização do país, que assimilava novas ideias a despeito do atraso não somente no terreno político-econômico como também no cultural e estético. Isso nos mostra “os modos pelos quais as ideias estrangeiras integraram-se às necessidades ideológicas do país, passando de influxo externo a elemento característico da cultura e da literatura nacionais” (PELLEGRINI, 2014, p. 121).

Entretanto, encontramos nas considerações do crítico Alfredo Bosi uma posição divergente em relação à narrativa alencariana. O autor de *Senhora*, ao refutar os detratores de sua literatura à época, faculta a críticos literários contemporâneos como Bosi o argumento de que romances como *Senhora*, mesmo que haja a presença de uma análise social, não prescrevem uma narração realista, e sim crítica pessoal:

A vaidade ferida que marcou as atitudes de Alencar nas rodas políticas e literárias do Segundo Império transpõe-se nos romances citadinos (*Diva, A Pata da Gazela, Senhora, Sonhos D'Ouro*) nas formas de um ingrato relacionamento homem/mulher, centrado em orgulhos, divisões do eu, susceptibilidades, ciúmes: toda uma fenomenologia do

intimismo a dois avaliado por um padrão aristocrático de juízo moral (BOSI, 2006, p. 139).

Nesse sentido, Bosi sublinha no romance alencariano certo ressentimento no modo regressivo com que o escritor contrapunha-se aos hábitos, usos e valores morais, o que permite explicar muito das escolhas do seu fazer estético-literário, pois:

É sempre com menoscabo ou surda irritação que olha o presente, o progresso, a “vida em sociedade”; e quando se detém no juízo da civilização, é para deplorar a pouquidão das relações cortesãs, sujeitas ao Moloc do dinheiro. Daí o mordente das suas melhores páginas dedicadas aos costumes burgueses em *Senhora* e *Lucíola* (BOSI, 2006, p. 137).

É visível perceber que a crítica de Bosi repousa na produção literária de Alencar como projeção de seu caráter emocional, do intimismo do criador em face do seu descontentamento com a realidade e de censuras polêmicas ao seu universo ficcional. Essa interpretação revela-se nas palavras cáusticas do crítico, ao considerar que, para os mundos de Alencar, a “[...] imaginação não tem limites [...] onde se liberava ao talhar heróis soberbos e infantis que em refrangido espelho tão bem o projetavam” (BOSI, 2006, p. 138).

Ao mesmo tempo em que o crítico reconhece uma complexidade da construção do romance alencariano, questiona-se: “de que “realismo” trata aqui?” (BOSI, 2006, p. 40), referindo-se às seguintes passagens de *Senhora*:

Aurélia que se dirigira ao seu toucador, sentou-se a uma escrivaninha de araribá guarnecido de relevos de bronze dourado e escreveu uma carta de poucas linhas.

Depois de sobrescrita a carta, a moça tirou do segredo da secretária um cofre de sândalo embutido de marfim (ALENCAR, 2006, p. 25).

O pé pousado agora em uma chinela não é pequeno; mas tem a palma estreita e o firme arqueado da forma aristocrática.

Vestido com um chambre de fustão que briga com as mimosas chinelas de chamalote bordadas a matiz [...] (ALENCAR, 2006, p. 37).

A ambientação descrita em seus pormenores, mais do que revelar um “halo de diferença” entre as personagens Aurélia e Fernando, como propôs Bosi, apresenta detalhes que transcendem a simples materialização da descrição, o que é constatado pelo próprio discurso de Alencar manifestado na voz de Eliza do Valle, personagem do autor:

“os pormenores do vestuário e mobília não têm outro fim [...] serão, porém do caráter, o qual se revela mais nesses mínimos acidentes da intimidade, do que no aparato social” (VALLE apud ALENCAR, 1875, p. 245).

As imagens de estilo da escrita alencariana – os quadros mais plásticos – revelam-nos a psicologia nelas contidas; seja no enunciado do narrador sobre o mundo que narra, seja nos diálogos dos protagonistas. Assim, Candido afirma que José de Alencar:

[...] foi capaz de fazer literatura de boa qualidade tanto dentro do esquematismo psicológico, quanto do senso de realidade humana. Por estender-se da poesia ao realismo quotidiano, e da visão heroica à observação da sociedade, a sua obra tem a amplitude que tem, fazendo dele o nosso pequeno Balzac (CANDIDO, 1975, p. 232).

Acrescente-se ainda que o realismo alencariano reveste-se também por esses quadros artísticos de estilo, pormenores que enformam o conteúdo do romance e constituem a verdadeira atitude humana intrínseca:

A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura: a sua alma. O servilismo do espírito eivado pela imitação clássica ou estrangeira, e os delírios da imaginação tomada pelo louco desejo de inovar, são aberrações passageiras: desvairada um momento, a natureza volta, trazida pela força irresistível, ao belo, que é a verdade (ALENCAR, 1860, p. 1-2).

Se esses quadros de intimismo, aos quais já se referiu Bosi, não fossem exacerbados em razão do coração dentro dos padrões de um juízo moral, em vez disso, “dissecados e desmistificados”, o autor de *Senhora* atingiria o que viria a ser o *status* dos “romances maduros de Machado de Assis” (BOSI, 2006, p. 39). Porém, encontramos nos estudos de Dante Moreira Leite sobre o romance de Alencar uma leitura sob a perspectiva psicológica, na qual o intimismo desagrega-se do padrão místico moralizante vinculado a uma estrutura social e econômica. Em vez disso, a análise de Leite volta-se para os fenômenos individuais como experiência de representação estética da realidade:

Será um erro, todavia, imaginar que o processo de ascensão social através do dinheiro seja o único aspecto da realidade que passa para a literatura. Como sempre ocorre, um processo social só se concretiza através de alternativas propostas ao indivíduo; enquanto isso não ocorre, o processo não é percebido, e portanto não pode encontrar

expressão, embora possa existir como realidade social. De outro lado, o indivíduo pode perceber alternativas falsas e agir em função delas (LEITE, 1977, p. 150).

Diante dessa premissa, a concepção psicológica de Leite recai sobre determinadas peculiaridades da vida interior das personagens-protagonistas impelidas pela realidade social: um conflito que emerge da contradição entre a valorização de escolhas afetivas do casamento e conveniências econômicas. Desse conflito resulta um processo de autoconhecimento e conhecimento através da interação entre as pessoas, num movimento de dependência do corpo e no estado de autonomia da alma. De acordo com o autor:

Quando Aurélia, na noite do casamento, revela a hipocrisia desse comportamento, atinge um núcleo indestrutível da personalidade de Fernando, e, a partir daí, o herói começa o período de autêntica revelação de si mesmo. [...] O falso casamento é, para ele, um processo de reeducação, em que é obrigado a rever os seus valores e a modificar o seu comportamento. Como é colocado diante de uma situação bem definida, pode construir uma conduta também nítida quanto a seu objetivo, isto é, pagar o preço pelo qual tinha sido comprado (LEITE, 1977, p. 157-158).

Portanto, acrescenta, “o autoconhecimento se dá [...] através da interação com o outro, é um processo difícil, pois depende do amor espiritual, enquanto o corpo parece dotado de autonomia e ser atraído por outros corpos” (LEITE, 1977, p. 159). Por isso, as personagens alencarianas, longe de serem *tipos* constituídos por individualidades bem definidas, ao contrário, ganham amplitudes em densidade psicológica, pois esses seres ficcionais

[...] não carregam uma individualidade bem definida e inconfundível, através de um sentimento dominante e unificador; parecem, ao contrário, pessoas dilaceradas por obscuros impulsos antagônicos, cuja unificação ou revelação depende do outro e, sobretudo, do outro que ama (LEITE, 1977, p. 159).

A análise pelo viés psicológico revela um romance bem estruturado e intrincado, cujo esquematismo artístico transcende qualquer convencionalismo superficial de uma narrativa dita romântica. Constata-se, nesse tipo de análise psicológica, um desvio da tomada de consciência da realidade objetiva, para apreender significativamente a representação de conflitos afetivos do indivíduo em choque com a ordem social. Nesse

ponto de vista, José de Alencar anteciparia, a nosso entender, a ficção madura do autor de *Dom Casmurro*.

### **1.3 Desvios da escritura romântica para a escritura realista em *Senhora***

No ensaio “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, em *Ao vencedor as batatas* (2012), Roberto Schwarz procura estabelecer uma conexão entre forma literária e matéria histórica, e descreve, de modo bem estruturado, as contradições presentes na construção do romance *Senhora*, no qual o escritor José de Alencar justapõe o modelo europeu à realidade localista brasileira. Com isso, o romancista “reedita, sem sabê-lo e sem resolvê-la, uma incongruência central em nossa vida pensada” (SCHWARZ, 2012, p. 42), representando uma “comédia ideológica” entre nós. As ideias liberais da burguesia teriam sido transpostas em nossa vida ideológica regida por um sistema escravista relacionado com o paternalismo do “favor”. Este, por sua vez, centra-se num mecanismo por meio do qual se estabelece uma relação de dependência, de uma classe menor em relação a uma superior, sendo que esse processo “afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força” (SCHWARZ, 2012, p. 16).

Tal mecanismo camuflado serviu de base a muitos escritores brasileiros para a interpretação do Brasil. Com base nesse pensamento ideológico é que Schwarz analisa *Senhora*, apontando aspectos conflitantes decorrentes da coexistência de tons diversos na composição ficcional de Alencar. No entanto, interessam-nos somente as nuances realistas que emergem da escritura alencariana, independentemente do cerne problemático referendado pelo ensaísta.

Sobre o romance alencariano, o crítico menciona a disparidade de tons: um mais “desafogado” na periferia, onde se encontram as personagens secundárias que caracterizam a sociedade local, e, ao centro, encontram-se as personagens principais que elevam a densidade dramática e séria do romance. Indica-se a justaposição de ideias europeias no enredo alencariano, circunstância da qual resultaram duas esferas conflitantes e dissonantes, o que cremos tornar possível a cada uma delas apresentar um modo de realismo. É evidente que a esfera central compõe a força da obra, mas também não devemos desconsiderar diversos elementos característicos que residem à margem

desse centro. Vejamos algumas passagens do próprio romance que exemplifiquem nossa suposição:

A carta do Lemos era escrita no estilo banal do namoro realista, em que o vocabulário comezinho da paixão tem um sentido figurado, e exprime à maneira de gíria, não os impulsos do sentimento, mas as seduções do interesse.

O velho acreditou que a sobrinha, como tantas infelizes arrebatadas pelo turbilhão, estava à espera do primeiro desabusado, que tivesse a coragem de arrancá-la da obscuridade onde a consumiam os desejos famintos, e transportá-la ao seio do luxo e do escândalo (ALENCAR, 2006, p. 94).

Enquanto Fernandinho alardeava nas salas de espetáculos, elas passavam o serão na sala de jantar, em volta do candeeiro, que alumia a tarefa noturna. O mais das vezes solitárias; outras acompanhadas de alguma rara visita, que as frequentava no seu modesto e recatado viver (ALENCAR, 2006, p. 42).

No momento em que Aurélia, depois de passar o Lemos, ia por sua vez entrar no gabinete, apareceu à porta da saleta a Bernardina, velha a quem a menina protegia com esmolas. A sujeita parara com um modo tímido, esperando permissão para adiantar-se (ALENCAR, 2006, p. 27).

Estas e outras passagens mostram-nos a força de representação de um realismo já presente nas sombras do círculo mundano em Alencar. Tem-se nessa esfera consequências e efeitos dos mecanismos do aparelho capitalista, apesar de não existir uma hierarquia semelhante à do mundo balzaquiano tão bem construído, que “liga-se a extraordinário esforço de condensação” à medida que:

[...] Os inúmeros perfis ocasionais, de “periferia”, que deslocam, refletem, invertem, modificam – em suma, trabalham – o conflito central, que dum forma ou doutra é o de todos. Seja o exemplo o discurso desabusado e “centralíssimo” dalguma de suas grandes damas; é revoltoso, futriqueiro, vulnerável, calculista, destemido, como o serão, quando aparecerem “casualmente”, o criminoso, a costureira, o pederasta, o banqueiro, o soldado (SCHWARZ, 2012, p. 48).

Mesmo não havendo um valor ambicioso na estrutura periférica, o quadro localista cumpre um tom de notação verista próximo ao das personagens de Balzac, que, aos olhos do ensaísta, constitui um “traçado social em que as figuras centrais circulam, de cuja importância seria a medida” (SCHWARZ, 2012, p. 48). Essa periferia constituída por *tipos* (o negociante “bonachão” e oportunista, o comerciante falido, o bacharel desiludido,

parentes aproveitadores, rábulas e outros) tem existência própria e caráter pessoal sob a máscara dessas personagens. O perfil ocasional das figuras secundárias deveria dar força ao enredo principal, constituindo uma unidade harmônica, porém são relegadas para o segundo plano da narrativa. Eis o impasse problemático que corresponde ao “nó que Machado de Assis vai desatar” (SCHWARZ, 2012, p. 47).

Da margem ao centro narrativo, entram em cena Aurélia Camargo, Fernando Seixas e o dinheiro, que compõem o círculo mundano burguês no qual ocorre o adensamento da trama, num estilo carregado de princípios e polarizações. O conflituoso enredo apresenta o conteúdo problemático que resulta do efeito do dinheiro, cuja complexidade fica reduzida num jogo de virtude, corrupção e pureza. Essa esfera é crítica e conformista, enquanto a outra não é. O centro, por isso, não tem uma convivência harmônica com a periferia, no entanto, tem um “efeito pretensioso”, validando o impulso realista, pois é nele, segundo o crítico, que “se filia à linha forte do Realismo de seu tempo, ligada, justamente, ao esforço de figurar o presente em suas contradições [...]” (SCHWARZ, 2012, p. 44). Em suas observações sobre a leitura crítica de Schwarz, João Luiz Lafetá diz que

O romance *Senhora* é analisado como se o seu centro – ou em outros termos, a espinha do enredo – tentasse reproduzir os grandes movimentos do romance realista burguês, isto é, o curso do dinheiro e seu trajeto modificador nas relações sociais. Vimos, mesmo, que este tom problemático do romance é tido pelo crítico como a grande audácia artística de Alencar, sua marca de modernidade (ainda que seja manchada pela “repetição ideológica de ideologia” (LAFETÁ, 2004, p. 110).

Sob outra perspectiva de leitura, Lafetá parte de uma questão fundamental para a interpretação da narrativa de Alencar e que não foi considerada na análise crítica de Schwarz, que é o *romanesco*. Constitui um aspecto importante e significativo da obra e “toda a crítica brasileira tem insistido neste ponto, que parece mesmo constituir uma chave para compreensão adequada dos romances de Alencar” (LAFETÁ, 2004, p. 110).

Assim, o crítico propõe uma leitura diversa de *Senhora*, em que se volta para o estilo da linguagem metafórica do romance, priorizando as imagens arquetípicas, emblemas artísticos que perfazem a obra, já anunciados no prólogo pelo próprio Alencar como “caprichos artísticos” denotados na “exuberância da linguagem”, em que se

encontra a “matiz do livro” (Alencar, 2006, p. 13). São bem esclarecedoras as palavras de Lafetá:

É evidente que a linguagem metafórica, desconhecendo os limites da descrição realista, insiste em criar um mundo de sonho em que triunfam a beleza e a fortuna. É certo, por outro lado, que o enredo introduz o mundo “real” – o dinheiro, o interesse, as conveniências, a reificação – e esse é demoníaco e degradado. Digamos que, no conjunto, *Senhora* oscila entre o mundo do desejo e o mundo do não-desejo, entre o mito do Amor invencível e a realidade decepcionante da experiência. Se é mimese da sociedade fluminense, é também a projeção forte de uma subjetividade poética que não se reduz ao esforço imitativo, ou melhor, que não desloca os seus padrões míticos subjacentes (para adequá-los às regras da verossimilhança) *ao menos do mesmo modo que a tendência realista* (LAFETÁ, 2004, p. 111; grifos nossos).

Observa-se que a leitura do crítico mostra-nos a força da subjetividade da linguagem estética na representação do mundo ficcional de *Senhora*, cuja leitura exige um olhar bifocal: ora para o enredo que remete ao mundo do desejo e do não-desejo, adequando os padrões míticos, ora para a representação na qual relaciona essas imagens arquetípicas em função do critério de realidade da experiência humana. Percebemos, nesse sentido, que a estrutura do romance alencariano apoia-se na presença marcante de imagens míticas que permeiam toda a obra.

O crítico chama-nos ainda à atenção para o último ponto de sua análise, uma imagem exemplar que resume e representa o romance: o retrato de Seixas que Aurélia encomenda a um pintor. A moça pede ao artista que faça um retrato de seu marido, mas não se agrada com o que vê: a fria e seca expressão de Seixas. Aurélia reclama com o pintor, que diz que reproduziu o que viu, e refaz o quadro com outra fisionomia mais agradável, obtida por meio da sedução, devolvendo-lhe a graciosa face antiga do amante que sempre sonhou e desejou (LAFETÁ, 2004, p. 431). Diante dessa imagem, Lafetá faz as seguintes considerações:

Não é essa, por acaso, a mesma atitude de Alencar? As imagens de *Senhora*, metáforas do luxo e do desejo, recobrem o som degradante do dinheiro que vai ao mercado e tudo compra. Sobre a aparência desagradável do “ermo sáfaro”, que é o mundo, o romancista pinta o mito do Amor invencível. Longe de qualquer realismo, sua narrativa projeta o sonho de uma outra sociedade, utopia mítica “iluminada por uma aurora do amor”. Dessa forma, soluciona e mascara o real; como Pigmalião (ou como Aurélia, tanto faz) compõe com a força do estilo a imagem de seu ideal (LAFETÁ, 2004, p. 431).

Por meio dessa leitura empreendida por Lafetá, evidencia-se em *Senhora* um estilo bem estruturado por imagens que, em vez da descrição realista de um cotidiano degradante, optou por um campo aberto ao emblemático, característica típica à feição de José de Alencar.

## 2 – FOCALIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS NARRATIVOS NA ENUNCIÇÃO DO SER NO MUNDO NARRADO

*Se Deus pudesse contar a história do universo, o universo se tornaria fictício, diz Foster, para quem, lembremo-lo, o romance é antes de tudo conhecimento, revelação, explicação (ZÉRAFFA, 2010, p. 40).*

### 2.1 Mundo representado focado enquanto linguagem

Neste capítulo, trata-se de quais modos e recursos expressivos dispôs o romancista José de Alencar para configurar o universo narrativo em *Senhora*. Teremos uma percepção melhor do mundo narrado, considerando a própria experiência do escritor inserido num determinado contexto social, político e cultural, pois não se pode isolar uma obra estética do meio e do tempo histórico. Assim, “nada na existência coletiva acontece sem motivo, nada acontece fora do tempo, tudo tem lugar próprio, e não outro, tudo traz a marca indelével da sociedade” (SODRÉ, 1983, p. 2). Para isso, procuraremos observar o modo como Alencar concebeu suas personagens e a relação com o mundo que as circunda, a partir da apreensão da realidade captada e transmutada em forma romanesca pelo escritor.

Encontramos nas premissas do teórico francês Michel Zérafra (2010) a designação de pessoa, por meio da qual o autor nos proporciona uma ideia de como o romancista percebe o homem e a sua realidade, utilizando modos de expressão e recursos estilísticos de linguagem:

Por pessoa, entendemos o homem e sua presença no mundo tal como o romancista os percebe em primeiro lugar e em seguida os concebe. Certamente, o escritor inovador não imagina a pessoa: ele a vê existente, ou não existente, na vida real, assim como ele mesmo sente-se ser ou não ser (ZÉRAFFA, 2010, p. 10).

Nesse sentido, o pensamento romanesco de Zérafra privilegia o aspecto da experiência humana na constatação de um certo real, para daí descobrir-lhe a essência e o valor de pessoa. Por isso, a construção das personagens como “pessoas” parte de uma experiência humana do artista na apreensão da realidade; contudo, essa visão jamais será total, e sim totalizante. Da concepção de pessoa procede o olhar do romancista sobre seu universo ficcional, no qual ele configurará uma técnica romanesca específica:

Um ponto de vista e uma técnica romanescas procedem sempre de uma concepção da pessoa, e esta concepção, se é totalizante, jamais é total: o romancista usa de sua onisciência para privilegiar um aspecto do homem e da vida humana que ele julga ser dominante ou essencial à sua época (ZÉRAFFA, 2010, p. 40).

Em meio aos princípios teóricos que marcam o século XIX, desde as ciências sociais, culturais e políticas até as ciências humanas, nos quais se busca a complexidade da mente do ser humano por meio da Psicanálise, é que José de Alencar escreve seu último romance urbano *Senhora*. Um homem das letras, observador da realidade e do comportamento humano, inevitavelmente não deixaria de assimilar as novidades que chegavam tardiamente às terras brasileiras.

Na estrutura do capitalismo emergente na sociedade brasileira de então, apresenta-se um individualismo econômico em que importa somente o capital. Têm-se o aniquilamento dos valores humanos e o amesquinamento dos modos de vida burguês, nos quais os comportamentos humanos são nivelados em estado de mercadorias. Essa é a realidade observada e evidenciada nas próprias palavras ácidas e irônicas de Alencar:

E assim são as coisas deste mundo.  
Dantes os homens tinham as suas ações na alma e no coração; agora, têm-nas na bolsa ou na carteira. Por isso naquele tempo se premiavam, ao passo que atualmente se compram.  
Outrora eram escritas em feitos brilhantes nas páginas da história, ou da crônica gloriosa de um país; hoje são escritas num pedaço de papel dado por uma comissão de cinco membros.  
Aqueles ações do tempo antigo eram avaliadas pela consciência, espécie de cadinho que já caiu em desuso; as de hoje são cotadas na praça e apreciadas conforme o juro e interesse que prometem (ALENCAR, 1855, p. 134).<sup>5</sup>

Talvez esse fragmento do texto alencariano exemplifique as ideias de Zérafra e evidencie um modo de apreender o “real” do qual o escritor tira sua concepção de homem. E, a partir de recursos estéticos da linguagem literária, o autor elege elementos constitutivos e modos de expressão na organização de significação da realidade. Cabe

---

<sup>5</sup> Excerto da Crônica XXXVII, publicada em 8 de julho de 1855 no folhetim “Ao correr da pena”, do *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro. As crônicas de José de Alencar foram publicadas no *Correio Mercantil*, de 3 de setembro de 1854 a 8 de julho de 1855, e no *Diário do Rio*, de 7 de outubro de 1855 a 25 de novembro do mesmo ano, ambos jornais do Rio de Janeiro.

ressaltar que “quando o real muda, esta linguagem se modifica” (ZÉRAFFA, 2010, p. 19).

Assim, o autor de *Senhora* compromete-se em reproduzir a pessoa na tessitura narrativa, a despeito dos contrassensos inerentes ao ser humano. No entanto, a visão e os procedimentos do romancista não permitirão a ele exprimir-se de forma total e globalizantes no romance, pois partirá de um olhar particular sobre uma realidade caótica, por isso incerta, dando-lhe a vida da forma romanesca. Nesse sentido, fala-se num determinado ponto de vista, por meio do qual o autor vê, sente e analisa o mundo a sua volta, delimitado na composição das personagens e na reconstituição desse mundo no espaço romanesco.

As considerações do termo *pessoa* de Zérafra encontram no romance alencariano uma representação de pessoa sob duas perspectivas contrapostas. Esse desdobramento do olhar do escritor implica duas consciências paralelas confrontadas no espaço ficcional, consideradas enunciações que sugerem a representação do realismo alencariano em duas vertentes divergentes: uma visão subjetiva e outra objetiva, que estão presentificadas respectivamente nas personagens centrais Aurélia Camargo e Fernando Seixas. Essa configuração do romanesco em *Senhora* corresponde a dois estilos narrativos distintos encontrados nos romances balzaquiano e stendaliano. Como é sabido, Alencar tem sua formação literária à influência de leituras de escritores franceses que considerava “os mestres da literatura moderna”, encontrando no molde francês “a novela com os fios de uma ventura real”, fundida na “elegância e beleza que jamais lhe poderia dar” (ALENCAR, 1893, p. 10).

Vejamos, então, como a concepção de pessoa é expressa sob o dúplice olhar de Alencar em *Senhora*.

A personagem Seixas revela-se um homem integrado a uma concepção organicista do mundo objetivo, para quem os sentimentos são eficazes e não têm um valor em si; sua aspiração, desejos e paixões são impelidos inconscientemente por uma estrutura social. Fernando Seixas “pertencia a essa classe de homens, criados pela sociedade moderna, e para a qual o amor deixou de ser um sentimento e tornou-se uma fineza obrigada entre os cavalheiros e as damas de bom-tom” (ALENCAR, 2006, p. 101). Por isso, trair um amigo, seduzir-lhe a mulher, eram passes de um jogo social, permitidos pelo código da vida elegante. A moral inventada para uso dos colégios nada tinha que ver com as distrações da gente do tom (ALENCAR, 2006, p. 104). Nesse sentido, “a sociedade é um

modelo positivo de um futuro materialista, o sentimento, em compensação, é um modelo anacrônico, caduco, sem futuro” (ZÉRAFFA, 2010, p. 45). Com isso, Alencar submete a razão dos fenômenos sociais em oposição à irracionalidade dos movimentos do coração.

A representatividade do herói alencariano é de um ser objeto-sujeito. No princípio, a conduta da personagem está voltada para uma realidade social, global e organizada na qual não reflete sobre seu estado de coisa.

Fernando não é um homem vil. Tem a honestidade vulgar, com que a sociedade acomoda-se. O fato por ele praticado no fundo não passa de um casamento de conveniência, coisa aceita e respeitada pelo mando. É em face do amor e de um amor romanesco e veemente como o de Aurélia, que o fato assume as proporções de miserável transação (VALLE apud ALENCAR, 1875, p. 243).

Somente no ato de revelação como “produto” de uma compra, instaura-se uma consciência reflexiva, operando-se nele uma transformação testemunhada pela própria personagem Aurélia: “[...] observava o marido, e assistia comovida à transformação que se fora operando naquele caráter, outrora frágil, mundano e volúbil, a quem uma salutar influência restituía gradualmente à sua natureza generosa” (ALENCAR, 2006, p. 216). O herói vai sendo gradativamente humanizado, recuperando sua individualidade, desmitificando certos valores inerentes a uma sociedade de aparências e, conseqüentemente, vai descobrir que sua verdadeira essência não é a social.

Em contrapartida, vemos desenhar-se na personagem Aurélia uma concepção de pessoa semelhante à da personagem Julien Sorel, de *O vermelho e O negro* (1830) de Stendhal. As tendências afetivas da protagonista não cumprem um papel do organismo social, o “eu” sobrepõe a existência do “ele”, o subjetivo sucede o objetivo. É a complexidade da vida psicológica se confrontando com a ordem da exterioridade. A heroína é calculista nos seus desígnios voltados ao desejo do coração, única e verdadeira realidade dominante: “como todas as mulheres de imaginação e sentimento, ela achava dentro em si, nas cismas do pensamento, essa aurora d’alma que se chama o ideal, e que doura ao longe com sua doce luz os horizontes da vida” (ALENCAR, 2006, p. 91). Para Aurélia, o dinheiro não tem um valor social em si, ele representa um “vil metal”, usado para satisfazer seu desejo íntimo de ser amada por um homem que a preteriu por um dote.

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. [...] no íntimo sentia-se profundamente humilhada pensando que toda essa gente que a cercava, ela, a sua pessoa, não merecia uma só das bajulações que tributavam a cada um de seus mil dotes de réis (ALENCAR, 2006, p. 17).

Esse confronto da vida interior *versus* a vida social ilustra bem a concepção de pessoa que configura a personagem Aurélia, segundo a qual se pressupõem sentimentos atuais numa sociedade, na perspectiva da heroína, anacrônica.

Sabendo que a sociedade é jogo de aparências, a heroína desdobra-se em consciência de si e do mundo a sua volta. Considera a sociedade como um amplo teatro, onde vale a pena representar, pois torna-se mais lúcida conduzida por sua consciência crítica, revelando seu verdadeiro ser:

Os adoradores de Aurélia sabiam, pois ela não fazia mistério, do preço de sua cotação no rol da moça; e longe de se agastarem com a franqueza, divertiam-se com o jogo que muitas vezes resultava do ágio de suas ações naquela empresa nupcial. Muito devia a cobiça embrutecer esses homens, ou cegá-los a paixão, para não verem o frio escárnio com que Aurélia os ludibriava nestes brincos ridículos, que eles tomavam por garridices de menina, e não eram senão ímpetos de uma irritação íntima e talvez mórbida (ALENCAR, 2006, p. 18).

Por mais complexas e singulares que sejam essas personagens, sua representatividade constitui-se de relações lógicas e coerentes com os fatores sociais dos quais não se desvinculam. Assim,

Solidários ou vítimas do universo que os cerca, estão unidos a este por vínculos coerentes, por relações de causa e efeito, de modo que uma paixão individual é explicativa das leis do social, e que por um movimento inverso e paralelo as estruturas e o devir da sociedade são reveladores de uma vida afetiva. A interioridade tem como “razão” na natureza social do homem; mais precisamente a dominante sociológica da pessoa (ZÉRAFFA, 2010, p. 20).

Vimos um universo ficcional que comporta duas realidades divergentes, considerando a perspectiva do olhar das personagens sobre a realidade que os cerca. Dessa forma, estão preconizadas as singularidades dessas personalidades alencarianas, sobre as quais os efeitos do social incidem, determinando-as como *pessoas*.

## 2.2 Estratégias narrativas: ambiguidade, dissimulação e ironia

No percurso da presente investigação, acompanharemos o papel fundamental da instância narrativa na representação do mundo ficcional em *Senhora* e a escolha por um modo específico de contar esse universo, cuja perspectiva adotada pelo narrador garante um caráter específico ao discurso narrativo alencariano. Este visa à transmissão de valores e efeitos estéticos desencadeados por meios estratégicos da linguagem literária trabalhada majestosamente pelo autor. Nosso ponto de vista contextual apreende certas singularidades neste romance de Alencar que indicam o modo de narrar de um narrador cujas artimanhas narrativas, se assim podemos pressupor, evidenciam índices de uma escrita realista. Entretanto, a força maior encontra-se nas personagens do mundo estruturado e organizado pela voz do narrador, que anuncia o limiar entre a escritura romântica e a realista. Esses seres ficcionais materializam as experiências vividas, demonstrando uma individualização, dada pela independência que eles têm na construção do seu próprio destino. É o que demonstra a afirmação entre personagem e ação: “as qualidades das personagens determinam a ação, e a ação, por sua vez, modifica de maneira progressiva as personagens e assim tudo é impelido para diante em direção a um fim” (EDWIN apud SEGOLIN, 1978, p. 26).

Quanto a alguns aspectos composicionais, *Senhora* diferencia-se dos outros dois romances urbanos *Lucíola* (1862) e *Diva* (1864), apesar de, juntamente com estes, constituir os chamados “perfis de mulher”. Em *Lucíola*, a narração é proveniente de Paulo, o narrador-testemunha dos fatos vividos, que reconstitui suas memórias a partir de missivas num tom confessional endereçadas a uma senhora de nome G. M., que, por sua vez, publica-as em formato de romance. Em *Diva*, o narrador-testemunha Amaro Augusto conta seu enlace amoroso por meio de cartas destinadas a Paulo, que as envia a G.M. e esta, por sua vez, organiza-as e publica-as. Nesses dois romances, há a prevalência do caráter pessoal entre o emissor e seu destinatário, que perfaz os respectivos relatos amorosos. *Senhora*, último perfil de mulher, desvia-se do esquematismo epistolar e, conseqüentemente, abole-se o tom de pessoalidade no processo de comunicação do narrado, embora tenha sido publicado também por G.M. Este é um narrador-testemunha do relato e não do fato vivenciado por ele, que se disfarça de suposto editor e não identifica a pessoa de quem recebeu a história. Ele dirige-se agora “ao leitor”, que pode

ser qualquer um, e, assim, distancia-se do tom confessional e pessoal que são características conferidas aos dois primeiros romances da série, como atesta Regina Lúcia Pontieri:

Nos três “perfis”, Alencar trabalha o tema da mulher incompreensível. O narrador-testemunha, pela própria natureza da relação pessoal e íntima que o liga a sua destinatária, tem algum compromisso com a verdade dos fatos. Compromisso reforçado pelo fato de ser mulher idosa, a destinatária dos manuscritos: seria inadmissível a um narrador honrado tentar enganar a senhora que o lê. Paulo e Amaral procuram decifrar suas amadas, para descobrir-lhes o sentido. Entretanto, o compromisso com a verdade restringe as possibilidades de ambiguidade do relato e acaba prejudicando o efeito a atingir: o de manter suas leitoras – e, indiretamente, o leitor – sempre em estado de dúvida (PONTIERI, 1988, p. 24).

Além da impessoalidade em *Senhora*, chamam-nos também a atenção as estratégias narrativas que estruturam e organizam o mundo ficcional por meio da sagacidade do narrador alencariano. No prólogo “Ao leitor” já se evidencia uma técnica romanesca a que se propõe o romancista:

A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confidência dos principais atores deste drama curioso. O suposto autor não passa rigorosamente de editor (ALENCAR, 2006, p. 13).

O narrador que não é qualificado, mas sabemos que se trata de um homem, apresenta-se como um mero editor da narrativa e não precisa *de quem e em quais circunstâncias* recebera a história, alegando tê-la recebido de outrem que, por sua vez, recebeu a confidência dos próprios agentes do drama em circunstâncias por ele, o falso editor, ignoradas. É a dissimulação que se faz presente logo no início do romance, antes mesmo do relato propriamente dito, no qual Alencar, identificando-se como editor, somente endossa o prólogo, “tomando a si encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário [...]” (ALENCAR, 2006, p. 13) e, portanto, exime-se de qualquer responsabilidade sobre os fatos narrados.

Se o caráter impessoal configura a narrativa pelo fato de o agente que narra desconhecer “as circunstâncias” e a fonte do relato, constitui-se numa ambiguidade ao pretender o narrador contar uma “história verdadeira”. Portanto, “[...] afirmar-se a

veracidade, entretanto se nega a pessoalidade. Daí ser possível pensar a verdade como problema interno da narrativa, como verdade artística e não mais referencial” (PONTIERI, 1988, p. 22).

O recurso de atribuir a autoria do romance a outra pessoa, de acordo com Sandra Gardini Vasconcelos (2006), é o mesmo artifício que aparece nas obras de Daniel Defoe, escritor inglês do século XVIII, autor de *Robinson Crusóé*, e em obras de outros escritores do período. São velhos manuscritos ou cartas que foram confiadas ao escritor, que se apresenta como simples editor. Trata-se de uma artimanha que atravessa todo o século, como forma de mostrar ao leitor que o que vai ser narrado é um fato verídico e não imaginação do escritor. É uma das fórmulas que buscam a credibilidade do que é contado, “[...] pareciam pretender dar alguma verossimilhança aos relatos e torná-los mais aceitáveis pelo público leitor que colocava sob suspeita tudo que contivesse um conteúdo ficcional” (VASCONCELOS, 2006, p. 7).

Propor, então, contar uma “história verdadeira” significa uma tentativa de legitimação do narrado, além de criar uma cumplicidade com o leitor, a qual é reforçada com a instauração de um “eu” em vários momentos em *Senhora*:

Não acompanharei Aurélia em sua efêmera passagem pelos salões da Corte, onde viu, jungido a seu carro de triunfo, tudo que a nossa sociedade tinha de mais elevado e brilhante.  
Proponho-me unicamente a referir o drama íntimo e estranho que decidi do destino dessa mulher singular (ALENCAR, 2006, p. 18).

Caso seja aquele leitor do senso comum, este pensará estar diante de uma história real e não ficcional. Para isso, o autor lança mão do disfarce, como se comprovará adiante, configurando um “narrador camuflado”, assim denominado por Pontieri (1988). Evidencia-se também a intenção desse narrador em contar uma história que transcenda os matizes românticos inferidos no próprio discurso, expondo que teve “tentações de apagar alguns desses *quadros mais plásticos* ou pelo menos *sombrear as tintas vivas e cintilantes*” e, no entanto, justifica que não o fez porque, talvez, seriam essas descrições imagéticas o matiz do livro, as finezas para os cultores da forma estética (ALENCAR, 2006, p. 13; grifos nossos). Possivelmente seja uma das propostas do autor de *Senhora* apresentar um narrador exigente que requer a presença de um leitor capaz de deslindar sentidos a partir de frestas deixadas ao longo do discurso estético-literário.

Na primeira parte do romance, “O preço”, no início do capítulo I, o narrador, antes de começar seu relato, faz uma síntese do surgimento, presença e desaparecimento da heroína na sociedade fluminense, lançando, em desafio ao leitor, um grande ponto de interrogação: “há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela” e, ainda, “quem não se recorda de Aurélia Camargo, que atravessou o firmamento da corte como brilhante meteoro, e apagou-se de repente no meio do deslumbramento que produzira seu fulgor?” (ALENCAR, 2006, p. 15). Uma analogia interessante pode ser feita quanto ao narrador de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. O narrador machadiano em primeira pessoa procura, ao seu modo, restabelecer um elo entre as duas pontas de sua vida: a adolescência e a velhice, e dar-lhe sentido numa visão estritamente subjetiva, um elemento presente na contemporaneidade, na qual a dúvida está presente em todo o romance: “o meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, *não consegui recompor o que foi nem o que fui*” (ASSIS, 2008, p. 8; grifos nossos). A narrativa machadiana é construída por contornos ambíguos através do discurso monofocal do narrador-personagem, Bentinho, que restringe o outro – nesse caso a personagem Capitu – sob seu olhar cheio de oscilações e, assim, duvidoso, que envolve a trama numa atmosfera de incertezas.

De forma semelhante, em *Senhora*, a presença da ambiguidade constitui estilisticamente uma figura essencial em todo o romance, sob cuja interpretação plana sempre uma dúvida. Do nível do discurso narrativo, toma-se a expressão “nova estrela” e o verbo “apagou-se” da passagem já mencionada, percebendo-se que tanto a expressão quanto o verbo transcendem a mera significação a que se referem. A expressão e o verbo atam duas pontas fundamentais da narrativa alencariana, e não podem ser ignorados ou entendidos, simplesmente, em seu sentido literal, respectivamente, como um modo exibicionista de uma moça rica e, em seguida, um recolhimento numa vida conjugal confinada ao privado. A linguagem literária na narrativa é carregada de figuras de estilo, “exuberâncias de linguagem” que adornam a forma com “afoitezas de imaginação” (ALENCAR, 2006, p. 13), e que impedem uma via única de sentido. Portanto a remissão aos termos a “nova estrela” e “apagou-se” sugerem sentidos variados. O ato de Aurélia, ao ajoelhar-se aos pés de seu marido implorando-lhe o amor e, por conseguinte, o fechamento das cortinas, constituem a representatividade de uma morte simbólica da personagem romântica. Se, por um lado, a protagonista sucumbe à realidade das condutas rígidas do mundo patriarcal, apesar de ter protestado contra ele e, assim, restaurando a

ordem cósmica romântica, como já assinalou Heron de Alencar; por outro, simboliza o fim da personagem romântica, apontando de tal modo o limiar entre duas estéticas e o surgimento de um novo tipo de personagem, que não cabe mais na narrativa romântica.

No último caso, a cena em que a protagonista curva-se diante de seu marido, seguida do fechamento das cortinas indicando o final da história, representaria uma saída do romantismo nas considerações de Luciana Cavalcanti Costa:

[...] a partir da cerração das cortinas de sua alcova e a consumação de seu casamento, aliado ao fato de Seixas tornar-se seu herdeiro universal, pode-se dizer que a personagem se tornará uma mulher comum e toda a grandiosidade e a altivez revelada no manejo de sua fortuna será, a partir de então, desnecessária (COSTA, 2010, p. 86).

Embora a autora não mencione a cena melodramática de Aurélia implorando o amor do marido, ela fica subentendida ao se consumir o casamento. De certa maneira, as assertivas da estudiosa de Alencar sobre uma morte moral da heroína vão ao encontro dos caracteres românticos em que a protagonista afigura-se como uma mulher comum dentro de um contexto conservador de convenções comumente praticadas e aceitas. A inferência à representação de uma morte simbólica entrevê, nas atitudes da própria heroína na cena final, a negação do ideal do amor romântico e a reconciliação com o real, isto é, a personagem-protagonista sucumbe ao Fernando real (entende-se aqui real na perspectiva ficcional), que desmente a todo momento a figura idealizada de homem que ela, Aurélia, criara em sua imaginação. O ato mesmo de “ajoelhar-se” é metafórico, designando o declínio da figura romântica encarnada por Aurélia, uma romântica enrustida ante ao real representado pela figura da personagem Fernando.

O que eleva o grau de complexidade e garante um valor elevado ao romance *Senhora* entre os romances urbanos de Alencar são as artimanhas adotadas pela instância narrativa no modo de narrar, nos traços constantes de ambiguidade, dissimulação e ironia do seu discurso. Na prosa alencariana, a dissimulação é a técnica que configura o romanescos. Nota-se, pois, não somente a teatralidade das personagens, mas o olhar “camuflado” da onisciência do narrador. Talvez este constitua o ponto mais elevado no qual se manifesta o caráter realista da narrativa, ou melhor, no desvio do postulado romântico. Por meio do fingimento, tanto do narrador em relação ao seu relato quanto dos protagonistas, a ironia “marca o presente do amor degradante e que torna acres as palavras da heroína e do narrador referentes à vida reificada em máscara. Esse é, talvez, um dos

pontos em que Alencar fortemente prenuncia Machado de Assis” (PONTIERI, 1988, p. 66).

O deslocamento do narrador é constituído por um movimento de olhar duplo, implicado por um estilo constituído de uma linguagem literária permeada por descrições imagéticas, contribuindo para eloquência do discurso narrativo que nunca é unívoco. Imaginemos, pois, a forma como foram organizadas as partes que compõem o relato do conflituoso casamento de fachada, designando cada qual com um termo de contrato de transação comercial: ”Preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”. Desse modo, cada parte do enredo intitulado por uma operação contratual comporta uma dubiedade de significados, que transcendem aquele pautado meramente no tratamento mercantil, em que as relações humanas se dão num estado de coisificação, criando simultaneamente mais de uma possibilidade dos aspectos da realidade. Mostra-se um complexo conflito entre um bem afetivo e um bem material, entre o desejo e o não-desejo. Nesse sentido, Pontieri afirma que:

[...] “preço” [*sic*] não é só a quantia que compra o noivo. Não são só os cem contos de dote, mas a humilhação e indignidades de semelhante mundo; submergir nele e aceitar suas regras para recuperar, ao mesmo tempo, a dignidade de Seixas e a que ela própria perdera ao se transformar em simulacro do ouro.

Da mesma forma, “Quitação” – parte ao final da qual Seixas toma conhecimento de sua situação perante a mulher – é também “retribuição” na forma de vingança [...]

“Posse” não aponta somente para etapa de consumo do valor de uso econômico, mas ainda para o momento da posse sexual que deveria se seguir à celebração do matrimônio. Finalmente, “resgate” [*sic*] indica tanto a tentativa de recompra, por Seixas, da parte alienada de si mesmo, como processo pelo qual, através da sedução, Aurélia acaba arrancando definitivamente o marido das garras da sociedade (PONTIERI, 1988, p. 57).

Apesar de o romance ser dividido em partes bem estruturadas, a narração dos eventos segue de acordo com a referida nomeação, que lhe dá certa expressividade. Os acontecimentos da longa trama não obedecem à linearidade cronológica dos fatos do conflito, pois as cenas sofrem constantes avanços e recuos temporais com o intuito de a voz narrativa explicar determinados detalhes, permitindo-lhe atribuir coerência ao tecido imagético; ou ainda, em certas ocasiões, introduzir pequenas interferências digressivas e comentários acerca do comportamento de ordem moral das personagens, desenhando-lhes o caráter:

Os dias seguintes, essa fase nascente da lua de mel, passaram como tomar às ocupações habituais.

No quinto dia Seixas apresentou-se na repartição, onde foi muito festejado por suas prosperidades. Tomaram os companheiros aquele pronto comparecimento por mera visita. *Se Seixas quando pobre, sua frequência somente se fazia sentir no livro do ponto*, agora que estava rico ou quase milionário, com certeza deixaria o emprego ou quando muito o conservaria honorariamente, como certos enxertos das secretarias.

Grande foi pois a surpresa que produziu a assiduidade de Seixas na repartição. *Entrava pontualmente às 9 horas da manhã e saía às 3 da tarde. [...] não consumia como costumava outrora a maior parte dele na palestra ou no fumatório* (ALENCAR, 2006, p. 146; grifos nossos).

Pronuncia-se um modo de narrar que também se mostra nas personagens centrais, que exigem, por sua natureza crítica romântica (social, psicológica etc.), a formação de um novo leitor, o que, por sua vez, anuncia o realismo presente no romance alencariano.

Com efeito, o modo de narrar confere ao agente da narração um controle sobre o mundo representado, e o faz a seu bel-prazer. Pretensamente em terceira pessoa, o narrador alencariano distancia-se relativamente do mundo narrado, limitando-se a mostrar “os fatos sobre os quais se lança luz, vendo-os como totalidade, e dando-lhes coerência, isto é, interpretando-os” (PONTIERI, 1988, p. 52). Por outro lado, aproxima-se dos acontecimentos narrados presentificando-se, como já visto, por meio de um “eu”.

Ao mesmo tempo em que o narrador demonstra onisciência privilegiada em relação aos movimentos das personagens e à interioridade destes em certos momentos, em outros, é afetado pela ignorância, marcada por um estilo contraditório e por vezes dubitativo, expressa ao longo da narrativa em enunciados carregados de imagens de estilo. Exemplifiquemos tal desconhecimento numa cena em que a protagonista Aurélia conversa com D. Firmina, uma velha parenta e dama de companhia, em torno da beleza da heroína comparando-a com a das demais moças. O narrador conta-nos que “a viúva citou quatro ou cinco nomes de moças que então andavam no galarim dos quais [ele, o narrador] não [se recordava]” (Alencar, 2006, p. 21). Ou, ainda, ao perscrutar sobre certas atitudes contraditórias presentes em Aurélia, argumenta o agente da narrativa de estar:

Convencido de que também o coração tem uma lógica, embora diferente de que rege o espírito, bem desejara o narrador deste episódio perscrutar a razão dos singulares movimentos que se produzem n’alma de Aurélia (ALENCAR, 2006, p. 167).

Exime-se de contar sob uma suposta alegação de que desconhece certos princípios da psicologia, já que ele, como narrador, não é “dotado com lucidez precisa dos fenômenos psicológicos, [por isso] limita-se a referir o que sabe, deixando a sagacidade de cada um atinar com a verdadeira causa de impulsos tão encontrados” (ALENCAR, 2006, p. 167).

Nesse sentido, averiguam-se incertezas quanto a sua aparente soberania quando lança mão de modalizadores, predominantes em seu discurso, como o uso de advérbios de dúvidas, frases interrogativas, modo de tempo no subjuntivo, verbos qualificadores:

Em outras circunstâncias, aquela anulação de sua individualidade, bem pode ser que não o incomodasse. Talvez se reparasse nela, fosse para desvanecer-se de ser o preferido dessa formosa mulher, cercada da admiração geral e disputada por tantos admiradores. Todo esse culto que lhe prestava a sociedade, não seriam a seus olhos senão o tributo a ele oferecido pelo amor de sua mulher (ALENCAR, 2006, p. 162).

Tomada esta resolução, sobreveio-lhe um receio acerca da cautela passada pelo negociante como capitalista da empresa. Não recordava-se de ter visto o papel desde muito tempo, talvez três anos. Onde andaria? Na queima que fizera em vésperas de casar-se, teria sido poupada essa inutilidade? (ALENCAR, 2006, p. 220).

Não obstante, a máscara do narrador cai. São momentos variados em que a interioridade das personagens é penetrada e explicada pelo agente da enunciação e exposta ao leitor. Numa cena em que Aurélia, ansiosa, tranca-se em seus aposentos para trocar de vestuário para jantar com Fernando, o narrador diz: “o coração que ela recalcara por tanto tempo sublevava afinal, e estalava nos soluços que lhe dilaceravam o seio” (ALENCAR, 2006, p. 140). E ainda:

Foi quando viu Seixas pela manhã que de todo acabou de convencer-se da miséria do indivíduo. Então operou-se em sua alma uma revolução, na qual soçobraram todos os sentimentos bons e afetuosos, ficando à tona unicamente os instintos agressivos e malignos que formam a lia do coração (ALENCAR, 2006, p. 169).

Vemos também em *Senhora* o desvelamento da narrativa no seu caráter ficcional. Na última cena da primeira parte, em “O preço”, após o casamento, numa interrupção característica do narrador, a apresentação dos aposentos dos protagonistas minuciosamente descritos pelo narrador revela a iminência de um novo evento:

Afastemos indiscretamente uma dobra do reposteiro que recata a câmara nupcial.

É uma sala em quadro, toda ela de uma alvura deslumbrante, que realça o azul-celeste do tapete de riço recamado de estrelas e a bela cor de ouro das cortinas e do estofado dos móveis.

A um lado, duas estatuetas de bronze dourado representando o amor e a castidade sustentam uma cúpula oval de forma ligeira, donde se desdobram até o pavimento, bambolins de cassa finíssima.

Por entre a diáfana limpidez dessas nuvens de linho, percebe-se o molde elegante de uma cama de pau-cetim, pudicamente envolta em seus véus nupciais, e forrada por uma colcha de chamalote também cor de ouro.

Do outro lado, há uma lareira, não de fogo, que o dispensa nosso ameno clima fluminense, ainda na maior força do inverno. Essa chaminé de mármore cor-de-rosa é meramente pretexto para o cantinho de conversação, pois que não podemos chamá-lo como os franceses o *coin du feu*.

A bem dizer a lareira não passa de uma jardineira que esparze o aroma de suas flores, em vez do brando calor do lume, por aquele círculo, onde estão dispostas algumas poltronas baixas e derreadas, transição entre a cadeira e o leito (ALENCAR, 2006, p. 78)

Ato contínuo, Aurélia, em frente ao marido Seixas, revela a vil transação que culminou na união do par amoroso:

Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada. Podemos ter este orgulho, que os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de pôr termo a esta cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente, senhor. Entremos na realidade por mais triste que ela seja [...] (ALENCAR, 2006, p. 80).

Uma cena inesperada, que rompe, de certa maneira, com nossa passividade como leitor, criando um desconforto. Mostra-se a essência humana com a queda de máscaras. A partir desse momento a narrativa atinge o ápice da trama e começamos a fazer questionamentos que, até aquele instante, não tínhamos porque a história iniciou-se *in media res*. Percebemos como se fosse a ruptura de uma cena ilusionista de um drama à italiana, denunciando-a como jogo ficcional, de forma análoga ao que fizera Bertholt Brecht<sup>6</sup>. Reforça essa ideia a retomada da paralisação da cena fatídica da revelação, com que antes o narrador iniciara o relato da vida da família de Aurélia, encerrando a primeira

---

<sup>6</sup> Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956) nasceu em Augsburg, no estado da Baviera, na Alemanha. Foi um dramaturgo e poeta, criador do teatro épico antiaristotélico. De influência marxista, sua obra versa a respeito da conscientização do povo sobre sua própria realidade contrapondo-se à visão de uma classe dominante. A práxis das ideias de Brecht advém de experiências em contato com Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold, Viktor Chklovski.

parte do romance, “O preço”. O decurso da história é retomado na segunda parte, “Quitação”, no capítulo IX:

Tornemos à câmara nupcial, onde se representa a primeira cena do drama original, de que apenas conhecemos o prólogo. Os dois atores ainda conservam a mesma posição em que os deixamos. Fernando Seixas obedecendo automaticamente a Aurélia, sentara-se, e fitava na moça um olhar estupefato. A moça arrastou uma cadeira e colocou-se em face do marido, cujas faces crestava o seu hálito abrasado (ALENCAR, 2006, p. 120).

Os eventos do enredo não ocorrem simultaneamente. As personagens permanecem petrificadas como estátuas, manejadas pela mão do narrador como se fossem peças de um tabuleiro de xadrez.

### 2.3 Materialização e transgressão das ações das personagens

Entre os críticos e historiadores literários, instaura-se uma grande dificuldade em definir formalmente tanto o Romantismo quanto o Realismo, pois ambos possuem uma multiplicidade de temas implícitos nos termos. “Termo escorregadio e um tanto impreciso” é como Pellegrini (2007, p. 137) define o Realismo, e tem-se na expressão “impotência da síntese” o pensamento de Bosi (2006, p. 91) sobre o Romantismo. Sob esses pontos de vista, um primeiro princípio se faz claro em nosso trabalho, valendo-nos do que diz Antonio Candido (1986, p. 5) no prefácio de *Na sala de aula*. Embora o ponto central no estudo de Candido seja o poema, acreditamos que a observação caiba no texto em prosa, no caso, o romance, objeto deste trabalho:

Este caderno contém seis análises de poemas [...], *partindo da noção de que cada um requer tratamento adequado à sua natureza, embora com base em pressupostos teóricos comuns*. Um desses pressupostos é que os significados são complexos e oscilantes. Outro, que o texto é uma espécie de fórmula, onde o autor combina consciente e inconscientemente elementos de vários tipos. Por isso, na medida em que se estruturam, isto é, são reelaborados numa síntese própria, estes elementos só podem ser considerados externos ou internos por facilidade de expressão. Consequentemente, o analista deve considerar sem preconceitos os dados de que dispõe e forem úteis, a fim de verificar como (para usar palavras antigas) a matéria se torna forma e o significado nasce dos rumos que esta lhe imprimir (CANDIDO, 1986, p. 5).

Deduz-se, a partir do pressuposto *da noção de que cada um requer tratamento adequado à sua natureza, embora com base em pressupostos teóricos comuns*, que, para a análise de um texto literário, há de se ter uma certa unidade de pensamento. Mas que esta não seja submetida a uma metodologia rígida e mecânica. Essa perspectiva, acreditamos, dará à análise um princípio eficiente e dinâmico, capaz de compreender os caracteres, as atitudes e as relações das personagens e de seu narrador.

A partir da segunda metade do século XIX, escritores e poetas começaram a se questionar sobre a realidade social e os conflitos humanos, e os estudos literários concentraram-se sobre as diversas relações entre literatura e sociedade. Com base nessas concepções, julga-se uma obra literária a partir de sua relação com os problemas da atualidade política e social do contexto em que é produzida. Do narrador, exige-se que seja o intérprete do mundo sobre o qual está falando, que registre a sociedade tal qual é, de maneira que o homem veja a si mesmo como espelho de uma realidade, na qual esse homem atue e que ao mesmo tempo seja seu produto.

O enredo do romance *Senhora* visa espelhar a estrutura da sociedade fluminense da segunda metade do século XIX, cujo alicerce é o dinheiro. É esse elemento que conduz a trama de José de Alencar, que torna o dinheiro um dos protagonistas do romance. A sua intermediação, tanto por privação quanto por abundância, faz ressaltar o caráter corruptível do ser, qualquer que seja a classe social e a sua relação com o tempo. O dinheiro, como corruptor, traz-nos como imagem não a do homem que se banha no rio, em que Heráclito descreve o tempo como fluxo contínuo no qual a inextinguível mudança é a ordem. Desloca-nos aos homens expostos ao tempo de Marco Aurélio, imperador romano do século II A.C., que escreveu: “Lembra-te de que todas as coisas giram e voltam a girar pelas mesmas órbitas e que para o espectador é indiferente vê-las um século ou dois ou infinitamente” (apud BORGES, 1999, p. 438).

Fernando Rodrigues Seixas, um dos protagonistas do romance; a figura caricata e materialista de Lemos; a multidão de pretendentes de Aurélia; a família de Adelaide Amaral que busca para a filha um marido de posses, dentre tantas personagens, representam uma sociedade em que o dinheiro significa mais do que a integridade do indivíduo. Talvez por isso a leitura do romance vá além do dote, um dos dispositivos para a manutenção do modelo patriarcal, e além das imagens arquetípicas referenciadas por Lafetá (2004, p. 427), pois é o próprio crítico que assinala a adequação dos padrões

míticos à experiência humana, na qual a tendência realista “põe ênfase no conteúdo e na representação, e que constitui o ponto máximo de adequação de arquétipos às regras de verossimilhança” (LAFETÁ, 2004, p. 428).

José de Alencar, embora explicitamente recorra ao temário da corrente estética romântica, como as virtudes da sociedade burguesa e seus preceitos morais, vale-se, em boa parte da trama, do conflito entre o indivíduo e os bens materiais da engrenagem social, desfigurando-o em suas contradições. Nesse sentido, o autor de *Senhora*, por meio de um conflito amoroso, acaba configurando uma narrativa em transição entre duas tendências estéticas. E é assim, decomposta, que o narrador apresenta ao leitor, logo às primeiras páginas, Aurélia Camargo:

Como acreditar que a natureza houvesse traçado as linhas tão puras e límpidas daquele perfil para quebrar-lhe a harmonia com o riso de uma pungente ironia?

Os olhos grandes e rasgados, Deus não os aveludaria com a mais inefável ternura, se os destinasse para vibrar chispas de escárnio.

Para que a perfeição estatutária do talhe de sílfide, se em vez de arfar ao suave influxo do amor, ele devia ser agitado pelos assomos do desprezo? (ALENCAR, 2006, p. 16).

Na trama, as convenções do amor romântico rompem-se, abrindo brechas para um jogo amoroso ambíguo e complexo, o que torna seus participantes dissimulados, inflexíveis, irônicos, transmutando os papéis opositivos e os valores recorrentes à estética romântica, como no diálogo de Aurélia e Fernando, logo depois do casamento:

- [...] resigne-se, cada um é o que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido.

- Vendido! exclamou Seixas ferido dentro d'alma.

- Vendido sim; não tem outro nome. Sou rica, muito rico, sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se fez valer (ALENCAR, 2006, p. 81).

Ao longo de boa parte do romance, Fernando Seixas, pela voz do narrador, deixa-se entrever para o leitor como um arrivista, pois deseja subir socialmente, usando quaisquer recursos; oportunista e manipulador, quando se aproveita do carinho da mãe e das irmãs, chegando ao ponto de surrupiar o único pecúlio que a família possuía para benefício próprio; como um servidor público favorecido pelo apadrinhamento e com baixa qualidade. Enfim, um homem venal, pois se amolda às situações de acordo com

seus interesses financeiros, descumprindo por duas vezes a palavra dada em troca de um dote maior.

Trata-se de uma personagem cujas ações e escolhas estão sob o jugo de uma moral frágil, volúvel e interesses pessoais nem sempre íntegros. No entanto, o narrador obstrui o julgamento do leitor quando contrapõe juízos morais: “Seixas era homem honesto; *mas ao atrito da secretaria e ao calor das salas, sua honestidade havia tomado essa têmpera flexível da cera que se molda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição*” (ALENCAR, 2006, p. 58; grifos nossos). E, ainda de acordo com o narrador, num tom irônico, Seixas era um homem “incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança; *mas professava uma moral fácil e cômoda, tão cultivada atualmente em nossa sociedade*” (ALENCAR, 2006, p. 58; grifos nossos).

Eis a descrição da personagem Fernando Seixas que é fornecida ao leitor, logo às primeiras páginas, pela instância narrativa. Num primeiro momento, tem-se a descrição da exterioridade da personagem, que é constituída por um conhecimento finito e, a partir deste, a interioridade vai sendo inferida através de fragmentos de ato, de discurso e de conduta. Porém, é sempre incompleta porque é de natureza oculta aos olhos do outro e, conseqüentemente, não se pode apreender a integridade. Em relação à concepção de pessoa, o modo de vida, o discurso e ações de Fernando ante o social mostram “um conhecimento mais ou menos adequado ao conhecimento de nossa conduta, com base num juízo sobre o outro ser; permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser” (CANDIDO, 2014, p. 56).

Com isso, percebe-se a presença de uma relação de afinidade entre o ser vivo e o ser ficcional e que, no entanto, existem diferenças essenciais. Tal relação concorre para criar um “sentimento de verdade, que é a verossimilhança” (CANDIDO, 2014, p. 55).

Com relação ao Realismo, Pellegrini (2007) escreve:

Frequentemente estudado como um fenômeno que se teria iniciado em meados do século XIX, na França, no bojo do positivismo, o termo tem sido largamente usado para definir qualquer tipo de representação artística que se disponha a “reproduzir” aspectos do mundo referencial, com matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz. Assim, não existem respostas simples ou definitivas para a espinhosa questão trazida pelo conceito e o debate, de grande complexidade, de nenhuma forma está encerrado (PELLEGRINI, 2007, p. 137).

Aurélia Camargo, a protagonista, embora trilhe um caminho transgressor no romance, com a inversão do paradigma feminino convencional romântico, age em todo o romance impelida pelo sentimento amoroso, por vezes identificado nos seus discursos – muitas vezes enigmáticos – e nas descrições feitas pelo narrador. Essa instabilidade torna-se um movimento ambíguo, o que Dante Moreira Leite denomina como “obscuros impulsos antagônicos”, pois a personagem depende da relação com o outro e, por isso, oscila de acordo com essa interação, da qual resulta um processo revelador de autoconhecimento que depende do amor espiritual em contato sempre com o corpo; este, por sua vez, parece ser dotado de certa autonomia em relação a outros corpos. É o caso em que a personagem Aurélia, ao mesmo tempo em que recusa Fernando, guarda consigo o retrato do marido, não o da imagem do presente, mas a do passado (LEITE, 1977, p. 160).

No romance, também há de se observar outros indícios para o realismo em Alencar, exemplificado com algumas passagens objetivas na descrição da moradia de Fernando. A pobreza da habitação do herói revelava-se não apenas na sua parte exterior, bem como no interior já se notava pelos moveis em degradação:

A mobília da sala consistia em sofá, seis cadeiras e dois consolos de jacarandá, que já não conservavam o menor vestígio de verniz. O papel da parede de branco passara a amarelo e percebia-se que em alguns pontos já havia sofrido hábeis remendos (ALENCAR, 2006, p. 35).

Além do evidente contraste entre a mobília e os objetos de uso pessoal do protagonista:

Assim, no recosto de uma das velhas cadeiras de jacarandá via-se neste momento uma casaca preta, que pela fazenda superior, mas sobretudo pelo corte elegante e esmero do trabalho, conhecia-se ter o chique da casa de Rauner, que já era naquele tempo o alfaiate da moda (ALENCAR, 2006, p. 35-36).

Mais do que descrever o cenário, o narrador faz com que o espaço físico modifique a cena da ação romântica, desviando o olhar do leitor para o tempo novo de narrar em que a ironia exercita os desvios do sentido e da ação das personagens.

### 3 – PARALELOS DA REPRESENTAÇÃO ENTRE DUAS ENUNCIÇÕES E DOIS CONFLITOS

*A experiência nunca é limitada e nunca é completa; ela é uma imensa sensibilidade, uma espécie de vasta teia de aranha, da mais fina seda, suspensa no quarto de nossa consciência, apanhando qualquer partícula do ar em seu tecido (JAMES, 1995, p. 29).*

#### 3.1 A personagem Aurélia: imagens do realismo subjetivo stendhaliano

Em *O Vermelho e o Negro*, romance de Stendhal publicado em 1830, o escritor consigna os limites do campo romanesco ao olhar das personagens, procurando traduzir uma realidade em função de uma experiência particular. Além disso, reflete o romancista francês sobre “a impossibilidade da onisciência completa, [e] evoca, por seu lado, o romance psicológico moderno, revelador da complexidade da vida mental” (ZÉRAFFA, 2010, p. 39). Em seu romance, o envolvimento amoroso entre o jovem plebeu Julien Sorel e a burguesa Sra. De Rênal exemplifica a percepção individual que cada um terá da noite que passaram juntos. Leiamos a autorreflexão de Julien sobre o mundo burguês para onde foi transportado:

“Só um tolo”, pensou, “se encoleriza com os outros: a pedra cai porque é pesada. Continuarei a ser criança? Quando terei contraído o belo hábito de entregar minha alma a tal gente, e justamente pelo seu dinheiro? Se pretendo ser prezado por eles e por mim mesmo, devo mostrar-lhes que, de fato, minha pobreza está em transação comercial com a riqueza deles, mas que meu coração está a mil léguas de sua insolência e colocado em esfera muito alta para ser atingido por suas demonstraçoezinhas de desdém ou de favor” (STENDHAL, 1987, p. 74).

O modelo narrativo stendhaliano propicia-nos uma representação autêntica e verdadeira de pessoa, uma vez que não recusa o saber do herói, sublinhando a visão particularizada do mundo que o cerca. Também em Stendhal, privilegiam-se as paixões individuais das personagens em confronto com os mecanismos sociais, tornando-os sujeitos da própria história. Essa é uma concepção que se designou “realismo subjetivo” ou “realismo do ponto de vista” inaugurado pelo romancista francês e da qual, acreditamos, Alencar tira partido na construção do enredo e das personagens do romance *Senhora*.

De modo semelhante às técnicas romanescas de Stendhal, é possível conjecturar, em *Senhora*, a presença de duas consciências em confronto no modo de narrar alencariano, uma subjetiva e outra objetiva, isto é, o “individual (subjetivo) e o social (segundo o caso, a moral), considerados duas realidades e com duas verdades inconciliáveis” (ZÉRAFFA, 2010, p. 24). Talvez possamos comprovar essa assertiva com maior plausibilidade com um fragmento da referida carta de Eliza do Valle à sua amiga D. Paula de Almeida (ambas ficcionais) integrada ao final do romance, ainda que sob um caráter ficcional desconsiderado pela crítica:

Há duas maneiras de estudar a alma; uma dramática, à semelhança de Shakespeare; outra por Balzac. O romancista dispõe de ambas; mas deve, sempre que possa, dar preferência à primeira, e *fazer que seus personagens se desenhem a si mesmos no correr da ação* (VALLE apud ALENCAR, 1875, p. 244-245; grifos nossos).

Tome-se também, como exemplo, o próprio discurso metafórico da personagem Aurélia: “Está desmerecendo os meus *dotes*, acudiu a menina sublinhando a última palavra com um fino sorriso de ironia” (ALENCAR, 2006, p. 21). Na palavra “dotes”, enunciada com traços irônicos pela heroína, plana uma ambiguidade que remete mais, possivelmente, ao caráter íntegro da protagonista do que a sua fortuna; uma oposição entre o dentro e o fora, entre subjetivo e objetivo, entre o “eu” e o social. Observa-se situação similar quando Aurélia alude ao “seu estilo de ouro”, cuja eloquência do discurso distancia-se do das demais moças: “que falam como uma novela, em vil prosa, são essas moças românticas e pálidas que se andam evaporando em suspiros; eu falo como um poema: sou a poesia que brilha e deslumbra!” (ALENCAR, 2006, p. 21). Considerando essa maneira de pensar, talvez não seja errôneo dizer que essa oposição presentifica-se na última parte – “Resgate” – do romance, no qual é sugerida a transformação de Seixas na cena final:

- O passado está extinto. Estes onze meses, não fomos nós que os vivemos, mas aqueles que se acabam de separar, e para sempre. Não sou mais sua mulher; o senhor já não é meu marido. Somos dois estranhos. Não é verdade?

Seixas confirmou com a cabeça.

- Pois bem, agora ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, este amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te. A moça travara das mãos de Seixas e o levava arrebatadamente ao mesmo lugar onde cerca de um ano antes ela

infligira ao mancebo ajoelhado a seus pés a cruel afronta (ALENCAR, 2006, p. 236).

Após cada personagem ter desempenhado sua função na narrativa, finalmente a moça, exasperada nos seus desígnios, implora ao marido que “volte a se comportar como um ser humano” (SCHWARZ, 2012, p. 56), isto é, que Fernando abandone a realidade objetiva do mundo do qual era somente um objeto entre objetos, e se torne um ser constituído de uma verdade subjetiva (sentimental) tal qual Aurélia. Reforça essa ideia o ato de recusa do herói ao pedido da mulher, porque fora o poder intrínseco do dinheiro, elemento social e agente corruptor das condutas das personagens, que determinou decisivamente olhar divergente dos protagonistas ante o real:

- *Não, Aurélia! Tua riqueza separou-nos para sempre.*

A moça desprende-se dos braços do marido, correu ao toucador, e trouxe um papel lacrado que entregou a Seixas.

- O que é isto, Aurélia?

- Meu testamento.

Ela despedaçou o lacre e deu a ler a Seixas o papel. Era efetivamente um testamento em que ela confessava o imenso amor que tinha ao marido e o instituía seu universal herdeiro.

- Eu o escrevi logo depois do nosso casamento; pensei que morresse naquela noite, disse Aurélia com um gesto sublime.

Seixas contemplava-a com os olhos rasos de lágrimas.

- *Esta riqueza causa-te horror? Pois faz-me viver, meu Fernando. É o meio de a repelires. Se não for bastante, eu a dissiparei* (ALENCAR, 2006, p. 236; grifos nossos).

Partimos, assim, da técnica romanesca do relativismo, segundo Zérafra, em que se confere uma liberdade maior e respeito à visão variável, fragmentada e parcial das personagens, ante o estado de coisas e percepção sobre o mundo. O ponto de vista parte do princípio de que a realidade somente é percebida através de determinado ângulo de visão e, portanto, a objetividade de um dado universo procede “do respeito pela visão necessariamente parcial que o homem tem do real” (ZÉRAFFA, 2010, p. 37). Em outros termos, a realidade concreta, no afirmar de Pelegrini,

torna-se fragmentada, dispersa em meio a um sem número de subjetividades em conflito; não é mais uma substância sólida, concreta, exterior ao sujeito, mas a soma de suas ilusões, sendo que a ilusão mais plausível vem a ser a descrição de uma realidade (PELEGRINI, 2007, p. 148).

Notamos, por meio dessas estratégias narrativas, que o escritor de *Senhora* concebe, possivelmente, uma “prosa das relações sociais” em oposição “à poesia do coração” – termos ditos por Hegel –, cujo efeito será um confronto entre as paixões individuais com o mundo do capital. E, por isso, a onisciência soberana do narrador alencariano restringir-se-á aos limites de um dado universo. Ele abdica de outros prováveis pontos de vista, de modo que a realidade objetiva do mundo fragmenta-se no olhar parcial das personagens, todavia, presumindo uma verdade subjetiva. Nessa perspectiva, dois olhares em paralelo entram em desordem e defrontam-se. Ora quando o romancista adota uma visão subjetiva de Aurélia, ora quando assume um ponto de vista exterior, global e explicativo como as narrativas balzaquianas, referindo-se a Seixas. Exemplifiquemos esses olhares respectivamente:

Pensava ela que não tinha nenhum direito a ser amada por Seixas; pois toda a afeição que lhe tivesse, muita ou pouca, era graça que dele recebia. Quando se lembrava que esse amor a poupara à degradação de um casamento de conveniência, nome com que se decora o mercado matrimonial, tinha impulsos de adorar a Seixas, como seu Deus e redentor (ALENCAR, 2006, p.106).

Frequentando assiduamente e com algum brilho a sociedade, adquirindo relações, e cultivando a amizade de pessoas influentes que o acolhiam com distinção, era natural que ele Seixas fizesse uma bonita carreira. Poderia de um momento para outro arranjar um casamento vantajoso, como tinham conseguido muitos que não estavam em tão favoráveis condições. Não era difícil também que de repente se lhe abrisse essa estrada real da ambição, que se chama política (ALENCAR, 2006, p. 46).

Ao situar Aurélia em primeiro plano, a onisciência soberana do narrador fragmenta-se em dois focos divergentes de uma mesma realidade. A trama, unida pelo fio da narrativa da protagonista, mostra a aparência da realidade em que as conexões fundamentais não emergem espontaneamente, mas são camufladas e parcialmente expostas sob o ponto de vista do narrador.

Tal como a personagem stendhaliana, Aurélia corresponderia à concepção de pessoa na qual implicaria a soberania da liberdade da personagem sobre “o determinismo histórico, do espírito crítico sobre todas as formas de crença, do singular sobre o coletivo, da existencialidade do Ego sempre imprevisível sobre toda norma imposta do exterior ao Eu” (ZÉRAFFA, 2010, p. 47). É o que ilustra o narrador alencariano ao mostrar a heroína

entregue aos recônditos pensamentos nos seus aposentos quando fora interrompida por D. Firmina:

Aurélia concentra-se de todo dentro de si; ninguém ao ver essa gentil menina, na aparência tão calma e tranquila, acreditaria que nesse momento ela agita e resolve o problema de sua existência; e prepara-se para *sacrificar irremediavelmente todo o seu futuro*.

Alguém que entrava no gabinete veio arrancar a formosa pensativa à sua longa meditação. Era D. Firmina Mascarenhas, a senhora que exercia junto de Aurélia o ofício de guarda-moça (ALENCAR, 2006, p. 19; grifos nossos).

Observem-se as palavras enunciadas, em destaque, pelo agente da narração, pois denotam que os desejos íntimos e o destino da protagonista cumprem tão somente a exigência da inelutável estrutura social da qual seria uma simples peça. Ao contrário, como se perceberá na narrativa alencariana, a individualidade passional da protagonista contrariará a marcha das leis e condutas estabelecidas na sociedade, rebelando-se contra elas.

Desde muito cedo vi-me exposta às suspeitas, às insolências e às vis paixões; habituei-me para lutar com essa sociedade, que me aterra, a envolver-me na minha altivez, desde que não tinha para guardar-me o desvelo de uma mãe ou de um esposo (ALENCAR, 2006, p. 225).

No entanto, a representação da personagem Aurélia, sob essa ótica, presume uma ambiguidade. Comportamento e discurso tornam-se dissonantes, ora quando vive entregue aos seus desejos, posicionando-se contra a sociedade, embora a frequente; ora oscilando entre seguir sua paixão por Seixas ou agir de acordo com a resposta social planejada, ao ver-se sob uma condição difícil de se desvencilhar. À noite do casamento, antes do encontro conjugal na câmara nupcial, confrontam-se na consciência de Aurélia sucumbir-se aos impulsos do coração condicionados pelo social ou recusar tal atitude. Vejamos:

- Meu Deus, por que não me fizeste como as outras? Por que me deste este coração exigente, soberbo e egoísta? Posso ser feliz como são tantas mulheres neste mundo, e beber na taça do amor, em que talvez nunca mais toquem estes lábios.

- Não! exclamou arbatadamente. Seria a profanação deste santo amor que foi e será toda a minha vida (ALENCAR, 2006, p. 79).

Diante dessa proposição, percebe-se que a afetividade manifesta em Aurélia não se adapta e tampouco se integra à realidade organicista social do mundo. Em contrapartida assistimos, a cada instante, aos movimentos e sentimentos do protagonista Fernando Seixas em harmonia com a realidade social que o circunda e da qual é ele um produto do meio, ou melhor, seus sentimentos justificam-se a uma concepção organicista de mundo.

A sociedade no seio da qual me eduquei fez de mim um homem à sua feição; o luxo dourava-me os vícios, e eu não via através da fascinação o materialismo a que eles me arrastavam. *Habituei-me a considerar a riqueza como a primeira força viva da existência*, e os exemplos ensinavam-me que o casamento era meio tão legítimo de adquiri-la, como a herança e qualquer honesta especulação (ALENCAR, 2006, p. 234; grifos nossos).

Estendendo-se nessa perspectiva, verificamos à margem do grupo soberano as figuras secundárias que representam o “típico” e possuem a força do rigor, o que comprova o determinismo socioeconômico, embora esses seres periféricos não trabalhem o conflito central, como já assinalou Schwarz:

Nosso argumento parece talvez arbitrário: como podem umas poucas personagens secundárias, ocupando uma parte pequena de um romance, qualificar-lhe decisivamente o tom? De fato, se fossem eliminadas, desapareceria a dissonância. [...] Entretanto, o pequeno mundo secundário, introduzido como cor local, e não elemento ativo, de estrutura – uma franja, mas sem a qual o livro não se passa no Brasil – desloca o perfil e peso do andamento de primeiro plano (SCHWARZ, 2012, p. 50).

Imaginemos, pois, a figura caricata de D. Firmina com sua “gordura secular”, que antes passava necessidades com a perda do marido de quem dependia financeiramente, e agora, servindo-se de agregada e dama de proteção de Aurélia, não poderia correr o risco em desagradar à menina:

D. Firmina como de costume, esperava que Aurélia dispusesse a maneira por que passariam a manhã, pois a viúva não tinha outra ocupação que não fosse agradar à menina, fazer-lhe companhia e prestar-se a todas as suas vontades e caprichos. Para isto recebia além do tratamento uma boa mesada que ia acumulando para os tempos difíceis, como já os havia passado logo depois da perda do marido (ALENCAR, 2006, p. 26).

O afeto que a velha parenta dispensa à heroína pode ser qualificado como um sentimento social. Também não é muito diferente para o tutor de Aurélia, o Sr. Lemos, que “tinha o traquejo do mundo” e para quem o sentimento não possui um valor em si mesmo, mas um valor balizável nas relações sociais ou econômicas. É o que observamos na sequência:

[...] O Lemos pôs em discussão a questão dos padrinhos. Já ele tinha cogitado sobre o assunto, e segundo a moda de nossa sociedade  *julgava indispensável pelo menos uma baronesa para madrinha e dois figurões, coisa entre senador e ministro, para padrinhos.*

Não tinha ele amizade com gente dessa plaina, mas entendia que um simples conhecimento de chapéu, e até mesmo a carta de recomendação eram títulos suficientes para solicitar semelhantes favores, com que a vaidade dos grandes se lisonjeia e a presunção dos pequenos se exalta (ALENCAR, 2006, p. 72; grifos nossos).

A representatividade da personagem Fernando Seixas e os perfis que vivem nas sombras do enredo principal não constituem único e exclusivamente personalidades que seguem as paixões das convenções e leis da sociedade. Apreende-se uma dualidade nos movimentos de Aurélia que, apesar de não ter a “têmpera flexível” e de não se moldar à ordem social das convenções, acaba sendo impulsionada a fazê-lo conscientemente ou não. Após a perda do filho Emílio, a mãe pedia a Aurélia que se prostrasse a janela para conseguir um bom casamento. Na concepção da heroína alencariana, o casamento “apresentava-se a seu espírito como uma coisa confusa e obscura; uma espécie de enigma, do seio do qual se desdobrava de repente um céu esplêndido que a envolvia, inundando-a de felicidade” (ALENCAR, 2006, p. 91). Esse ponto de vista contrapõe-se à ideia de casamento por conveniência, que a protagonista não compreendia até o momento, mas por insistência da mãe “fez que ela se ocupasse com esta *face da vida real* (ALENCAR, 2006, p. 91; grifos nossos). Nesse ponto, a motivação ideofetiva da personagem-protagonista é sobrepujada pelos efeitos do determinismo histórico; e assim, conscientemente, a moça pobre submete-se ao desejo da mãe enferma superando, nas palavras de Alencar, “a repugnância que lhe inspirava semelhante amostra de balcão, e submeteu-se à humilhação por amor daquela que lhe dera o ser e cujo único pensamento era sua felicidade” (ALENCAR, 2006, p. 92).

Numa outra citação, a exemplo, imagine-se a impetuosidade de Aurélia contra a venalidade dos moços que pretendem seduzi-la após ter herdado, oportunamente, uma considerável fortuna. De posse do dinheiro, a jovem rica arquiteta um plano e compra o

amado como um “objeto mercável”, beneficiando-se da engrenagem social. Note-se que o dinheiro considerado maldito, por corromper os homens e rebaixando-os a um mero objeto, é o mesmo que proporcionará a obtenção da felicidade da heroína. Esta torna-se vítima do dinheiro, ao fazer de Fernando, sua propriedade: “um homem comprado”; conseqüentemente, entra no jogo do aparelho capitalista inconscientemente. Aliena-se ao sistema, que antes condenava, e apossava-se dela uma profunda decepção ante a humilhação de seus admiradores que prestavam homenagem a sua riqueza, não a sua formosura e a seu exímio caráter.

### **3.2 A personagem Seixas: imagens objetivas mostradas na voz do outro**

Na primeira parte do romance *Senhora*, denominada “O preço”, no início do capítulo V, o leitor da época ver-se-á frente a uma via por ele conhecida, a Rua do Hospício. Nessa rua havia uma casa “que desapareceu com as últimas reconstruções” (ALENCAR, 2006, p. 35), como indicação de que a família sobre a qual falará, não mais reside ali.

A apresentação do espaço interno de uma das partes da casa é feita a partir de oposições: por um lado, paredes, móveis e cortinas “com ar de velhice” (ALENCAR, 2006, p. 35), dos quais se presume a deterioração pelas primeiras linhas em que o narrador descreve o aspecto humilde do exterior da moradia; por outro, peças caras de vestuário, charutos e perfumes importados e objetos sem utilidade prática “cujo valor excedia decerto ao custo de toda a mobília da casa” (ALENCAR, 2006, p. 36). É o próprio narrador que nos chama a atenção para a contradição entre espaço e personagem: “Um observador reconheceria nesse disparate a prova material de completa divergência entre a vida exterior e a vida doméstica da pessoa que ocupava esta parte da casa” (ALENCAR, 2006, p. 36).

Entende-se que a descrição detalhada do ambiente tem por meta uma primeira caracterização de um dos protagonistas do romance, Fernando Seixas, mas também propõe uma nova forma de construção da realidade.

Além disso, ao fornecer ao leitor uma minuciosa descrição do espaço interno, o narrador o situa no espaço geográfico, Rua do Hospício. Da mesma maneira são citados ao longo do enredo os bairros de Santa Tereza e Laranjeiras, as ruas da Quitanda e do

Ouvidor e outros lugares, como o Teatro Lírico, o Alcazar e a matriz do Morro Velho, nomeação urbana que também confere um caráter externo de realidade à trama, gerando uma identificação de territórios entre aquele que narra e aquele que lê.

Junto a esses recursos, como o da descrição detalhada, o do espaço geográfico demarcado, há ainda a localização da história no tempo. Mesmo o autor não assinalando a data específica em que se dá a história, oferece dados explícitos no que se refere ao tempo cronológico da narrativa, como, por exemplo, quando o narrador cita o conflito entre Brasil e Paraguai, que se deu entre 1864 e 1870:

A formosa mulher atravessava a sala pelo braço do General Barão do T. que para não desmentir o seu garbo marcial, fazia naquele momento de heroísmo superior ao que mostrava na guerra do Paraguai, onde havia sido um meio Bayard [...] (ALENCAR, 2006, p. 200).

Também *Senhora* faz referência ao romance *Diva* (1864) do mesmo autor. Curioso é que no trecho diz-se que o livro foi publicado “desde muito”, o que quer dizer que a publicação do romance já havia se dado há um certo tempo, tornando a história de Aurélia e Seixas bem próxima da época em que é narrada. Vejamos:

Nesse dia fez-se uma exceção. Alguém, que tinha a prurir-lhe nos lábios a condenação dogmática de um livro que lera recentemente, apesar de publicado desde muito, aproveitou o momento para essa execução literária.

- Já leram *Diva*?

Respondeu um silêncio cheio de surpresa. Ninguém tinha notícia do livro, nem supunham que valesse a pena de gastar o tempo com essas coisas (ALENCAR, 2006, p. 188).

A todos estes caracteres de realidade física, pode-se associar o conceito de “realismo formal” de Ian Watt. Segundo Watt,

[...] formal porque aqui o termo “realismo” não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. Na verdade o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa [...] ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, *tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualização dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações* – detalhes que são

apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (WATT, 1996, p. 31; grifos nossos).

O romance *Senhora*, sem dúvida, evidencia a realidade comum, estabelece relações de contiguidade com o espaço do leitor e, conseqüentemente, desempenha o princípio da verossimilhança. Embora seja uma convenção, como diz Watt (1996), o romance alencariano permite essa relação direta entre experiência ficcional e o indivíduo real, quando contextualiza sua narrativa em espaço e tempo definidos. Além dos lugares citados, a trama reveste-se de uma representação estética da arquitetura do Rio de Janeiro, do século XIX, o Segundo Império, um dos pressupostos básicos para a realização desse “realismo formal”, ao expressar, tanto em forma quanto em conteúdo, a cor local de seu tempo e espaço, descrevendo pessoas e objetos, roupas e alimentos, o que fornece ao leitor acesso à realidade fluminense da época. Leiamos algumas dessas descrições:

É uma sala em quadro, toda ela de uma alvura deslumbrante, que realçavam o azul celeste do tapete de rico recamado de estrelas e a bela cor de ouro das cortinas e do estofado dos móveis (ALENCAR, 2006, p. 78).

Havia também profusão de massas ligeiras, como empadinhas, camarões e ostras recheadas, além de queijos de vários países e doces de calda ou cristalizados. Os melhores vinhos de sobremesa desde o Xerez até o Moscatel de Setúbal, desde o Champanha até o Constança, estavam ali tentando o paladar [...] (ALENCAR, 2006, p. 138).

Os tabuleiros de margaridas e boninas, abertas ao primeiro raio de sol, recamavam com suas coroas matizadas a verde alcatifa de relva. Fúcsias e begônias lastravam pelas grades das latadas compondo graciosos bambolins como os tirsos de flores caprichosas (ALENCAR, 2006, p. 128).

Alencar, porém, vai além do realismo formal proposto por Watt, e adentra no realismo moderno, quando questiona a natureza do homem individual. Segundo Erich Auerbach (2007, p. 440), o realismo moderno tem seu início no século XIX:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o esgarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do

romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos (AUERBACH, 2007, p. 440).

Trata-se de realismo como construção da realidade e não a sua duplicata. O autor a concebe, escolhendo certos elementos e suprimindo outros, estruturando-os em uma ordem lógica, o que avaliza Zérafra (2010, p. 19), quando afirma que “O romance não reflete. Traduz”.

No espaço restrito e transcrito pelo narrador movem-se, nesse momento da narrativa, três personagens: Fernando Seixas, um belo rapaz que ainda não chegou aos trinta anos, suas irmãs, Mariquinhas, mais velha do que Fernando, e Nicota, a mais moça dos três, ambas solteiras. Há uma outra personagem que habita a casa, mas que nesse momento não aparece, D. Camila, a mãe. É sabido que os objetos de valor ali expostos pertencem a Seixas, procedendo, daí, nessa desigualdade entre a indigência do que é de uso comum entre os habitantes da casa e a ostentação de luxo do que é de uso privado do protagonista, dúvidas a respeito do seu caráter.

Mãe e irmãs têm suas vidas exclusivamente dedicadas a Seixas. Se Aurélia, como personagem, foi criada como novo modelo de feminilidade por sua determinação, incompatível com a figura feminina da época, as irmãs e a mãe de Fernando Seixas foram construídas em contraponto a ela. São estereótipos da mulher servil ao homem. Além disso, subvertem o modelo do homem burguês do século XIX, forte, austero e provedor, conforme atestado pelo narrador:

No geral conceito, esse único filho varão devia ser o amparo da família, órfã de seu chefe natural. Não o entendiam assim aquelas criaturas, que se desviavam pelo ente querido. Seu destino resumia-se a fazê-lo feliz; não que elas pensassem isto e fossem capazes de o exprimir, mas faziam-no (ALENCAR, 2006, p. 42).

Observa-se, pelo excerto, que, junto à descrição do espaço, as mulheres que dele fazem parte contribuem para caracterizar a personagem de Seixas, ajudando o leitor a compreender-lhe a personalidade, o seu modo de ser, cabendo, aqui, as palavras de Osman Lins (1976), a respeito da construção de figuras humanas como parte do espaço ficcional:

Podemos [...] dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído

por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (LINS, 1976, p. 72).

No espaço, mãe e filhas, como os próprios objetos, circundam a figura de Seixas, atuando como motivadoras quase estáticas na individualidade da personagem. Havia um só propósito, sem que para isso sequer pensassem ou falassem, mas cujas ações eram destinadas exclusivamente a “fazê-lo feliz”.

Mesmo com poucos recursos, pois o marido havia morrido sem deixar-lhe grande patrimônio e ainda muitas dívidas, D. Camila criou o filho na abundância e, para isso, sacrificava as duas filhas, que se exauriam na costura, A mais velha, sem atributos físicos e sem dote, já está resignada ao “aleijão social, que se chama celibato” (ALENCAR, 2006, p. 43). A mãe preocupa-se que a mais nova tenha o mesmo destino, pois, sem dote, seria difícil *negociar* um casamento que a integrasse nessa sociedade patriarcal. Vê-se, então, que, junto à crítica de uma sociedade que tem por escopo o casamento por dinheiro, às figuras secundárias, como mãe e filhas, não há qualquer objeção por parte do narrador nesse viés, incluindo a educação tradicional, válida somente para as mulheres, no caso, Mariquinhas e Nicota, como no trecho a seguir:

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, 2006, p. 43).

Mais adiante, poderemos observar como o filho consumiu o pouco que havia restado da herança do pai. Ambas as filhas, embora se consumissem no trabalho, estavam de acordo com a mãe, para que Fernandinho, como era chamado por elas, “[...] se vestisse no rigor da moda e com a maior elegância; que em vez de ficar em casa aborrecido, procurasse os divertimentos e a convivência dos camaradas; que em suma fizesse sempre na sociedade a melhor figura [...]” (ALENCAR, 2006, p. 42).

Singular é que, por parte delas, não há expectativas de que Seixas, ou por uma ascensão na carreira, ou por um casamento vantajoso, venha a auxiliá-las no futuro. Seixas, no entanto, procurava aplacar a sua consciência, nos raros momentos em que a personagem reconhece a contradição de seu estilo sofisticado com as condições humildes da família. Seu auxílio viria ou por um casamento profícuo ou por meio de um cargo político. Leiamos: “Firmou-se pois Seixas nesta convicção de que o luxo era não somente

a porfia infalível de uma ambição nobre, como o penhor único da felicidade de sua família. Assim dissiparam-se os escrúpulos” (ALENCAR, 2006, p. 47).

No final da trama, na quarta parte do romance, “Resgate”, capítulo XI, Seixas, ao explicar a Aurélia o porquê de seu comportamento, delega somente à sociedade em que estava inserido a sua face negativa, isentando o meio familiar que fora base para sua formação.

A imprecisão com respeito ao caráter de Seixas perpassa todo o romance. Isso porque a dubiedade da personagem caracteriza-se com o uso do discurso do narrador permeado da conjunção *mas*, adversativa, por excelência, de acordo com Rocha Lima (1982, p. 160-161), e de metáforas e comparações ao longo da narrativa, o que apresentamos em uma sequência de citações:

E se a natureza que o ornara de excelentes qualidades lhe desse alguma energia e força de vontade, conseguiria [...] terminar o curso, *mas* Seixas era desses espíritos que preferem a terra batida... (ALENCAR, 2006, p. 41).

Também Fernando algumas vezes a acompanhava [a mãe] nessa mágoa [com referência à filha Nicota, ainda solteira]; *mas* nele breve a apagava o bulício do mundo (p. 43).

Com um pouco de resolução para confessar à mãe as suas faltas, e algumas perseveranças em repará-las, podia ao cabo de dois anos de uma vida modesta e poupada restabelecer a antiga abastança. *Mas* esta coragem é que não tinha Seixas (p. 61).

Admitia a beleza rústica e plebeia, como uma convenção artística; *mas* a verdadeira formosura, a suprema graça feminina, a humanação do amor, essa, ele só a compreendia na mulher a quem cingia a auréola de elegância (p. 96).

Havia nessa contradição da consciência de Seixas com a sua vontade uma anomalia psicológica, da qual não são raros os exemplos na sociedade atual. O falseamento de certos princípios da moral, dissimulado pela educação e conveniências sociais, vai criando esses *aleijões* de homens de bem (p. 103).

[...] *mas* já nele começava o embotamento do senso moral, que o influxo de uma civilização adiantada, e no seio de uma sociedade corroida como a de Paris, acaba por abordar aqueles *monstros*. Para o *leão fluminense*, mentir a uma senhora, insinuar-lhe uma esperança de casamento, trair um amigo, seduzir-lhe a mulher, eram passes de um jogo social, permitidos pelo código da vida elegante (p. 103-104).

Se, de acordo com o narrador, Seixas era um homem “incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança” (ALENCAR, 2006, p. 58), podemos deduzir que este fazia exclusão da própria família, pois se apossara do pequeno pecúlio da mãe, deixado pelo pai “e não teve escrúpulo de o fazer” (ALENCAR, 2006, p. 59).

Ao romper, sob o limiar de uma nova ótica, a dualidade entre o sentimental e o social prefigurada nas personagens, Alencar transpõe o universo romântico e passa para o universo realista, ao fazê-la análoga ao ser humano real condicionado ao sistema. Valemo-nos novamente de Zérafra (2010) para documentar nossa afirmação:

[...] duas forças se defrontam no universo romanescos: as aspirações do indivíduo (seus sentimentos, seus impulsos para liberdade) e os mecanismos sempre mais estritos do aparelho social. Todavia, a oposição destas duas forças não será tal que uma seja absolutamente derrotada pela outra (ZÉRAFFA, 2010, p. 40).

A conduta da personagem Seixas delinea-se a partir de suas próprias ações. Não era somente para fazer figura elegante no jogo de galanteria que o protagonista frequentava os salões. Ambicionava uma carreira pública de sucesso e, para isso, frequentava bailes onde pudesse seduzir alguma mulher de ministro, a qual intercederia junto ao marido a seu favor.

Outras noites era o acolhimento que fazia ao rapaz a mulher de certo figurão, a quem ele devia ser apresentado. Contava Seixas granjear os favores da senhora, com a mira de alcançar por seu empenho a proteção do ministro para um acesso. A mãe e as irmãs, às quais ele confiara o projeto, inquietas do resultado, rezavam para que fosse bem-sucedido, não percebendo em sua ingenuidade a natureza dessa influência feminina que devia malear o ministro (ALENCAR, 2006, p. 43).

Na sociedade, Fernando Seixas não deu continuidade ao curso de Direito por falta “de energia e força de vontade”, embora tivesse “excelentes qualidades”, preferindo “a trilha batida” do serviço público, que não fora conseguido por esforço próprio, mas que lhe fora arranjado por amigos do pai falecido (ALENCAR, 2006, p. 41). Além desse emprego, era colaborador em um jornal e passou “com o tempo a ser um dos escritores mais elegantes do jornalismo fluminense” (ALENCAR, 2006, p. 41), o que não acrescentava muito a sua renda mesquinha. E enquanto a renda da mãe e das irmãs, para que pudessem sobreviver, era de 150\$000 por mês, Seixas gastava mensalmente, com

seus luxos, 6:700\$000, “quantia que naquele tempo não gastavam com sua pessoa muitos celibatários ricos, que faziam figura na sociedade” (ALENCAR, 2006, p. 44).

Esse esgarçamento de valores, sob a ótica meticulosa e contraditória do narrador, é caro à estética realista. Em vez do espelho romântico que reflete no rosto o que é intrínseco à alma, encontra-se a aparência, em síntese, o indivíduo dissimulado que se corrompe para alcançar o que anseia tão próprio da sociedade retratada pelo narrador. Mais do que sobre a personagem de Aurélia Camargo, é em Fernando Seixas que a argúcia do narrador ultrapassa o limiar romântico para o realista.

Ao seguir o capítulo IX, da segunda parte, denominada “Quitação”, observa-se que, enquanto a maior parte dos romances aponta as dificuldades que deverão ser removidas pelo casal protagonista a fim de que possam se unir pelo casamento, em *Senhora* há uma inversão, quando encontros e desencontros se darão apenas após o casamento.

Apesar de ser um casamento que se identifica com as características de um modelo vigente na época, as quais viabilizavam essa relação por meio do dote, a protagonista não se subordina às engrenagens dessa sociedade governada por homens, assumindo marcas usualmente atribuídas a eles, como podemos notar na citação a seguir:

Era uma expressão fria, pausada, inflexível, que jaspeava sua beleza, dando-lhe quase a gelidez da estátua. Mas no lampejo de seus grandes olhos pardos brilhavam as irradiações da inteligência. Operava-se nela uma revolução. O princípio vital da mulher abandonava seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem (ALENCAR, 2006, p. 28).

Posto isso, vemos no comportamento e nas atitudes da heroína, “impróprios de meninas bem-educadas” (ALENCAR, 2006, p. 18), a adoção da racionalidade contra os impulsos do coração distanciando-se do modelo romântico de mulher idealizada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de pretender a resolução de uma temática abrangente e central na leitura do romance *Senhora*, nossa abordagem repousa, sobremaneira, sobre certos aspectos que constituem o romanesco na obra de José de Alencar, o que, constatamos, raramente é enfatizado por estudos críticos da literatura brasileira. Valemo-nos, ante esta investigação crítico-analítica, da acepção de um realismo emergente no romantismo da obra alencariana, que, no entanto, não pode ser medido sob as mesmas proporções estético-literárias que consolidaram a ficção realista do século XIX.

E assim, sob a égide da fortuna crítica literária, averiguamos variadas posições críticas divergentes quanto aos elementos indicadores de presença de uma escritura realista em *Senhora*. Nosso levantamento partiu de críticos e estudiosos afeitos à obra alencariana, que se dispuseram a tratar de um tema tão denso e problemático, e que ainda consome páginas e mais páginas de artigos de revista, trabalhos acadêmicos, dentre outros. Entretanto, nosso objetivo não foi o de constituir um estudo historiográfico, mas, a partir dessas visões crítico-analíticas, ver que alguns recursos técnicos e estilísticos do discurso narrativo de Alencar não foram privilegiados pelas posturas e métodos adotados pelos estudiosos aqui elencados.

Retomando as perspectivas críticas de leitura, Antonio Candido indica-nos, em poucas páginas de análise de *Senhora*, por seu viés sociológico, o estabelecimento de certas dimensões sociais vigentes de época e, na estrutura da obra, a evidência das relações reduzidas aos mecanismos do mundo capitalista. Alinha-se, nesse segmento, a análise de Daniella Spinelli, com um adensamento maior na relação entre os protagonistas como representantes do mundo burguês da sociedade brasileira do final do século XIX. Alfredo Bosi refere-se ao romance assinalando arranques de um realismo, mas que acaba aderindo às convenções das práticas românticas. Com Roberto Schwarz, encontramos um estudo bem complexo e estruturado sobre *Senhora*. Seu estudo pauta-se na relação da estrutura histórica e da forma literária, em que busca detalhar o descompasso de tons na configuração do romance, no qual Alencar faz adoção de ideias burguesas europeias alusivas ao sistema escravocrata e paternalista da sociedade brasileira do século XIX. Dante Moreira Leite parte para um exame psicológico no qual revela certos fatos psíquicos de comportamento das personagens protagonistas, como ponto forte para destacar o realismo moderno. Tendo por referência a expressão às chinelas de chamalote

da personagem Seixas, Bosi questiona: “de que realismo trata aqui?” (2006). Esta indagação, entre outras, nos direcionaram aos estudos de João Luiz Lafetá, que empreende uma análise da linguagem metafórica do romance de Alencar, mesmo de forma breve, sobrelevando as imagens arquetípicas que estruturam toda a narrativa.

Vemos, portanto, que a crítica desconsiderou alguns pormenores contidos no próprio romance, como o prólogo “Ao leitor” e a carta ficcional de teor crítico-literário, que nos indicam, sutilmente, estratégias narrativas preliminares de um projeto original de literatura do romancista. Essas notas predizem a intenção de Alencar quanto à construção de uma narrativa com caracterização psicológica à maneira stendhaliana e ao modo descritivo realista balzaquiano, o que deflagrou, de acordo com nossas hipóteses, em duas consciências e dois enunciados em conflito presentes em *Senhora*. Nessa perspectiva, em alusão à tendência realista de Alencar, presenciamos no discurso de Schwarz (2012) a força mimética semelhante às histórias de Balzac, embora o crítico aponte um desequilíbrio formal de composição do enredo. Nas suas considerações, Candido refere-se a Alencar como “nosso pequeno Balzac”, apesar de o escritor não possuir o senso do drama da carreira e ascensão social (1975, p. 227).

Nossas premissas foram reforçadas com os pressupostos teóricos do ensaísta francês Michel Zérafra em seus estudos diacrônicos sobre a concepção de pessoa e personagem na ficção. Somando-se esta ao conceito de “ponto de vista”, observamos em *Senhora* que o romancista fez uso de técnicas romanescas que já eram praticadas na Europa, razões pelas quais nos foi possível detectar na configuração da narrativa alencariana dois olhares distintos e duas realidades inconciliáveis, que remetem a uma visão subjetiva e outra objetiva do mundo ficcional, presentificadas respectivamente nas personagens centrais, Aurélia e Fernando.

Em vista disso, a importância da visão realista tem um sentido a mais, além daquele dado pelos críticos da obra alencariana e que cuja referência se faz valer através de dois aspectos fundamentais. Temos na contribuição teórica de Zérafra que nos proporcionou com seus estudos sobre concepção de pessoa e personagem, uma forma de tratar as personagens alencarianas fora da dicotomia romântica, cujas caracterizações apontam para tendências da literatura europeia. Ocorrem, também, desvios tanto no discurso folhetinesco quanto no diálogo das personagens, que já figuram características atualizadas na literatura francesa de então, em personagens de Stendhal e Balzac, com efeitos artísticos na história romântica de *Senhora* e na sociedade capitalista em descrição.

Noutro aspecto da carta, encontra-se a assinatura que embasa a possibilidade da autenticação da narrativa por outro narrador, Eliza do Valle, que intervém na forma híbrida do romance romântico. Na epístola de caráter ficcional, encontram-se pressupostos teórico-críticos referentes à inovação literária já sendo discutidos em *Senhora*, cujos fragmentos teóricos apresentam-se dissipados e subentendidos na carta por um segundo emissor. Tal fato nos informa que o próprio romancista José de Alencar furtou-se a escrever um romance com “colossos talhados a escopo de Miguel Ângelo, epopeias fluminenses, *tragédias subterrâneas, dramas terríveis, representados na poeira das ruas*” (VALLE apud ALENCAR, 1875, p. 246; grifos nossos).

Por meio dos recursos estratégicos da língua literária (ambiguidade, ironia, dissimulação, imagens simbólicas de estilo) dos quais dispôs José de Alencar, encontramos elementos que dão a força de expressão à narrativa, por afastarem-se de um simples modo de narrar feito de correspondências por oposições discursivas. Em *Senhora*, o autor já inaugura um novo formato de romance, cuja forma e capacidade narrativas em estilo técnico e artístico de linguagem denotam uma composição adjetivada ambivalente construída por dois narradores simultâneos, uma dialética que requer uma leitura de deciframento, leitura própria ao realismo nascente no romance brasileiro.

Fechamos estas considerações sobre o romance de Alencar e seu processo criativo com palavras exemplares, nas quais não encontraríamos melhor amparo e ressonância do que as citadas por Antonio Candido:

A sua arte literária é, portanto, mais consciente e bem armada do que suporíamos à primeira vista. Parecendo um escritor de conjuntos, de largos *traços atirados com certa desordem*, a leitura mais discriminada de sua obra *revela, pelo contrário*, que a desenvoltura aparente recobre um trabalho esclarecido dos detalhes, e a sua inspiração, longe de confirmar-se soberana, é contrabalançada por *boa reflexão crítica* (1975, p. 235; grifos nossos).

Motivados por uma reflexão crítica, buscamos, nas malhas tênues do estilo e na forma inovadora do discurso alencariano, desempenhar uma leitura do discurso revelador de uma mudança ética e estética em *Senhora*. Renovando-se, ao mesmo tempo, nos folhetins de época, cujas enunciações híbridas já descreviam arquétipos femininos e masculinos com marcas do Realismo, porém, registrados pela arte de personificação de seus caracteres e identidades gerada pela mediação da linguagem romântica alencariana.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, Heron de. “José de Alencar e a ficção romântica”. In: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. 2 v. p. 217-321.

ALENCAR, José de. Ao correr da pena. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, 08 jun. 1855. p. 133-136.

\_\_\_\_\_. **Asas de um anjo**: comédia em um prólogo, quatro atos e um epílogo. Rio de Janeiro: Editores Soares e Irmãos, 1860.

\_\_\_\_\_. **Lucíola**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862.

\_\_\_\_\_. **Diva**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864.

\_\_\_\_\_. “Benção Paterna”. In: **Sonhos d’ouro**. Rio de Janeiro: B.L.Garnier, 1872, 2 v. p. 13-14.

\_\_\_\_\_. Nota. In: **Senhora**. Rio de Janeiro: B.L.Garnier, 1875, 2 v. p. 239-249.

\_\_\_\_\_. **Como e porque sou romancista**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. **Senhora**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: MEDIAfashion, 2008

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. 3. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos artificiais**: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BORGES, Jorge Luis. História da eternidade. In: **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999. 2 v.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

\_\_\_\_\_. “Prefácio” In: **Na sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Editora Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

\_\_\_\_\_. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

COSTA, Luciana Cavalcanti. **A mulher e a cidade**: Um estudo das relações entre as personagens femininas em José de Alencar e Machado de Assis. 2010. 98 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ELIAS, Rita de Cássia. As leitoras de papel nos romances de José de Alencar. **Diadorim** Revista científica, Rio de Janeiro, v. 3, p.113-130, 2008. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3867/2845>>. Acesso em: 10 out. 2017.

ELIOT, T.S. “Talento individual”. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio de doutrina crítica**. Tradução de Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. São Paulo: Global, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.

JAMES, Henry. A arte da ficção. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. **Dimensão pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora 34, 2004.

LEFEBVE, Maurice Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional; EDUSP, 1977.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

MENDES, Oscar. **José de Alencar: romances urbanos**. São Paulo: Editora Agir, 1969.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

PELLEGRINI, Tânia. Moda importada: introdução do realismo no Brasil. **Itinerários** Revista de Literatura, Araraquara, v. 39, p.117-138, jul.- dez. 2014. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7592>>. Acesso em: 10 out. 2017.

\_\_\_\_\_. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119>>. Acesso em: 10 out. 2017.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da Literatura Brasileira: Prosa de ficção: de 1870 a 1920**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil Poesia**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

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

ROCHA LIMA. **Gramática normativa da língua portuguesa**. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 2012.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-personagem**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura do Brasil**. 7. ed. São Paulo: Difel, 1982.

SPINELLI, Daniela. Dialética texto e contexto em *Senhora* de José de Alencar ou considerações sobre Literatura e Sociedade, de Antonio Candido. **Kaliope**, São Paulo, v. 7, n. 9, p. 29-47, Jan./Jun. 2008. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7452>>. Acesso em: 10 out. 2016.

STENDHAL. **O Vermelho e o Negro**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **A formação do romance brasileiro: 1808-1860**. Projeto memória de leitura. 2006. Márcia Abreu e Marisa Lajolo. Disponível em: <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>>. Acesso em: 10 out. 2017.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e Personagem: O romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950**. Tradução de Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

## ANEXO – CARTA DE ELIZA DO VALLE

O folhetim do *Jornal do Commercio*, escripto por uma penna elegante inseriu a proposito deste romance duas espirituosas cartas assignadas com o nome feminino de *Paula*.

Logo depois appareceu na mesma folha uma amiga da escriptora, a discutir as observações e reparos contidos naquellas cartas acerca do livro.

Como sejam raros entre nós os estudos de critica litteraria, sem fermento de despeito, aqui transcrevemos essa carta afim de que o leitor julgue por si da procedencia das censuras.

## CARTA.

A D. Paula de Almeida. — Larangeiras.  
Querida.

Passamos hontem a manhã na cascata de Itamaraty. Luiza mostrou-nos tuas cartas, que lêmos á sombra dos velhos ipês, copados de flores e ao rugido da torrente nas fragas do rochedo.

O sitio convidava ao devaneio. Por isso, e tambem pela novidade, o assumpto predilecto da

conversa foi tua opinião acerca do ultimo romance.

Discutimos em *palramento* as tuas observações e não sei porque incumbiram-me da reposta. Talvez por ser a unica da roda, que ainda não conhecia o livro.

A' noite preparei-me para desempenhar a tarefa, lendo a obra e marcando com uma cruzinha, não de lapis, e sim da minha unha de nacar, certas paginas, que a seu tempo hei de citar.

E aqui me tens na estacada, como se diria no tempo da cavalheria em que os homens se lançavam galhardamente por nossa causa. Hoje não passamos de pretextos, minha amiga.

Na primeira de tuas cartas apenas apontaste as interrogações que suscitou o volume publicado de *Senhora*.

Duvidas « que a mulher possa amar um homem vilipendiado, e que seja elevado o caracter de uma senhora capaz de insultar aquelle a quem ama e amou na aurora luminosa das primeiras illusões. »

Não ha aqui uma contradicção? Não suppões impossivel o amor de Aurelia, para logo depois admitti-lo como obstaculo ao que chamas insulto?

Na questão psychologica estamos em completa divergencia. Não ha amor impossivel, querida: assim como não concebo a paixão sem os impetos que subvertem a alma, e arrancam da profunda serenidade do affecto mais extremoso, tempestades de odio, de cholera, de vingança.

O que é a blasphemia sinão o estrepido de uma crença que se rompe? O amor, que tambem é uma crença, tem dessas terriveis irrupções.

Além de que tu exageras. Fernando não é um homem vil. Tem a honestidade vulgar, com que a sociedade accomoda-se. O facto por elle practicado no fundo não passa de um casamento de conveniencia, cousa aceita e respeitada pelo mundo.

E' em face do amor e de um amor romanesco e vehemente como o de Aurelia, que o facto assume as porporções de miseravel transacção. Mas nas explosões dessa mesma indignação não se está revelando a impetuosidade da paixão?

Seixas é uma photographia; eu conheço vinte originaes dessa copia. A sociedade actual gera aos pares desses *homens de cêra*, elegantes, sympathicos e banaes, que se moldam à todas as situações da vida artificial dos salões.

Na vulgaridade de Seixas está precisamente o cunho artistico do personagem. Com as arestas, os angulos, as sombras e abysmos que lhe que-riam, deixava de ser o marido de Aurelia.

Suppõe este homem de outra tempera. Si tivesse a rigidez da probidade, não seria compravel; si ao contrario houvesse já cahido na abjecção elle saberia na noite do casamento representar a comedia do amor, de modo a illudir a mulher, que não desejava outra cousa, a misera.

A esse Seixas « de alma podre, raso como uma poça de lama das ruas » seria facilimo inventar uua fatalidade para justificação de seu procedimento.

O marido de Aurelia porém é outro muito diverso. Leviano, facil, descuidado no viver banal, seu coração brioso, até alli sopitado pelos habitos da vida elegante, abate-se e emmudece ante a primeira humilhação; mas a revolta não

tarda, e annuncia-se na frieza daquella implacavel ironia com que elle se pune á si para flagellar a mulher.

E si não me engano ahi está o verdadeiro toque desse character, que naturalmente vae entrar em outra phase, e restituir-se á ingenua nobreza, si a fatalidade não acabar de alui-lo.

O desenvolvimento da situação altamente dramatica desses dous entes, foi esboçado no dialogo com que termina a ultima scena do primeiro volume. Veremos si o autor me dá razão.

Não comprehendo os teus griphos ; mas tanto elles, como a tua maneira de resumir o drama, estão revelando que o autor incorreu no teu desagrado por algum motivo. Será pelo remoque que lhe escapou contra os nossos postigos ?

Si eu te dêsse noticia de uma das mais bellas scenas de Shakespeare por esta guisa, « Julieta com medo manda embora a Romeu que salta pela janella » me accusarias e com razão de caricaturar a criação do poeta.

Na segunda de tuas cartas foste mais explicita. Inrepas ao autor um defeito grave : de não penetrar no coração de seus personagens.

Sorpreheudeu-me a censura ; pois nenhum escriptor mais do que elle se tem dedicado á esse genero, que se póde qualificar de *romance psychologico*. A *Senhóra* é para mim um verdadeiro perfil de mulher.

Ha duas maneiras de estudar a alma ; uma dramatica, á semelhança de Shakespeare ; outra philosophica, usada por Balsac. O romancista dispõe de ambas ; mas deve, sempre que possa, dar preferencia á primeira, e fazer que seus per-

sonagens se desenhem á si mesmos no correr da acção.

Quem lê as seis primeiras paginas de *Senhora* comprehende immediatamente que ha na vida dessa menina de desenove annos grande e profunda decepção. Na sua luta com a sociedade pressentem-se as energias e os impetos do character, que vai jogar a sua liberdade, o seu destino, em um despeito do amor trahido.

Quando afinal se desenha a situação inesperada, o autor, em vez de explica-la por uma dissertação, conta singelamente a historia desse amor ; e o leitor sente que a paixão ideal, entusiasta, da menina pobre e resignada, devia necessariamente produzir na mulher opulenta e festejada esses assomos do orgulho offendido.

Querias tu que o autor se armasse de escalpello para dissecar o coração de Aurelia ? E que podia elle dizer de mais eloquente do que as circumstancias da vida dessa moça, narradas com fidelidade ?

Quanto a Fernando, ainda és mais injusta.

A simples descripção do aposento desenha o seu habitante, e quando o author o apresenta, recostado ao sofá, nós já o conhecemos moralmente pela anthitese de sua elegancia exterior com sua pobreza domestica.

Os pormenores do vestuario e mobilia não têm outro fim. Chamas a isso photographias ; serão, porém do character, o qual se revela mais nesses minimos accidentes da intimidade, do que no apparatus social.

A honestidade de Seixas manifesta-se na primeira recusa do casamento offerecido por Lemos, e em muitas outras circumstancias. As excellen-

cias de seu coração transparecem na scena com as irmãs.

Mas tu queres maravilhas, colossos talhados a escopo de Miguel Angelo, epopéas fluminenses, tragedias subterraneas, dramas terriveis, representados na poeira das ruas.

O author poderá responder-te que elle é senhor de sua intelligencia e faz della o que bem lhe apraz. Não tens direito de exigir d'elle com uns elogios maliciosos que escreva livros não ao seu gosto, mas ao teu sabor.

Este despotismo da critica é perigoso. Como não ficarias tu si o autor, encontrando-se contigo, te fallasse mais ou menos neste teor :

« Seus olhinhos pardos são apenas *lin los*. Eu quero o *bello* : quero grandes olhos negros. Quem recebeu da natureza essa fronte olympica, não tem o direito de apresentar-se na sociedade com uma bouquinha de botão de rosa. »

Naturalmente lhe responderias voltando as costas. Mas, reflectindo, comprehenderias o epygramma.

Com uma de tuas censuras fizeste ao author o maior elogio, dizendo que elle talha os seus personagens no tamanho da sociedade fluminense. E' justamente por esse cunho nacional que eu o aprecio.

Os teus colossos neste nosso mundo teriam ares de convidados de pedra.

No fim de tua carta insistes de novo sobre a insignificancia do character de Seixas, e embirras com os pormenores da vida intima do mancebo. Perguntas por sua alma e queres saber si elle é um aleijão, e si o é da natureza ou da sociedade.

Em tua opinião só os aleijões têm direito de cidade no romance ; e a alma do homem não se traduz em seus hábitos, em seus vícios, no seu teor de vida emfim.

Por que modo se traduz então ?

Lê além de outras as pags. 91. 186 e 187. Si não achares ahí a alma de Seixas, pela qual perguntas, então é que entendes por alma alguma coisa que eu não conheço. Terás dado em espiritista ?

Mais uma vez te enganaste. Em parte alguma do livro se descreve o vestuario de Seixas, á não ser mui de leve a primeira vez que apparece ; e isso para mostrar o contraste do chambre de chita com as ricas chinellas bordadas.

Nesse contraste ha um traço do character, que tu não enxergaste, para vêr sómente o lado material da descripção.

Tambem não é exacto que Octave Feuillet desdenhe no estudo dos characteres, os toques dessas particularidades que tanto avivam o desenho dos typos. No mesmo livro—*Mr. de Camors*—elle usa largamente dessa tinta delicada de sua palheta.

Nem podia ser de outra fôrma, conhecendo elle os segredos da arte. A grande superioridade dessa fôrma litteraria penso eu que provem de sua natureza complexa ; ella abrange e resume em si o drama, a narrativa e a descripção. Da justa combinação dos tres elementos nasce o grande attrativo do romance.

Já te esqueceste das *bottes vernies e gants lilas* e da *casaque orange* de Mr. de Camors ? Não te lembras de vê lo *allumant un nouveau cigare avec cendres du premier* ? Quando entra em

scena tem *un cigarre entre les dents*. Logo depois, *ôta son cigarre de la bouche*. E *ses cheveux de course*, e *son dog-cart* ?

Consente que te diga : deu-se uma confusão em teu espirito. O estudo que o autor propoz-se a fazer foi sómente do character de Aurelia, ou de seu perfil moral. Todos os outros personagens são incidentes ; e apenas sahem da penumbra quando ao contacto daquella alma recebem o reflexo de sua luz.

Adeus, querida. Não te zangues comigo. Sabes que, ainda mesmo no mez de Maria, sou devota das graças de teu espirito, e admiro o teu talento. Si te contrario é para ter o prazer de apreciar as patinhas de aranha com que teus dedos mimosos bordão no papel cousas tão gentis.

E á proposito. Correu aqui por Petropolis que afinal tiraste da caixinha de costura a penna do Visconde de Launay, e que certo folhetim desta manhã não passa de uma travessura da flôr das Larangeiras.

Será verdade ? Guarda teu segredo, querida, e com elle, bem dentro do coração, a lembrança da tua

*Eliza do Valle.*

Petropolis, 2 de Maio.

*P. S.*—Não vás cuidar que sou affeiçãoada ao autor, e sua admiradora. Não, nem o conheço ; penso de um modo exquisito neste particular.

Não pergunto á rosa que me enfeita e á seda que me veste, qual o canteiro ou o tear que produzio essas maravilhas. Da mesma fórma não inquirio do livro, que cerebro o pensou, que mão o escreveu.