

Jéssica Aparecida Souza Santos

Perspectivas do matrimônio em *El sí de las niñas* e em *Senhora* - reafirmação ou crítica da tradição?

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS - UNIMONTES

Montes Claros - MG

Março / 2018

Jéssica Aparecida Souza Santos

Perspectivas do matrimônio em *El sí de las niñas* e em *Senhora* - reafirmação ou crítica da tradição?

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros, como partes dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS - UNIMONTES

Montes Claros

Março / 2018

S237p Santos, Jéssica Aparecida Souza.  
Perspectivas do matrimônio em *El sí de las niñas* e em *Senhora* [manuscrito] : reafirmação ou crítica da tradição? / Jéssica Aparecida Souza Santos. – Montes Claros, 2018.  
160 f.

Bibliografia: f. 156-160.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2018.

Orientadora: Profa. Dra. Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida.

1. Autoridade paterna. 2. Ironia. 3. Mulher. 4. Tradição matrimonial. I. Almeida, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Reafirmação ou crítica da tradição?



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada *Perspectivas do matrimônio em El sí de las niñas e em Senhora- reafirmação ou crítica da tradição?*, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Jéssica Aparecida Souza Santos**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edwirgens Aparecida Ribeiro L. de Almeida – Orientadora  
(Unimontes)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marli Silva Fróes (IFNMG)

Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa (Unimontes)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 23 de abril de 2018.

## AGRADECIMENTOS

A Deus que me fez chegar até aqui, por me ter dado a graça de saber esperar e acreditar quando parecia não ser mais possível.

Aos meus pais, irmãos e cunhadas, pelo alento no momento de desespero, pelo apoio quando não sou capaz e o amor incondicional mediante a minha humanidade.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, por acreditar em minha pesquisa e por novamente acompanhar-me. Obrigada por dispor de sua sabedoria, inteligência e paciência. Você é minha fonte de inspiração.

Aos professores do Mestrado em Letras / Estudos Literários – Unimontes, cada um com sua peculiaridade, ensinaram-me a enxergar o universo da literatura por diversos ângulos.

À Rita Gabriela, para mim sempre Gabi, colega, amiga e irmã, pelas conversas, apoio mútuo, risos, choros e é claro, as viagens. Obrigada por está sempre presente e fazer parte da minha história.

À Capes, pelo apoio financeiro à minha pesquisa.

**Don Diego.** Bien está. Una vez que no hay nada que decir, que esa aflicción y esas lágrimas son voluntarias, hoy llegaremos a Madrid, y dentro de ocho días será usted mi mujer.

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Y daré gusto a mi madre.

**Don Diego.** Y vivirá usted infeliz.

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Ya lo sé.

(Leandro Fernández de Moratín – *El sí de las niñas*)

Sou rica, muito rica, sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o.

(José de Alencar – *Senhora*)

## RESUMO

Ao observarmos a história da humanidade, vemos que uma das instituições que a acompanha, desde o seu surgimento até os dias de hoje, é o matrimônio. Sendo que, no decorrer dos séculos, adquiriu características específicas que abrangem desde a legitimação de herdeiros, manutenção ou elevação de classes até chegar à livre escolha de unir-se por amor. Também do lado da ficção, encontramos tais particularidades relacionadas à elaboração de um enredo, pois o escritor é testemunha dos aspectos sociais praticados pela sociedade na qual está inserido. Por conseguinte, nesta dissertação, analisamos as perspectivas das personagens, Paquita, da comédia espanhola *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, e Aurélia, do romance brasileiro *Senhora*, de José de Alencar, relacionadas ao matrimônio. Percorremos pelas vias da história matrimonial, tanto no contexto histórico-social da Espanha e do Brasil, como também no plano literário, tema aludido por diversos autores. Averiguamos, ainda, a possível existência da reafirmação da tradição matrimonial nos enredos investigados ou a presença da crítica a esta através do uso da ironia, sarcasmo e comicidade.

**Palavras-chave:** Autoridade paterna; ironia; mulher; tradição matrimonial.

## RESUMEN

Cuando observamos la historia de la humanidad vemos que una de las instituciones que la acompaña, desde su aparición hasta los días de hoy, es el matrimonio. Siendo que, con el paso de los siglos, adquirió características específicas que abarcan, desde la legitimación de herederos, mantenimiento o elevación de clases, hasta llegar a la libre elección de unirse por amor. También al lado de la ficción, encontramos tales particularidades relacionadas a la elaboración de la historia, pues el escritor es testigo de los aspectos sociales practicados por la sociedad a la cual pertenece. Por consiguiente, en esta disertación, analizamos las perspectivas de los personajes femeninos, Paquita, de la comedia española *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín y Aurélia, de la novela brasileña *Senhora*, de José de Alencar, relacionadas con el matrimonio. Transitamos por las vías de la historia matrimonial, tanto en el contexto histórico-social de España y Brasil, como también en el plano literario, tema aludido por diversos autores. Averiguamos también la posible existencia de la reafirmación de la tradición matrimonial en las historias investigadas o la presencia de la crítica a ésta a través del uso de la ironía, sarcasmo y comicidad.

**Palabras- claves:** Autoridad paterna; ironía; mujer; tradición matrimonial.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
 <b>CAPÍTULO I - <i>EL SÍ DE LAS NIÑAS E SENHORA</i>: HISTÓRIA, LITERATURA E SOCIEDADE</b>	
1.1. Espanha e Brasil e suas transformações sociais .....	16
1.2. O matrimônio no decorrer da história: Espanha e Brasil na transição dos séculos XVIII e XIX .....	24
1.3. Leandro Fernández de Moratín e José de Alencar pelo viés da crítica .....	45
 <b>CAPÍTULO II - MATRIMÔNIO - UMA MANUTENÇÃO DA TRADIÇÃO?</b>	
2. 1. Tradição Matrimonial na Ficção Literária .....	76
2.2. Reafirmação da Tradição: O matrimônio em <i>El sí de las niñas</i> .....	86
2.3. Reafirmação da Tradição: O matrimônio em <i>Senhora</i> .....	102
 <b>CAPÍTULO III - DA TRADIÇÃO À IRONIA</b>	
3.2. Descobrendo a Ironia.....	117
3.2. <i>El sí de las niñas</i> : Crítica à Tradição Matrimonial? .....	122
3.3. <i>Senhora</i> : Crítica à Tradição Matrimonial?.....	139
 <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	154
 <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	156

## INTRODUÇÃO

Ao longo do século XIX, o casamento como subterfúgio para ascensão de classes esteve atrelado aos interesses econômicos da sociedade patriarcal e, nesse sentido, este ato fora também muito praticado no sistema vigente, sobretudo, com a formação da burguesia brasileira. Nessa perspectiva, o casamento é entendido como uma tradição social; ainda que tenha passado por mudanças. É inegável sua presença na sociedade moderna. Na Espanha, a oficialização matrimonial esteve inicialmente associada à transferência de bens aos herdeiros, assim como no Brasil colônia, foi utilizada como prática de povoação pelos brancos.

Segundo Maria Beatriz Nader (2001), o matrimônio foi uma forma de disciplinar os colonos e povoar as terras colonizadas, fazendo com que os homens deixassem de buscar as mulheres negras ou índias para se unirem, legalmente, a mulheres brancas. Desse modo, nota-se que, inicialmente, a legitimação da união entre um casal pautou-se pelos interesses econômicos e sociais, em que os indivíduos eram obrigados a estabelecer o casamento com alguém que se enquadrasse em seu meio social.

Se do lado da história a prática do matrimônio pretendia, de modo proeminente, a ascensão social bem como a manutenção da ordem, sobretudo econômica, de pessoas de elevada classe social, temos, por outro lado, a ficção, tanto espanhola quanto brasileira intentando, de modo análogo, comungar do discurso social. Como se observa na peça teatral *El sí de las niñas*, do escritor espanhol Leandro Fernández Moratín, publicada em 1806, e no romance *Senhora*, do brasileiro José de Alencar, publicada em 1875. Verifica-se que as uniões são justamente motivadas pelo interesse econômico, seja com o objetivo da ascensão, como na primeira obra citada; ou de vingança, na segunda obra, mas, em ambos os casos, o dinheiro configura-se como principal motivador.

Tendo o matrimônio como função precípua da manutenção da ordem social burguesa, grande parte dos indivíduos das classes mais abastadas estava sujeito a cumpri-lo em defesa de sua promoção social. Para Maria Ângela D’Incao, “o casamento entre famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção de *status* (ainda que os romances alentassem, muitas vezes, uniões por amor)” (D’INCAO, 2011, p. 229). Desse lado ficcional, atentamos para uma

escrita que busca tratar, primeiramente, o matrimônio como um acontecimento motivado pela relação amorosa entre homem e mulher.

Percebe-se, também, essa ocorrência em outros países, como é o caso da Espanha, como afirma Coral Herrera Gómez (2017). De fato, também a história do matrimônio, inicialmente, não comunga com o amor, mas com interesses econômicos, uma vez que o requisito para o contrato matrimonial entre as famílias estava diretamente voltado aos valores relacionados aos dotes e às posições sociais. Tendência essa que foi predominante nas sociedades de cultura tradicionais e que, com o passar dos séculos, tem se modificado em algumas classes, o que leva a encontrar relacionamentos nos quais o amor passa a ser um requisito para se contrair matrimônio.

Para que se atingisse essa condição, foi necessário, ainda segundo Coral Herrera Gómez (2017), que a escolha matrimonial deixasse de ser feita pelos pais, permitindo aos filhos a escolha de seus cônjuges por amor e não por fins econômicos. Fato que ocorria distintamente nas baixas camadas sociais. Nesse viés, de acordo com Maria Ângela D’Incao (2011), as mulheres detinham maior liberdade de escolher com quem se unir, sendo assim, os casamentos se realizavam por amor, uma vez que não havia posse de bens envolvida na relação.

Tal perspectiva é vista nos enredos propostos nesta pesquisa, visto que, em *El sí de las niñas*, a personagem Paquita, uma jovem sem posses, tem o casamento programado pela mãe com um homem mais velho e rico, intencionando a ascensão de classe social, bem como lhe assegurar um futuro confortável. Em *Senhora*, Seixas rompe seu compromisso com Aurélia quando esta ainda era pobre, em troca de recursos para pagar o dote de sua irmã, mas o recusa pouco tempo depois quando Aurélia, já em posse de sua herança, oferta-lhe um dote de maior valor. Os papéis se invertem, a esposa deixa de ser o objeto vendido para ser o sujeito que compra.

Os casamentos narrados em *El sí de las niñas* e em *Senhora*, ainda que representem práticas predominantes naqueles contextos, são tratados com certa ironia pelos narradores, a qual é percebida nas formas como são constituídas as personagens, assim como nos fatos que permeiam as narrativas. Desse modo, constata-se que o amor está presente como único mediador para a união matrimonial, mas este perde seu valor quando surgem as perdas e ganhos econômicos.

Mediante o método como são propostos e impostos os matrimônios nesses enredos, pode-se notar que, ao lado da representação da tradição contida naqueles contextos, vale dizer que a ironia romântica está presente na escrita de Leandro Fernández de Moratín, ao caricaturar o processo como se concebiam o matrimônio e sua aceitação pelas personagens. Também em José de Alencar, podemos nos deparar com a crítica que coloca em descrédito o casamento ao tratar o dote como o atrativo para as pretendentes, ao mesmo tempo em que ironiza o contrato matrimonial burguês.

O trato comercial em que se dava o matrimônio se explica ainda pela forma de escolha dos cônjuges. Como afirma Nader, “o casamento, decidido pelos pais dos cônjuges, implicava manter acordos convenientes e de interesse das duas famílias” (NADER, 2001, p. 50). Ainda que o casal não se conhecesse ou a união fosse indesejada por ambos, deveria ser mantida, pois havia interesses econômicos em questão.

Sob essa ótica, em *El sí de las niñas*, a escolha do marido não é feita por Paquita, mas por sua mãe, objetivando a mudança de classe social da filha. Já em *Senhora*, Aurélia escolhe Seixas para ser seu esposo após receber a herança deixada por seu avô paterno, mas o faz com o intuito de vingar-se da decepção que outrora sofrera. Ao narrar os vários aspectos envolvendo o matrimônio, a situação financeira, a escolha dos cônjuges, as imposições da tradição religiosa e social considerados como geradores da problemática na prática matrimonial, os enredos de *El sí de las niñas* e *Senhora* se tornam aspectos propícios para refletir sobre a representação do matrimônio, já que essa problemática envolvia a cultura e a sociedade espanhola, entre fins do século XVIII e início do século XIX, e a brasileira, em meados do século XIX. Dessa maneira, nota-se que ambos os autores fazem uso da tradição matrimonial não somente para reafirmá-la, mas também para criticá-la.

Nesta concepção, observamos que essas transformações pelas quais o matrimônio passou, enquanto contrato social é retratado não somente em contexto histórico, mas também no plano literário. Temos em conta que a arte e a sociedade mantêm entre si uma relação dinâmica, dessa forma, a crítica tem analisado como se dá o processo de elaboração da obra. Segundo Antonio Candido, “eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas

e d) a síntese resultante age sobre o meio” (CANDIDO, 2006, p. 30). O artista, impulsionado pelo meio, escolhe um tema e elabora sua obra, na qual, conseqüentemente, trará marcas do meio e época em que este está inserido.

Sugere-se, ainda, a aproximação da recepção da obra com o seu momento de criação. “Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito” (CANDIDO, 2006, p. 30). Candido apresenta autor, obra, público e recepção como um processo em que o artista querendo transmitir algo a um receptor, que é o público, o faz por meio de sua obra, gerando assim um último elemento, o efeito causado no receptor. Observando o meio social como um fator influente nas criações literárias, o escritor possibilita a apreciação de aspectos sociais em seus enredos. Um desses aspectos é a prática do matrimônio, instrumento muito influente para as famílias pertencentes à alta sociedade do século XIX. Por isso, este foi um tema recorrente nas obras produzidas naquele século, seja por sua tradição social ou por sua importância no contexto histórico.

Desse modo, atentando para a relação tênue entre a sociedade e a arte ficcional, este estudo examina a relevância do matrimônio no contexto patriarcal e os recursos literários utilizados pelos autores Leandro Fernández de Moratín e José de Alencar, nas obras *El sí de las niñas* e *Senhora*, para problematizar o papel do casamento e da mulher naquelas realidades ficcionais. Nesse aspecto, surge a indagação se o matrimônio pode ser lido, ironicamente, como estratégia de libertação ou como uma forma de manutenção da tradição. Sendo assim, temos a percepção de que a tradição matrimonial é abordada direta ou indiretamente ao tratar-se do gênero feminino na literatura, uma vez que é, dentro dessa tradição, uma condição possível para as mulheres das classes representadas nessas obras.

Na produção desta dissertação, buscamos estabelecer certo confronto entre a literatura brasileira e a literatura espanhola, atentando aos desvios temporais e geográficos. Destarte, embasamos a pesquisa em textos críticos para validar os aspectos encontrados, demonstrando, assim, que ambas as obras tratam de aspectos sociais muito aproximados, ainda que distanciadas geográfica e cronologicamente, mesmo que não experimentem vivências de uma mesma época. Segundo Tânia Franco Carvalhal (1986),

a literatura comparada é o recurso de análise e interpretação, na qual a comparação possibilita a exploração necessária e adequada para que o objetivo proposto seja alcançado, ou seja, o estudo comparado é o meio utilizado para atingir um fim almejado. Nessa perspectiva, a utilização do método comparativo em pesquisas é um elemento norteador que permite explorar a literatura e uma diversidade de ciências nas quais ela se apoia. É um meio o qual será relevante, nesta pesquisa, para a análise da representação feminina e do casamento como reafirmação ou como crítica social, tendo como ponto de partida nessa comparação as obras *El sí de las niñas* e *Senhora*, sobretudo as personagens Paquita e Aurélia.

A literatura comparada é um caminho que se percorre, visando e explorando os pontos possíveis de análise. É um recurso eficaz para a literatura, tornando-se viável a obtenção dos objetivos pré-determinados no início da pesquisa. Nesse sentido, para o desenvolvimento desta dissertação, utilizamos o levantamento de dados e análise textual comparada. Para discussão teórica, embasamo-nos em textos de Antonio Candido e Tânia Franco Carvalhal que fizeram análises sobre a literatura comparada.

No capítulo I, percorremos o contexto histórico da Espanha em fins do século XVIII e início do século XIX, e do Brasil em meados do século XIX, períodos que datam a publicação das referidas obras. Além disso, analisamos a tradição matrimonial no decorrer dos séculos, tanto na sociedade espanhola quanto na sociedade brasileira, dessa forma, apresentamos aspectos como seu surgimento, legitimação pelo estado e religião católica, uso do dote e relações econômicas. Ademais, buscamos discutir a crítica empreendida sobre os autores em questão, Leandro Fernández de Moratín e José de Alencar, e suas respectivas obras. Tendo em vista a relação entre o contexto histórico das obras e a condição social da mulher no século XIX, levantamos o material crítico referente à obra *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín e à *Senhora*, de José de Alencar.

No capítulo II, discutimos sobre tradição matrimonial e aspectos relacionados à representação social do casamento presentes na literatura espanhola e na brasileira. Analisando o contexto histórico adotado pelos autores, ao tratarem do discurso patriarcal em questão, fica evidente a mulher idealizada, a família nuclear, a ascensão de classes e a manutenção da ordem social e econômica. Examinamos, ainda, o casamento representado como meio de manutenção da tradição matrimonial patriarcal em *El sí de*

*las niñas* e em *Senhora*. Dessa forma, nossa escrita está pautada no exame do modo como é entendido o matrimônio nas referidas obras.

No capítulo III, investigamos os recursos literários tais como a ironia e a comicidade como instrumentos de crítica do matrimônio nas obras em análise. Para isso, analisamos o matrimônio na sociedade espanhola e brasileira, do século XIX, mediante recursos literários já especificados acima, na escrita de *El sí de las niñas* e de *Senhora*. Nesse sentido, na escrita desta dissertação, buscamos analisar a tradição do processo matrimonial, bem como a idealização da mulher e da família tradicional nas obras supracitadas, averiguando o olhar irônico presente nos referidos enredos e no posicionamento das personagens, Paquita e Aurélia, frente ao matrimônio.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos e para a análise do matrimônio tomamos por base os textos de Maria de Fátima Araújo, Fray Luis de Leon, Juan Luis Vives e Maria Beatriz Nader. Para estudos sobre a obra *El sí de las niñas*, utilizamos os textos de Fernando Lázaro Carreter, Joaquín Casaldueiro, Mariela Insúa e Carlos Mata Induráin. No que se refere à obra *Senhora*, embasamo-nos em textos de Alfredo Bosi, Mariana Thiengo, Mary del Priore e Maria Ângela D’Incao. Ao analisar os aspectos irônicos nos enredos, fundamentamo-nos nos textos de D. C. Muecke, Lélia Parreira Duarte, Constatino Luz de Medeiros, Vladimir Propp, Pierre Destrée. Os textos críticos dos autores citados serviram de base para a análise-crítica, reflexão e estruturação dos *corpora* da pesquisa.

## **CAPÍTULO I**

### ***EL SÍ DE LAS NIÑAS E SENHORA: HISTÓRIA, LITERATURA E SOCIEDADE***

A literatura nos coloca à prova dos obstáculos que a imaginação tem a oferecer e também dos acontecimentos do mundo perceptíveis ao escritor em sua composição artística. Nas criações literárias, adentramos em um espaço que nos proporciona a redescoberta de um novo mundo em um ambiente, em grande parte, inverso daquele que estamos inseridos. Sendo que a literatura, por diversas vezes, pode apresentar reflexos de aspectos sociais do meio, no qual o escritor tenha vivido, observado ou apenas imaginado. O homem escritor recebe as influências do meio em que está inserido e suas relações podem transparecer ou não em sua escrita.

É nessa perspectiva que, neste primeiro capítulo, apresentaremos a análise do percurso histórico do matrimônio da Espanha do fim do século XVIII e início do século XIX em que a obra *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, foi publicada, bem como do cenário brasileiro exposto na obra *Senhora*, de José de Alencar, publicada do mesmo modo em meados do século XIX. Apresentaremos as transformações políticas, econômicas e sociais das uniões conjugais desses dois países, ao longo do referido século, as quais são relevantes para a discussão do tema ora proposto.

Discorreremos inclusive a respeito das críticas empreendidas sobre os autores Leandro Fernández de Moratín e José de Alencar. Nessa empreitada, será necessário transcorrer sobre suas respectivas biografias, destacando suas publicações e atuações no cenário político e literário de seus tempos, além de examinar as críticas a respeito de suas obras, *El sí de las niñas* e *Senhora*. Dessa forma, discutiremos uma possível representação social do matrimônio nos enredos analisados, mediante os contextos históricos experimentados pelos autores. Nossa análise se fundamenta ainda no discurso patriarcal das duas sociedades, espanhola e brasileira, entre os séculos XVIII e XIX.

## **1.1. Espanha e Brasil e suas transformações sociais**

Iniciamos por tratar das transformações que marcaram o cenário histórico e social espanhol entre fim do século XVIII e início do século XIX, quando é desfeita a aliança com a França, que foi rompida em 1792, com a ascensão ao poder dos jacobinos, a proclamação da Convenção Republicana e a execução de Luís XVI, o que fomentou a guerra entre os dois países. No entanto, em 1795, Godoy consegue, por meio do Tratado

de Basiléia, um acordo de paz. Um ano após a assinatura, a República Francesa volta ao poder possibilitando assim uma nova aliança entre Espanha e França. Os acontecimentos do fim do século XVIII provocam na população espanhola uma divisão de pensamentos políticos, como discorre Sebastian Quesada Marco:

A ideologia liberal, mantida por burgueses e intelectuais, afirmava a soberania nacional, requisitava o parlamentarismo e a divisão de poderes e se efetivou nas Constituintes [...] O conservadorismo professado pela classe social que sempre havia exercido o poder (grandes fazendeiro, nobres e maioria do clero) (QUESADA MARCO, 1987, p.127).

Burgueses e intelectuais, pertencentes à primeira esfera, primavam por uma ideologia liberal, divisão de poderes e promulgação de uma constituição, enquanto a segunda buscava a manutenção do poder nas mãos das classes, aristocratas, nobres e grande parte do clero, que até aquele momento sempre o tiveram. Não só a ideologia política enfrentava tal separação, mas a chegada ao século XIX dava mostras das dificuldades que o país enfrentaria. As disputas entre conservadores e liberais afetavam, além do plano ideológico, as práticas sociais e, sobretudo, as de gênero, principalmente em se tratando do papel exercido pelas mulheres naquele contexto social. Aspecto que se pretende discutir nesta pesquisa, ao analisar as personagens Paquita de *El sí de las niñas* e Aurélia de *Senhora*, suas reações e perspectivas frente ao matrimônio no plano da ficção, averiguando se as narrativas apresentam uma reafirmação ou crítica à tradição.

Primeiramente, a Espanha se torna uma grande aliada da França na armada contra os britânicos que, na Batalha de Trafalgar (1805), resulta em uma expressiva derrota dos franco-espanhóis, fazendo com que a investida de Napoleão para invadir a Grã-Bretanha caia por terra. Em relação ao início do século XIX espanhol, Sebastian Quesada Marco afirma que:

O século XIX começou sob o signo da violência: a invasão da Espanha pelos exércitos napoleônicos com o pretexto de ocupar Portugal. Este feito provocou uma guerra de libertação nacional, de Independência, na qual o patriotismo do povo espanhol foi canalizado pela reação conservadora contra os intelectuais, apelidados <<afrancesados>>, a quem se acusava de colaborar com o inimigo, pelo que seus projetos e ideais caíram no menosprezo (QUESADA MARCO, 1987, p.128).

A invasão de Napoleão ascende o sentimento liberal nos espanhóis, apesar de ter apoio de uma parte dos intelectuais, uma vez que acreditavam que, somente com o apoio da França, ocorreria a modernização do país. O patriotismo ascendente nos espanhóis afetou a situação que se encontravam as mulheres, em consequência, colocaram-se também em destaque as diferenças entre os sexos e estas possibilitaram uma nova atuação feminina naquele contexto social. Inicialmente, como afirma Susan Kirkpatrick (2008), percebe-se uma melhora sutil na educação recebida pelas mulheres, o surgimento de mulheres leitoras e as que contribuía para a imprensa.

Contudo, com a difusão do liberalismo, formaram juntas em várias províncias espanholas para resistir à ocupação francesa. Foi neste espírito de resistência que propuseram o fim do Estado absolutista baseando-se nos princípios liberais e democráticos. Destarte, a busca por tais fundamentos fomentou a perseguição pela identidade nacional. Esta se propaga ao longo da obra *El sí de las niñas*, à medida que a observarmos na construção de seu enredo, Leandro Fernández de Moratín aponta para a forma, a seu ver, errônea da educação das jovens espanholas e propõe, assim, a evolução social. Com sua escrita, não almeja apenas por entretenimento do público, mas coloca em destaque a crítica de que a Espanha não vai bem socialmente, sendo necessário, portanto, seguir outros passos para modificar a sociedade, como será demonstrado nesta pesquisa no que se refere à educação das mulheres.

É importante ressaltar que a história da Espanha, fins do século XVIII e início do século XIX, é marcada por disputas e convenções ideológicas, ora conservadoras ora liberais, que vão influenciar a arte literária, como se pretende mostrar nesta pesquisa ao analisar as obras propostas. Sendo Leandro Fernández de Moratín pertencente ao teatro neoclássico espanhol, é possível observar, em suas peças, a preocupação em relação à decadência pela qual a Espanha passava. A composição de suas obras ocorreu entre os séculos XVIII e XIX, momento de transição do Neoclassicismo para o Romantismo. Dessa forma, alguns críticos chegam a afirmar que suas obras possuem características propriamente desenvolvidas no período romântico, porém, o que se percebe é que estas são passíveis de serem encontradas em obras dos últimos literatos do século XVIII. Entretanto, nesta pesquisa, a obra moratiniana é tratada como neoclássica; e a escrita de José de Alencar, como pertencente ao período romântico. Estes dois autores estão diretamente ligados através do desassossego em relação à sociedade de seus respectivos

países e, dessa forma, torna-se possível averiguar tais receios na composição de seus escritos.

No momento referente à virada do século, o Brasil apresentava uma economia voltada para agricultura, produção e exportação de cana-de-açúcar. Foi também no início do século XIX que Napoleão, ao atacar Portugal, para sufocar a economia britânica, fez com que toda a corte portuguesa se transferisse para a colônia brasileira, como apresenta Boris Fausto:

Entre 25 e 27 de novembro de 1807, cerca de 10 a 15 mil pessoas embarcaram em navios portugueses rumo ao Brasil, sob a proteção da frota inglesa. Todo um aparato burocrático vinha para a Colônia: ministros, conselheiros, juizes da Corte Suprema, funcionários do Tesouro, patentes do exército e da marinha, membros do alto clero. Seguiam também o tesouro real, os arquivos do governo, uma máquina impressora, e várias bibliotecas que seriam a base da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (FAUSTO, 1995, p.121).

A corte chega ao Brasil com um aparato para se estabelecer, uma vez que, sendo colônia, não apresentava qualquer desenvolvimento, era extremamente agrária e de povos rudes, que conviviam com índios e escravos. A família real chega ao Brasil trazendo certa modernização, aspecto que da perspectiva literária, pode ser verificado no enredo da obra *Senhora*. De igual modo, o estilo de vida da família ali descrita só se estabelece na cidade carioca com a chegada da corte, bem como a realização dos bailes, saraus entre famílias e amigos. Além da criação de bancos, bibliotecas, imprensa, escolas e, posteriormente, universidades. Ao se constituir um novo estilo de vida com a instalação da corte, destacam-se fatos como a abertura dos portos às nações amigas, isenção de impostos sobre a matéria-prima destinada à indústria, subsídios para indústrias de lã e de ferro e incentivo à invenção de maquinário industrial. A imprensa brasileira também sofre modificações, pois surge o primeiro jornal publicado na cidade do Rio de Janeiro, A Gazeta do Rio de Janeiro, posto que, já existia o jornal Correio Brasiliense, mas este era editado em Londres.

Neste momento, é relevante destacar a importância do jornal para a difusão da literatura, com o chamado romance-folhetim. Este que surge na França e, segundo Marlyse Meyer, “[s]eu início data de pós-revolução burguesa de julho de 1830, a qual coincide com o estouro do romantismo, já então na fase chamada romantismo social”

(MEYER, 1996, p.64). Surge em meio às questões históricas, como o movimento operário, a ascensão da burguesia e do Romantismo. O chamado “le feuilleton designa um lugar preciso do jornal: o rez-de-chaussée – rés-do-chão, rodapé -, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento” (MEYER, 1996, p.57). É o espaço reservado ao pé da página usado para divertir o leitor, no qual se escrevia desde piadas a receitas de cozinha e dicas de beleza.

Um dos fatores que fez o *feuilleton* entrar no gosto popular foi devido ao lugar de destaque dado por Émile de Girardin e Dutacq, ao promoverem a revolução moderna jornalística aliada à baixa de preço na compra do periódico, e, por conseguinte, “[l]ançando a sementeira de um boom lítero-jornalístico sem precedentes e aberto à formidável descendência, vai-se jogar ficção em fatias no jornal diário, no espaço consagrado ao folhetim vale-tudo” (MEYER, 1996, p.59). Percebe-se que o grande estouro do folhetim se deu ao passo que o jornal se tornou acessível às camadas mais baixas, uma vez que, cotidianamente, estava presente no rodapé desse importante veículo de comunicação.

O romance-folhetim chega ao Brasil até meados do século XIX, passando a ser publicado em todos os jornais da corte portuguesa. Fora bem recebido e popularizado, principalmente entre o público feminino, culminando com o fato de que, nesse período, as mulheres de melhor condição social começam a receber outro tipo de educação que incluiu, além do bordado e de dotes domésticos, aprender a ler e a escrever. Desse modo, o fato de a mulher se tornar leitora ativa de romance-folhetim foi uma condição determinante para a grande difusão desse gênero, como pontua Gina Guedes Rafael:

[O] espaço do folhetim apresentando textos de cariz poético ou romanesco, é bastante procurado pelas leitoras e os romances-folhetins passaram a constituir um importante veículo de popularização dessa literatura atrelado a uma época de publicação de obras de ficção em livros (RAFAEL, 2012, p.36).

Tal popularização ocorre em uma época na qual a impressão de obras era rara e, por isso, foi nos serões feitos em família, onde as mulheres se reuniam para ler e conversar sobre os romances lidos nos jornais, que o romance-folhetim ganhou destaque e apreço. Gina Guedes Rafael ainda afirma que “o folhetim ajudava a criar ou a

consolidar hábitos de leitura, [...] funcionando assim o folhetim como um meio de uma socialização secundária” (RAFAEL, 2012, p.37). Torna-se, desse modo, uma leitura aceitável para a mulher no seio familiar e foi, nessa perspectiva, que os romances escritos por José de Alencar ganharam grande número de leitores e de leitoras. Fato que o ajudava a ter seus escritos publicados em jornais era o de ter trabalhado na imprensa de destaque do Rio de Janeiro, no século XIX. Nesse sentido, em forma de romance-folhetim, publica alguns romances como *Cinco Minutos* (1856), *Viúvinha* (1857), *O Guarani* (1857).

Já a obra *Senhora*, aqui analisada, foi publicada em forma de livro uma vez que, no ano de sua publicação, José de Alencar já não trabalhava em jornais. Nota-se que a presença da mulher leitora configura-se em *Senhora*, representada por Aurélia. Uma mulher culta que, mesmo portando poucos recursos financeiros, recebe uma boa educação e não apenas lê romance-folhetim, mas apreciava leitura de autores consagrados. Ademais de ter recebido uma educação propícia para que se tornasse uma boa esposa e uma boa mãe, é uma personagem criada aos moldes cultuados pela tradição matrimonial. No enredo também se encontra a realização de bailes, dos serões familiares burgueses dedicados à leitura e a conversas sobre a sociedade burguesa carioca. Cenário que se espelha na sociedade que se formou no Rio de Janeiro após a chegada da corte portuguesa.

O século XIX, no Brasil, foi propício para as transformações tanto no plano político quanto no plano literário, devido à ocorrência do espessamento cultural com a chegada de intelectuais e viajantes estrangeiros, que contribuíram deixando uma nova visão sobre a colônia para os brasileiros, além do retorno de brasileiros que estudavam na Europa. Tudo isso contribui para a alternância de pensamento e inserção desses intelectuais nas relações políticas, pois como postula Antonio Candido:

Os intelectuais brasileiros do fim do século XVIII pensavam, sobretudo em louvar a ação dos governantes esclarecidos, vinda de cima e recebida como dádiva. No começo do século XIX, e, sobretudo depois da Independência em 1822, esse ponto de vista foi substituído pelo de participação política do cidadão [...] Essa transição ideológica corresponde ao desejo crescente de autonomia, que terminou pela separação de Portugal e se expressou na ação e nos escritos de intelectuais, que falavam em promover as reformas necessárias para civilizar e modernizar o país segundo as ideias do tempo: liberdade de comércio e de pensamento, representação nacional, instrução, fim do regime escravista etc (CANDIDO, 2002, p.13-14).

A partir do grau de instrução recebido, os intelectuais brasileiros que retornaram ao Brasil trouxeram na bagagem os pensamentos de liberdade expressados também na Espanha. Dessa forma, promoveu-se a participação destes na esfera política, principalmente após a independência da colônia de Portugal. É com o aumento da participação dos colonos que compreendemos a persistência da coroa portuguesa em se negar a instruí-los. Percebe-se, ainda, que a participação política foi de fato um divisor de águas para a história e a literatura do Brasil, visto que uma porcentagem dos homens que estava presente na formação da literatura também estivera presente na formação da histórica.

Em 7 de setembro de 1822, Dom Pedro formaliza a independência do Brasil, sendo coroado imperador no dia 1º de dezembro, dando fim ao período colonial e início ao Primeiro Reinado e, em 1824, é outorgada a primeira Constituição brasileira. A permanência da corte no Brasil fez com que o processo de independência ocorresse sem muitas modificações políticas, o que difere das ex-colônias espanholas, como afirma José Murilo de Carvalho:

Ao passo que a grande maioria dos países oriundos da ex-colônia espanhola passava por longo período anárquico e muitos só chegavam a organizar o poder em bases mais ou menos legítimas graças a lideranças de estilo caudilhesco, a ex-colônia portuguesa, se não evitou um período inicial de instabilidade e rebeliões, não chegou a ter uma única mudança irregular e violenta de governo [...] e conservou sempre a supremacia do governo civil (CARVALHO, 1939, p.13).

Isso porque, no caso do Brasil, ao ser declarada a independência, o poder continuou nas mãos portuguesas, cujo representante passa de príncipe regente a imperador. Destarte, o Brasil deixa de pertencer à coroa portuguesa, mas ainda é o português que toma as decisões políticas. O império não se desfez e o sistema de governo, após a independência, não sofreu grandes modificações, o que era bem recebido por grande parte da população, enquanto uma pequena parte, a mais radical, defendia a implantação da República. Diferentemente do que ocorreu com as ex-colônias espanholas, nas quais as organizações populares faziam frente à forma política

que deveria reger o país e, através de lutas revolucionárias, conquistaram independência.

Ao associarmos esse fato político com o enredo da obra *Senhora*, observamos que a atitude da monarquia se parece muito com as atitudes daquela sociedade carioca, tratada por José de Alencar, quando mascara os atos, agindo sempre para se promover e se beneficiar. Assim, o matrimônio era uma medida tomada para solucionar uma questão econômica, para manter a posição e o prestígio social de determinada classe burguesa.

Ademais, o intuito de se alcançar a urbanização pode ser encontrado nas obras analisadas *El sí de las niñas* em relação à Espanha nos anos finais do século XVIII e início do século XIX, e em *Senhora* no que se refere ao Brasil durante o contexto do século XIX. Tal preocupação com o aspecto social e com novas formas de relação, sobretudo através da arte, está atrelada ao surgimento do escritor com o seu papel definido, estabelecendo relação com o público, sendo assim, Antonio Candido afirma que, “[a] posição do escritor e a receptividade do público serão decisivamente influenciadas pelo fato da literatura brasileira ser então encarada como algo a criar-se voluntariamente para exprimir a sensibilidade nacional, manifestando-se como ato de brasilidade” (CANDIDO, 2006, p.90).

A literatura começa a ser entendida como um ato também de patriotismo, e passa a ser apreciada por grupos de pessoas, os quais são denominados de leitores. Dessa forma, torna-se possível encontrarmos, na obra *Senhora*, um enredo que retrata a crítica a uma sociedade preocupada exclusivamente com o *status* social, sendo que o matrimônio representa a sua manutenção. Esses são, de certo modo, aspectos do cotidiano observados nos enredos, assim como em *El sí de las niñas*, cuja narrativa apresenta marcas do que seu autor, Leandro Fernández de Moratín, julgava ser ainda um retrocesso para a sociedade a imposição do matrimônio às jovens com homens mais velhos, visando à resolução de situação econômica.

Diante desses pressupostos, tais preocupações apresentadas nas obras ficcionais desse contexto se deram, como exprime Luiz Costa Lima (1986), na medida em que a produção intelectual era visada por letrados e derivava de diversos motivos, entre eles a preocupação político-religiosa, relacionadas às questões gerais das problemáticas do cotidiano. Nessa perspectiva é que se lê Leandro Fernández de Moratín e José de

Alencar como sujeitos engajados em seus próprios contextos, tendo em vista que fazem da literatura um instrumento de reflexão social.

## **1.2. O matrimônio no decorrer da história: Espanha e Brasil na transição dos séculos XVIII e XIX**

Após analisarmos as transformações sociais ocorridas na Espanha e no Brasil, investigaremos agora como o casamento se configurava até início do século XIX na Espanha e no decorrer do século XIX no Brasil. Para tal intento, é necessário vislumbrá-lo como um aspecto tradicional em meio a vários povos e nações. Nesse sentido, inicialmente buscaremos explicar o termo *tradição* em nossa pesquisa, uma vez que essa palavra, segundo Raymond Williams, “[e]ntrou no inglês no S14; da p.i. *tradicion*, do francês antigo, e do latim *traditionem*, da p.r. latina *tradere* (entregar ou transmitir)” (WILLIAMS, 2007, p. 399). Dessa forma, ao substantivo latino foram-lhe atribuídos os sentidos de concessão ou transmissão de conhecimento, herança de uma doutrina e até submissão ou perfídia. Entendemos, assim, que pode ser a transmissão de algo para o outro, de pai para filho, como um exemplo simples, o que segundo Raymond Williams, está atrelado a um conceito muito forte de obediência, “[c]ontudo, a palavra tende a deslocar-se em direção a *antigo* e cerimônia, obediência e respeito. Se considerarmos apenas quanto nos foi transmitido, e até que ponto é realmente diverso, isso é, à sua própria maneira, tanto uma tradição como uma rendição” (WILLIAM, 2007, p.400). Esse deslocamento ao passado e a observância dos fatos fizeram com que hoje os termos tradição e tradicional sejam empregados em sentido pejorativo.

Nesse seguimento, o casamento, ao longo dos séculos, tornou-se uma tradição entre as famílias, por isso, discorreremos sobre a tradição matrimonial nas sociedades espanhola e brasileira para melhor compreendermos sua colocação na ficção literária. Ao escrever sobre a organização familiar na pré-história, Patrícia Krempel Goulart (2002) afirma que, durante a fase média do período selvagem, com a formação de tribos, surge a caça de animais, na qual o homem com maior capacidade de se deslocar à procura de animais assume essa tarefa, enquanto a mulher cuida dos filhos. Para explicitar melhor essa divisão de papéis, cita Eduardo de Oliveira Leite (1991) que,

observando a desigualdade sexual no convívio social, afirma não ter sido uma imposição da supremacia masculina ou causada uma submissão feminina, mas foi fruto das circunstâncias que fez o homem ser o provedor da subsistência familiar e a mulher a responsável pelo cuidado dos filhos. Situação que permaneceu ao longo dos séculos e se fortaleceu no patriarcado, destinando à mulher a função de cuidar do lar e de ser submissa ao marido, embora sua função possa distinguir-se de acordo com sua posição social. Como, inicialmente, a união entre o homem e uma mulher estava voltada para a procriação, assim postula Maria de Fátima Araújo:

O casamento não consagrava um relacionamento amoroso. Era um negócio de família, um contrato que dois indivíduos faziam não para o prazer, mas a conselho de suas famílias e para o bem delas (...). Escolha e paixão não pesavam nessas decisões, e a sexualidade para a reprodução era parte da aliança firmada (ARAÚJO, 2002, p.1).

Nesse cenário, o matrimônio, portanto, não estava relacionado a sentimentos, era um acordo firmado pelos pais, o que sugeria uma união apenas por interesses sociais e econômicos entre as famílias. Durante séculos, o casamento atendeu às necessidades econômicas e sociais, destituído de qualquer sentimento, pois era um quesito fundamental na sociedade tanto para as mulheres quanto para os homens.

A partir dessa concepção, destacaremos aqui uma parte da história feminina no fim do século XVIII e durante o século XIX, na Espanha e no Brasil, na qual a mulher se encontrava inteiramente ligada à formação da família por meio do matrimônio, considerado prática social que, nesses países, apresenta características oriundas das celebrações matrimoniais do Império Romano. Segundo Patrícia Krempel Goulart (2002), nesse fenômeno social, a mulher passa a pertencer à família do marido, vivendo sob a ordem marital. Outrossim, a realização do matrimônio poderia proceder de três formas: através de uma celebração religiosa com a presença de testemunhas, pela venda simbólica da esposa para o esposo ou pela convivência ininterrupta de um ano, a menos que, durante esse período, a mulher passasse três noites fora do lar. Se tal fato ocorresse, o casamento era desfeito, pois “o matrimônio romano era monogâmico. O casamento era considerado pelos romanos como a união do homem e da mulher com fim de estabelecer uma comunhão de vida íntima e duradoura” (GOULART, 2002, p.13).

É importante ainda ressaltar que, desde o império romano até o fim do século XVIII e ao longo do século XIX, foi predominante nos países ocidentais a presença da família patriarcal. Para Patrícia Krempel Goulart, nessa tradição “reúne-se a família sob o poder do ascendente masculino mais velho, não se encontra mais a predominância feminina no grupo, ao contrário, há um declínio gigantesco da posição feminina na estrutura familiar” (GOULART, 2002, p.8). Para que fosse garantida a fidelidade feminina, o poder de chefe de família fora atribuído ao homem, garantindo também a hereditariedade aos filhos, graças à casta paterna, sendo o homem considerado o provedor econômico do meio familiar. Relacionado a essa formação familiar está a legitimação da família através do casamento, cabendo à mulher ser casta e fiel ao marido e, caso ocorresse um desvio de conduta da mulher, o marido poderia repudiá-la, como reitera Patrícia Krempel Goulart (2002). Importante destacar que, nem todas as mulheres se submetiam a esse jugo, segundo Maria Ângela D’Incao:

O que a literatura do período informa é que a mulher das classes baixas, ou sem tantos recursos, teve maiores possibilidades de poder amar pessoas de condição social, uma vez que o amor, ou expressão de sexualidade, caso levasse a uma união, não comprometeria as pressões de interesses políticos e econômicos. As mulheres de mais posses sofreram com a vigilância e passaram por constrangimentos em suas uniões, de forma autoritária ou adoçada, na sua vida pessoal (D’INCAO, 2011, p.234).

No período romântico, no qual encontramos, principalmente na ficção, a liberdade para a escolha matrimonial das mulheres de classes baixas. A escolha era livre entre pessoas de sua mesma classe, pois essas uniões, quando ocorriam, não afetavam a nenhum interesse econômico ou político. Contudo, podemos notar que, diante da idealização romântica, muitas vezes, percebemos que as obras de ficção constroem discursos que colocam o sentimento em prejuízo em relação aos aspectos econômicos na seleção do amado. Dessa maneira, convém averiguar em que medida as obras *El sí de las niñas* e *Senhora* buscaram atender à idealização da mulher na reafirmação da tradição do casamento, ou se, por outro lado, criticaram ou negaram essa tradição, aspecto que será discutido no terceiro capítulo desta pesquisa. Já as mulheres de posses não gozavam da mesma liberdade de escolha, pois estavam sob constante vigilância, e suas uniões ocorriam, em grande parte, pela imposição paterna, desse modo, praticamente representavam a moeda de troca em uma negociação.

Assim como no Brasil, o dote esteve presente na história do matrimônio na Espanha, sendo este um fator determinante para a realização das uniões. M<sup>a</sup> Ángeles Ortego Agustín declara que o dote se constituía na “entrega efetiva e imediata dos bens que a integram ou por obrigação contraída mediante negócio jurídico de entregá-la. Podendo incluir além de propriedade a concessão de créditos, direitos reais, terras e bens diversos” (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p. 104)<sup>1</sup>. A entrega de bens para a administração do esposo após a cerimônia do casamento foi uma forma de dote usual no século XVIII, com ressalva de que este passou por várias etapas, levando em consideração o tipo de família e situação econômica.

M<sup>a</sup> Ángeles Ortego Agustín (1999), ao fazer um percurso sobre a presença da instituição dotal na família patriarcal na Espanha, destaca que este se originou também em uma prática romana e visigoda. Sua legalidade foi estabelecida de acordo com as leis espanholas vigentes, as quais, assim como o *Título III del libro X de la Novísima Recopilación “De las arras y dotes”*, eram um conjunto de leis formado pelas mais antigas às mais recentes do código jurídico espanhol. Assim como a lei de Toro, essa legislação buscava estabelecer as normas para a herança e as dotações econômicas matrimoniais que passavam das mãos do pai para as mãos do marido. Sendo que, com o passar dos séculos e a modificação na concessão do dote, a mulher perdeu seu direito inicial de ser possuidora do dote enquanto o marido passa a poder usufruir deste, chegando até a dissipá-lo no decorrer dos anos. O dote se regularizou também como uma obrigação, na qual caberia ao mantenedor da família, o esposo, fornecê-lo em ocasião de um matrimônio, como reitera M<sup>a</sup> Ángeles Ortego Agustín (1999).

Já no século XVIII, a prática de adquirir o dote junto a uma noiva em meio às famílias mais abastadas gerou o aumento da realização dos matrimônios. Dessa forma, surge a preocupação de estabelecer limites para o dote de modo que as filhas não levassem mais bens para o casamento do que restariam de herança para os filhos. “[P]oderíamos afirmar que durante o século XVIII [...] o que estava em vigor na prática diária, era o fato de que nenhum dote se considerava a melhora em um terço ou quinto e que as filhas teriam que declarar o dote se o considerassem como ineficaz” (ORTEGO

---

<sup>1</sup> entrega efectiva e inmediata de los bienes que la integran o por la obligación contraída mediante negocio jurídico de entregarla. Puede incluir además de propiedades la cesión de créditos, derechos reales, tierras y bienes diversos (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p. 104). / **Todas as citações em língua estrangeira encontram-se com nossa tradução no corpo do texto e na forma original no rodapé.**

AGUSTÍN, 1999, p.124)<sup>2</sup>. Sendo assim, a mulher se manteria em desigualdade com o homem, não possuindo bens equiparados e permanecendo dependente financeiramente, principalmente após o casamento. Arelado ao subjugo econômico imposto à mulher no Código Romano está a forma como esta era caracterizada, segundo M<sup>a</sup> Ángeles Ortego Agustín:

Precisamente da concepção jurídica que o direito romano tem da mulher, surgem certas interpretações sobre a capacidade desta, que depois vão ter longa vida mais ou menos modificadas; atribui as mulheres a “imbecílitus sexus” e a “infinitus sexus” (fraqueza) e por tanto devem ser submetidas a “potestas marital” ou do “pater familias” (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p. 69)<sup>3</sup>.

O código jurídico romano apresentava características que menosprezavam a mulher em sua forma física, atribuindo-lhes adjetivos que se referiam à mulher como o que hoje é conhecido de sexo frágil. Dessa forma, ficou condicionada ao poder masculino, tendo o dever para com o marido e para com os filhos. Essas normas fincaram suas marcas, posteriormente, na formação de alguns códigos jurídicos na Espanha, como é o caso do *Ordenamiento de Alcalá* (1348). Este se constituiu de um conjunto de leis que serviram de base para a evolução do direito civil espanhol até os dias de hoje, formado por elementos do direito romano e canônico, tal como elaborado pelos italianos. E, nas *Leyes de Toro* (1505), que eram um conjunto de oitenta e três leis que abarcavam temas como o matrimônio, herança, dotes, maior idade, privilégios da mulher casada, falso testemunho, dentre outros. A partir dessa lei, segundo M<sup>a</sup> Ángeles Ortego Agustín, “a situação da mulher casada está marcada fundamentalmente pelo princípio da subordinação ao pai e ao esposo, enquadrado em um modelo familiar juridicamente advindo do sistema romano do ‘pater familias’” (ORTEGO AGUSTÍN,

---

<sup>2</sup> [P]odríamos afirmar que durante el siglo XVIII [...] lo que estaba en vigor en la práctica diaria, era el hecho de que ninguna dote se consideraba como la mejora de tercio y quinto y que las hijas la tenían que colacionar si se consideraba como inoficiosa (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p.124).

<sup>3</sup> Precisamente de la concepción jurídica que el derecho romano tiene de la mujer surgen ciertas interpretaciones sobre la capacidad de ésta, que después van a tener larga vida más o menos modificadas; se achaca a las mujeres la “imbecílitus sexus” y la “infinitus sexus” (debilidad) y por tanto han de ser sometidas a la “potestas marital” o del “pater familias” (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p. 69).

1999, p.95)<sup>4</sup>. Ainda como postula a estudiosa, essa herança deixada pelo código romano se manteve e, somente a partir do século XVIII, será introduzida uma nova reforma no código jurídico em que a situação da mulher começará a ser vista com outro olhar, a começar pela educação.

Nesse momento, faz-se necessário mencionar que, no princípio da Idade Moderna, ocorreu a publicação de obras com princípios morais e instruções educacionais direcionadas a homens e a mulheres. Nesse tempo, temos os vários moralistas que publicaram, dentre várias outras obras, *El tratado de la educación de las niñas* (1687), obra do francês Fenelón; *La perfecta casada*, de Fray Luis de Leon e *Instrucción de la Mujer Cristiana*, de Juan Luis Vives. Na última obra citada, o moralista Juan Luis Vives pretende disciplinar a mulher, instruindo-lhe sobre qual melhor conduta a seguir. Essa obra se divide em três livros, o primeiro referindo-se aos cuidados na criação das meninas até casarem-se; o segundo se dirige às mulheres casadas para que vivessem em conformidade com o marido e o terceiro instrui as viúvas. Ao escrever para a mulher casada, Juan Luis Vives afirma que, “[c]omo o homem é formado de alma e corpo, assim o casamento se constitui de homem e mulher, mas ele é a alma, e ela é o corpo. É necessário que a alma mande, e o corpo obedeça se o homem quer viver” (VIVIS, 1994, p.227)<sup>5</sup>. Prescreve que o casamento é feito da união de corpo e alma, sendo o homem a alma e a mulher o corpo, a alma manda e o corpo obedece, ou seja, reforça a obediência feminina frente à autoridade marital.

Convém ressaltar que a escrita de Leandro Fernández de Moratín retoma alguns dos princípios de moralidade clássica, uma vez que suas obras são pertencentes ao Neoclassicismo espanhol. Faz-se mister sublinhar que não só a dele, como também grande número das obras de teor educacional na colônia brasileira esteve atrelada a esses princípios, pois grande parte de nossa formação literária e social recebeu influência espanhola, através do contato com Portugal. E se tratando da formação da família, na Espanha, a partir dos séculos XVII e XVIII, a família burguesa passa a se

---

<sup>4</sup> “La situación de la mujer casada está marcada fundamentalmente por el principio de subordinación al padre y esposo, encuadrado en un modelo familiar jurídicamente deudor del sistema romano del “pater familias” (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p.95).

<sup>5</sup> “[c]omo el hombre es formado de ánima, y cuerpo, así el matrimonio consta de hombre y mujer, pero él es el ánima, y ella es el cuerpo. Es necesario que el alma mande, y el cuerpo obedezca si el hombre quiere vivir” (VIVIS, 1994, p.227).

distinguir da família do campo, que era numerosa e sobrevivia do trabalho braçal, sua intimidade era aberta aos parentes ou vizinhos. Distintamente se configura a família burguesa em que aparece o perfil de mulher que será analisada em nossa pesquisa. Sobre esse aspecto, M<sup>a</sup> Ángeles Ortego Agustín (1999) define essa família burguesa como:

O novo modelo familiar das elites urbanas é diferente: intimidade, privacidade, muros, portas que separam a vista do exterior. Supõe-se que isso indica maior liberdade de pensamento e de ação da família, mas a autoridade seguia sendo a paterna reforçada pela legislação (AGUSTÍN, 1999, p. 66)<sup>6</sup>.

Esse novo modelo familiar, que surgiu na Espanha, será caracterizado pelo uso da vida privada. As relações familiares se davam dentro da casa, longe de vizinhos e quaisquer parentes, a casa se constituiu no reduto da família, sob a vigilância paterna que ainda representava a maior autoridade na família patriarcal. Apesar da intimidade que caracteriza a família burguesa, é interessante se perguntar em que condição se encontra a mulher nessa ordem familiar, uma vez que o poder marital é absoluto na vida naquelas relações. Nessa empreitada, a mulher permanecia exercendo o papel daquela que cuida dos filhos, do marido e da vida doméstica, recebendo instrução limitada para desempenhar bem o seu papel. Pilar Ballarin Domingo (2017), ao tratar da educação recebida pelas mulheres espanholas no século XIX, cita a descrição feita por Concepción Arenal (1976) sobre o tipo de educação recebida pelas mulheres:

Aprendem a ler, escrever, cozinhar bem ou mal e trabalhos próprios de seu sexo: costura e bordado. Se a educação quer ser esmerada e completa com um pouco de geografia, história, música e, em alguns casos, desenhos e francês. Mas tudo isso sem regularidade e na ideia de que nunca lhe servirá. Não realizam nenhum exercício físico. Suas saídas, a missa ou a passeio, são sempre acompanhadas. Os jogos musculares consideram-se masculinos, os seus devem ser sedentários para «não enrugarem nem despentearem». A fraqueza e enfermidade, fruto de tais hábitos, se convertem em ideais de beleza (BALLARIN DOMINGO, 2017, p.249)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> El nuevo modelo familiar de las élites urbanas es distinto: intimidad, privacidad, muros, puertas que separan la mirada del exterior. Se supone que esto indica mayor libertad de pensamiento y de acción de la familia, pero la autoridad seguía siendo la paterna reforzada por la legislación” (AGUSTÍN, 1999, p. 66).

<sup>7</sup> Aprenden a leer, escribir, cocinar bien o mal y trabajos propios de su sexo: costura y bordado. Si la educación quiere ser esmeradas e completa con un poco de geografía, historia, música y, en algunos

A educação feminina se configura, prioritariamente, em ensinar a ser uma boa esposa. Ler e escrever são atribuições que deveriam ser usadas para melhor instruir os filhos em sua primeira educação. Quando a mulher tinha o acréscimo de outras habilidades, estas eram vistas sem o mesmo afinco, não viam sua utilidade e tampouco em que situação poderia utilizá-las, pois deveria apenas contrair um bom matrimônio e ser boa esposa e mãe. A diferença física também é evidente, pois torna-se apreciada tanto por homens quanto por mulheres, caracterizando-as sempre como seres frágeis, desse modo, essa fragilidade passa a ser um atributo de beleza e, por isso, até valorizada. Dessa forma, observamos que em *El sí de las niñas* que Doña Irene estava empenhada em encontrar um bom matrimônio para a filha Paquita, por isso não leva em conta o que a filha quer ou a diferença de idade existente entre os dois, mas visava apenas a um casamento que lhe garantisse o futuro:

**D<sup>a</sup>. Irene.** E que bem pensa perto do preferível que é para uma criatura de seus anos um marido de certa idade, experiente, maduro e de conduta!...

**Don Diego.** Quieta! Isso dizia?

**D<sup>a</sup>. Irene.** Não; isso eu dizia, e me escuta com uma atenção como se fosse uma mulher de quarenta anos, o mesmo... (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.34)<sup>8</sup>.

Doña Irene acredita que Don Diego é o melhor pretendente que Paquita poderia ter, levando em conta a idade de cada um, a relação se mostraria um aprendizado de vida para a jovem. E, é também com este pensamento que faz com que Don Diego acredite que Paquita deseja a futura relação, e assim compactua com Doña Irene para que o casamento seja realizado. A educação feminina para a autoridade paterna,

---

casos, dibujo y francés. Pero todo ello sin regularidad y en la idea de que nunca le servirá. No realizan ningún ejercicio físico. Sus salidas, a misa o al paseo, son siempre acompañadas. Los juegos musculares se consideran masculinos, los suyos deben ser sedentarios para «no arrugarse ni despeinarse». La debilidad y enfermedad, fruto de tales hábitos, se convertirán en ideales de belleza (BALLARIN DOMINGO, 2017, p.249).

<sup>8</sup> **D<sup>a</sup>. Irene.** ¡Y qué bien piensa acerca de lo preferible que es para una criatura de sus años un marido de cierta edad, experimentado, maduro y de conducta!...

**Don Diego.** ¡Calle! ¿Eso decía?

**D<sup>a</sup>. Irene.** No; esto se lo decía yo, y me escuchaba con una atención como si fuera una mujer de cuarenta años, lo mismo... (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.34).

segundo M<sup>a</sup> Angeles Ortego Agustín (1999), na Espanha não existiam colégios exclusivos para as jovens de alta classe, assim como na França e na Inglaterra, dessa forma, ocorre que algumas congregações religiosas se ocupam de ensinar normas de comportamento, execução de tarefas domésticas, religião e um pouco de leitura e de escrita. Como observamos em *El sí de las niñas*, Paquita encontrava-se em um convento ao lado da tia religiosa e, somente é retirada de lá para conhecer Don Diego, com quem Doña Irene tencionava casá-la. “**Don Diego.** Já verá que tiramos essa menina do convento e levamos a Madri” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.22)<sup>9</sup>. Nesse sentido, por volta dos quinze anos, era sinalizado o fim da educação e as moças já se encontravam prontas para contrair um casamento ideal.

Para esse fim, as jovens eram apresentadas à sociedade, deixando de frequentar unicamente o espaço íntimo da família, assim, “muda sua vestimenta, vai à reunião, passeios e teatros. Seu único objetivo ao que há orientado toda sua educação deve se cumprir: conseguir um marido adequado” (BALLARIN DOMINGO, 2017, p.250)<sup>10</sup>. Passa a interagir com outras jovens no meio social, frequentando locais onde possa ser avistada até alcançar o objetivo que é o matrimônio, uma vez que este será benéfico tanto para ela quanto para sua família. Também em *El sí de las niñas*, Doña Irene via no matrimônio de Paquita com Don Diogo, por sua riqueza, a garantia de um futuro confortável para a filha. Como observamos neste diálogo entre as duas mulheres:

**D.<sup>a</sup> Irene.** Pois muito será que Don Diego não há tido algum encontro por lá, e isso o detenha. Certo que é um senhor muito vistoso, muito pontual. Bom cristão! Tão atento! Tão bem falado! E com que desenvoltura e generosidade se posta! Como um pedaço de ouro... E muito aquilo. Que roupa branca! Que utensílios de cozinha! E que despensa, cheia de tudo quanto Deus criou! Mas tu não pareces que atendes ao que estou dizendo.

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Sim, senhora, bem te escuto; mas não a queria interromper.

**D.<sup>a</sup> Irene.** Lá estará, filha minha, como o peixe na água; passarinho no ar o que quiseres o terás, porque como ele tanto te ama e é um cavalheiro de bem e tão temeroso a Deus... (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.50)<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> **Don Diego.** Ya ves que hemos sacado a esa niña del convento y nos la llevamos a Madrid (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.22).

<sup>10</sup> “cambia su indumentaria, acude a tertulias, paseos y teatros. Su único objetivo al que se ha orientado toda su educación debe cumplirse: conseguir un marido adecuado” (BALLARIN DOMINGO, 2017, p.250).

<sup>11</sup> **D.<sup>a</sup> Irene.** Pues mucho será que don Diego no haya tenido algún encuentro por ahí, y eso le detenga. Ciertamente que es un señor muy mirado, muy puntual ¡Tan buen cristiano! ¡Tan atento! ¡Tan bien hablado! ¡Y

Os elogios, feitos por Doña Irene a Don Diego, não só se dirigem a sua pessoa e ao seu caráter, como também aos seus bens, com a intenção de demonstrar à Paquita o quão afortunada era por ter sido escolhida para ser sua esposa. O seu casamento com Don Diego significaria segurança e prosperidade em decorrência das posses de seu futuro marido, por ser ele um bom cristão temente a Deus. Importante reiterar o papel da religião na história matrimonial, sendo que a força da Igreja Católica influenciava as decisões políticas e sociais, tanto na Espanha quanto no Brasil ao longo dos séculos em estudo. Dessa forma, durante muito tempo “[o] matrimônio administrado pela igreja Católica é o único admitido pelo Estado. A instituição matrimonial se organizará canonicamente de maneira mais definida pela obra do Concílio de Trento (1545-1563) e suas diretrizes permanecerão mais definidas até a época contemporânea” (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p.80)<sup>12</sup>. O casamento religioso passou a ser visto, principalmente, entre a classe burguesa, como forma de legitimação da esfera familiar. As normas da indissolubilidade, agregando-lhe um caráter sacramental, estabelecidas pelo concílio, foram e são seguidas até os dias atuais, pelos que optam por esse tipo de cerimônia.

É na *Novísima Recopilación de las Leyes de España* que foram sancionadas por Carlos IV, em 1805, em que são instituídas as bases legais para o matrimônio. De modo geral, a reformulação das leis estabelecia a “continuação da tradição jurídica tanto romana como medieval e neste sentido destaca que a diferente consideração das mulheres como objeto jurídico está determina por seu estado civil” (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p.70)<sup>13</sup>. O que se determinou, nesse momento, foi a continuidade da

---

con qué garbo y generosidad se porta! Ya se ve, un sujeto de bienes y de posibles... ¡Y qué casa tiene! Como un ascua de oro la tiene... Es mucho aquello. ¡Qué ropa blanca! ¡Qué batería de cocina! ¡Y qué despensa, llena de cuando Dios crio!... Pero tú no parece que atiendes a lo que estoy diciendo.

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Sí, señora, bien lo oigo; pero no la quería interrumpir a usted.

**D.<sup>a</sup> Irene.** Allí estarás, hija mía, como el pez en el agua; pajaritas del aire que apetecieras las tendrías, porque como él te quiere tanto y es un caballero tan bien y tan temeroso de Dios... (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.50).

<sup>12</sup> “[e]l matrimonio administrado por la Iglesia Católica es el único admitido por el Estado. La institución matrimonial se organizará canónicamente de manera más definida por la obra del concilio de Trento (1545-1563) y sus directrices permanecerán hasta la época contemporánea” (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p.80).

<sup>13</sup> “continuador de la tradición jurídica tanto romana como medieval y en este sentido destaca que la diferente consideración de las mujeres como objeto jurídico está muy determinada por su estado civil” (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p.70).

mulher em um espaço social limitado aos moldes do código jurídico e medieval há muito já utilizado pelas leis espanholas permanecendo, assim, como um objeto que obedecia às normas vigentes impostas pelos homens. A família é posta em definitivo sob o poder marital ou do pai, que detém o papel de protetor e administrador. Ao homem cabia primeiro administrar seus próprios bens quando atingia dezoito anos, ao casar-se passava a administrar tanto os bens adquiridos com o casamento quanto os bens da esposa, como reitera M<sup>a</sup> Angeles Ortego Agustín (1999).

A promulgação do *Código de las Partidas* (1348) fez uma exaltação ao que propunha o código jurídico romano, determinando o homem como superior à mulher. Juntamente com a obra de Justiniano, a legislação matrimonial da Espanha foi formulada até atingir, em 1804, com a *Novísima Recopilación*, a supremacia vigente para os matrimônios no século XVIII. Dessa forma, a norma que estava em vigor regulamentava que “o marido estava obrigado em caso de dissolução do matrimônio, a devolver a metade dos bens à mulher ou a seus herdeiros” (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p.72-73)<sup>14</sup>. O que resultava, na grande parte, em apenas dívidas adquiridas ao longo do matrimônio, uma vez que, os bens poderiam ser gastos descontroladamente e o que restava, até mesmo antes do fim do matrimônio, eram os encargos que predominavam.

O matrimônio religioso, promovido pela Igreja Católica, era realizado em uma celebração pública e com a presença de testemunhas. Muitas vezes, ocorria sem a presença paterna, pois, para muitos padres, somente a presença de testemunhas e o casal já validava a união. Com a desaprovação desse ato pela nobreza, no Concílio de Letrán (1215) foi promulgado que:

[S]e trata do anúncio público pelo pároco durante três domingos seguidos no decorrer da missa maior dos nomes dos futuros contraentes para que, se houvesse algum impedimento ou obstáculo que o fizera ilegítimo se pudesse conhecer pelo futuro celebrante. A cerimônia só teria lugar se não aparecesse nenhuma oposição ao matrimônio projetado (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p.81-82)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> “el marido estaba obligado en caso de disolverse el matrimonio, a devolver la mitad de estos bienes a la mujer o a sus herederos” (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p.72-73).

<sup>15</sup> [S]e trata del anuncio público por el párroco durante tres domingos seguidos en el transcurso de la misa mayor de los nombres de los futuros contrayentes, para que si hubiese algún impedimento u obstáculo que lo hiciera ilegítimo se pudiera conocer por el futuro celebrante. La ceremonia sólo tendría lugar si no aparecía ninguna oposición al matrimonio proyectado (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p.81-82)

Dessa forma, buscava-se frear a ocorrência de uniões ilegítimas, bem como os casamentos sem a autorização paterna, recorrentes entre aqueles das classes mais baixas da sociedade espanhola, apesar de não ter muito êxito neste quesito, uma vez que os concubinatos continuavam a ocorrer. Já com relação ao divórcio, em alguns casos mais graves, eram “os tribunais eclesiásticos os que tinham competências em determinados delitos que atendiam as solicitações de separação” (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p.82)<sup>16</sup>. Tais transgressões correspondiam à bigamia e à sodomia, faltas que eram condenadas pelos tribunais da inquisição.

Para as famílias de classe elevada, que seguiam a religião através de aparências, casar-se dentro dos padrões pregados pela religião era uma regra, pois assim, a realização de uma grande cerimônia seria a oportunidade de chamar a atenção da sociedade. Por isso, podemos compreender aqui o destaque dado por Doña Irene ao fato de Don Diego ser temeroso a Deus, mantendo o disfarce da religião utilizada por grande parte dessa classe. E, se tratando do papel da mulher após o matrimônio, esta passa a pertencer à intimidade do seu novo lar ao lado do marido e dos filhos. Era responsável por manter a ordem doméstica, cuidados e primeiras instruções dos filhos e cuidados com o marido.

Além dessas tarefas realizadas na vida privada, a mulher também desempenhava um papel ao lado do marido no meio público que, para Pilar Ballarin Domingo,

Por traz do matrimônio, estas mulheres, cumpriram uma função social importante em sua esfera, no marco do salão. No salão se estabeleciam toda uma rede de conexões, a partir de sua «savoir faire» - para o que se instruiu-, fundamental é na vida social e profissional do esposo (BALLARIN DOMINGO, 2017, p.250)<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> “los tribunales eclesiásticos los que tenían competencias en determinadas delitos que atañían a las solicitudes de separación” (ORTEGO AGUSTÍN, 1999, p.82).

<sup>17</sup> Tras el matrimonio, estas mujeres, cumplirán una función social importante en su esfera, en el marco del salón. En el salón se establecen toda una red de conexiones, a partir de su «savoir faire» -para el que se la instruyó-, fundamental es en la vida social y profesional del esposo (BALLARIN DOMINGO, 2017, p.250).

Sua função frente à sociedade era a de transmitir a vida feliz que levava ao lado do esposo, mesmo que isso pudesse se apresentar como hipocrisia, como discutiremos adiante. Esse tipo de união desigual tanto em idade quanto em condição econômica, como a de Paquita e Don Diogo, era uma realidade predominante nessa sociedade burguesa espanhola. Estar no salão, local onde a vida social exigia que a mulher representasse o que lhe fora ensinado, gestava uma situação que necessitava de esforço de Paquita, a fim de demonstrar sua conduta de mulher feliz diante de seu futuro esposo, Don Diego:

**D<sup>a</sup> Francisca.** Já, como você já escutou... E disse que don Diego se queixa de que eu não lhe digo nada... Farta lhe digo, e bem que estive procurando mostrar-me feliz diante dela, que não estou por certo, e rir-me e dizer criancices... E tudo para agradar a minha mãe, que se não... Mas bem sabe a Virgen que não sai do meu coração (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.43)<sup>18</sup>.

Don Diego esperava ouvir de Paquita que, sinceramente, o queria por marido e esta se esforçava para parecer feliz com a escolha da mãe, mas tal atitude estava se transformando em um fardo doloroso, pois não era o que de fato sentia e, tampouco, desejava para o seu futuro. Assim como muitas mulheres obrigadas a contrair um matrimônio que não as agradavam, deveriam exercer em público a arte de ser mulher, papel que, bem desempenhado, ajudaria nas relações públicas do esposo. Mediante a educação recebida e as relações mascaradas, algumas mulheres chegaram até a entender essa função como importante, sentiam-se como instrumentos responsáveis pelas boas relações sociais do esposo, acreditando que recebera instrução para executar essa importante função social.

Um dos aspectos que podemos destacar como similitudes entre Espanha e Brasil é a forma como se deu as relações matrimoniais na tradição patriarcal. Semelhanças que se fazem presentes na formação da família, principalmente a família burguesa, bem como na educação feminina e na atribuição da mulher como esposa e dona do lar. Isso

---

<sup>18</sup> **D.<sup>a</sup> Francisca.** Ya, como tu no lo has oído... Y dice que don Diego se queja de que yo no le digo nada... Harto le digo, y bien he procurado hasta ahora mostrarme contenta delante de él, que no lo estoy por cierto, y reírme y hablar niñerías... Y todo por dar gusto a mi madre, que si no... Pero bien sabe la Virgen que no me sale del corazón (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.43).

se tornou possível, ainda, devido à relação da união estabelecida entre Portugal e a Espanha, o que levou a colônia brasileira, naqueles tempos, a estabelecer relações com a Espanha por mais de meio século. Dessa forma, estabeleceram-se contatos, fazendo com que o meio de socialização ocorresse de maneira aproximada, vinculada aos aspectos políticos, sociais e religiosos comuns. Sendo assim, no Brasil, a regulamentação da família se estabelece através do matrimônio ainda quando colônia. Este era compreendido como forma de moderar as relações dos colonos, pois segundo Maria Beatriz Nader (2001), com a escassez de mulheres brancas, os homens se relacionavam com negras e índias, mas havia a necessidade de povoar a colônia com gente considerada honrada, ou seja, pessoas brancas. Dessa forma, se estabelece a legitimação da família por via do matrimônio.

Ao ter-se por modelo a estrutura patriarcal romana, a aristocracia da colônia propõe a legalização do modelo familiar, principalmente, para que não se reproduzissem com mulheres negras e índias, a fim de evitar o nascimento de filhos de tais casamentos, por serem consideradas na época como raças inferiores. Ainda segundo Maria Beatriz Nader, “[c]omo a honra era privilégio e riqueza atribuída às mulheres brancas e livres, as escravas, negras e índias, e as prostitutas brancas eram mulheres sem honra, consideradas pelo código de comportamento como estando à disposição do homem branco” (NADER, 2001, p.75). Por serem mulheres e se encontrarem susceptíveis aos mandos masculinos, essas mulheres negras e índias, em contrapartida, poderiam ser usadas pelo homem branco sem qualquer reserva.

Assim como já referido em relação à Espanha, o casamento no Brasil, segundo Maria Beatriz Nader, também se regularizou pelas “leis eclesiásticas normatizadas pelo Concílio de Trento, publicadas no Brasil por meio das Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia, em 1720” (NADER, 2001, p.55). Dessa forma, as relações familiares, desde o Brasil colônia, foram pautadas nas orientações da Igreja Católica, conseqüentemente, a família patriarcal foi estabelecida como a organização familiar legítima. A escolha dos cônjuges e o acordo matrimonial, como reitera Maria Beatriz Nader (2001), eram feitos pelos pais, uma vez que o maior interesse com a união estava em manter a propriedade privada e preservar a classe social. Dessa forma, com as mudanças já citadas como o fim da escravidão, modificação do sistema político

ocorridas no século XIX no Brasil, a igreja católica perde poder e o Estado passa a estabelecer as normas matrimoniais.

Importante recordarmos nesse momento que, atrelada à realização das uniões conjugais está, assim como na Espanha, a presença do dote. Ao fazer um estudo sobre a presença e importância do dote entre as famílias paulistas no período de 1600 até 1900, Muriel Nazzari apresenta que:

Em primeiro lugar, indicam que o dote era um requisito do casamento – ou seja, que o casamento era uma questão de propriedade. Em segundo lugar, demonstram que o casamento era arranjado, e não só pelo pai, mas por ambos os genitores [...] Em terceiro lugar, o dote era concedido não só à filha ou ao marido, mas a ambos. Naturalmente, essa era a única maneira possível num sistema de comunhão de bens (NAZZARI, 2001, p. 45-46).

Entendemos nestes três aspectos que o matrimônio se mostrava, primordialmente, como acerto comercial entre os pais dos futuros cônjuges. Já o dote, este recebia um lugar de destaque para a concepção matrimonial, sendo que dependia da condição financeira dos contratantes. Ao receber o dote, ficava acertada também a divisão de bens, pelo menos no papel, entre os esposos, a única maneira possível de dizer que à mulher também pertencia os bens da família. Em relação à comunhão de bens, Muriel Nazzari postula que, “o sistema português de casamento estabelecia comunhão total de bens, a menos que se assinasse um contrato pré-nupcial, e este em geral só era celebrado por famílias nobres ou muito ricas” (NAZZARI, 2001, p.230). Destarte, a abertura para o contrato pré-nupcial possibilitou assegurar os bens de cada cônjuge, além de que a tendência nesse momento, como reitera Muriel Nazzari (2001), era a de realização de uniões economicamente iguais.

A posição ocupada pelo dote na sociedade brasileira ao longo dos séculos foi se desgastando, associada à aquisição da independência financeira dos homens antes de casar-se, proporcionou “[o] uso decrescente do dote, com a resultante perda de poder de negociação pela noiva e sua família e maior poder de negociação do futuro marido, revelou-se, na amostra do século XIX” (NAZZARI, 2001, p.239). Dessa forma, ao chegar ao século XIX, mediante o estudo realizado por Muriel Nazzari, o dote apresentava-se em desuso, pois este já não era, primordialmente, um requisito para se

contrair matrimônio. Por conseguinte, as relações começavam a serem pautadas no amor, como afirma a pesquisadora:

O surgimento do amor como razão principal para o casamento passou a ocorrer à medida que a família mudava de unidade primordialmente de produção para unidade de consumo, o que foi facilitado pela existência de profissionais liberais ou outras carreiras que permitiam que os homens sustentassem as esposas sem herdar bens ou receber grandes dotes, e lhes proporcionava a opção viável de se casarem com moças sem nenhuma expectativa. Essa possibilidade fez aumentar o poder de negociação do futuro marido diante da noiva, mesmo que ela pertencesse a uma família rica, pois significava que ele *não precisava* de um dote para casar (NAZZARI, 2001, p.239).

Sendo viável o sustento da família sem depender do recebimento de um dote, a escolha da esposa passa a ser feita levando em conta os sentimentos. O fator importante para isso foi o surgimento de trabalhos os quais os homens poderiam seguir carreira e obter lucros. Ao noivo, coube a tomada de decisão mediante a aceitação ou não da união matrimonial, uma vez que o dote não era mais uma necessidade para elevação de classe social ou econômica. Acompanhando a história do dote no Brasil e o seu declínio, as leis que vigoravam baseadas nas leis da Coroa Portuguesa, segundo Muriel Nazzari (2001), contribuíram para esse fato, visto que a lei de 1761 já afirmava que a concessão de grandes dotes arruinava financeiramente as famílias. O século XIX demonstrou a oposição feita à concessão de dotes, embora estivesse em vigor até o fim deste século e fosse ainda mencionada no Código Civil de 1917.

No período mencionado, podemos encontrar a crítica ao dote nas narrativas românticas que estavam em alta. Um desses romancistas é José de Alencar que, na obra *Senhora*, objeto de nossa pesquisa, fez sua ponderação, como afirma Muriel Nazzari:

Alencar fornecia dois argumentos contra o dote: um deles dirigido às mulheres, indagando se elas queriam ser amadas por si mesmas ou por seu dote; o outro, aos homens, sugerindo que não tinham dignidade se se vendiam por um dote.

Como outros romancistas românticos, Alencar salientou em outros livros o valor do casamento por amor, mas também enfatizou ser necessário que os homens deixassem de ser devassos, que parassem de viver dissolutamente e de dedicar-se ao jogo, e que assumissem as responsabilidades de uma família por meio da ética do trabalho (NAZZARI, 2001, p.252).

A pesquisadora considera que algumas das narrativas alencarianas direcionavam uma parte para as mulheres, indagando-as se queriam se casar por amor ou pelo dote que trariam consigo; e em outra, para os homens que se vendiam ao se casarem simplesmente pelo valor do dote. Além disso, o autor deixa entrevisto aos homens que era necessário abandonar as diversões da vida burguesa visto que, com o dote, adquiriam fortunas sem qualquer esforço e se propusessem à constituição e sustento familiar por vias do trabalho. Nessa concepção de desvalorização do dote, este se encaminha para o seu fim, no entanto, a legislação matrimonial ainda passava por um processo de normatização que se arrasta até o século XX.

Assim como na Espanha, no Brasil, o regime político brasileiro regulamentou as uniões que, segundo Cláudia Maia (2011) citando Elizandra Klem Coutinho, afirma que “o primeiro Código Civil brasileiro aprovado em 1916 instituiu o modelo oficial de família e, dentro dela, os modelos também de marido e de esposa com obrigações mútuas, mas em espaços distintos e hierarquicamente separados” (MAIA, 2011, p.112-113). Como se percebe, estabeleceu-se a forma padrão que as famílias brasileiras deveriam formar, no entanto, a separação do espaço entre homens e mulheres ficava cada vez mais evidente. Desse modo, o homem foi considerado como mantenedor e chefe da família, e a mulher destinada a cuidar das tarefas domésticas, obediente ao comando do esposo. Sendo o primeiro Código Civil Brasileiro aprovado em 1916 e posto em prática em 1917, ao comentar sobre esta regulamentação, Cláudia Maia apresenta ainda que:

O matrimônio, que não era qualquer invenção, mas aquela que tinha “o prestígio da tradição e da Igreja” é, então, a forma mais “civilizadora” de regular as relações entre sexos, ou seja, proporcionar a sexualidade prescritiva e dentro da família conjugal que, como assimilou Foucault, foi a permutadora entre a aliança (matrimônio) e a sexualidade (MAIA, 2011, p.122-123).

O casamento tornou-se uma instituição reguladora e civilizadora, como uma marca presente no meio social, principalmente por ser benquista pela igreja católica, quando esta influía nas decisões político-sociais. Assegurou a associação entre a sexualidade e a procriação no seio familiar, uma combinação aceitável em que traria

herdeiros em conjunto com a satisfação sexual masculina, enquanto a mulher carregaria os filhos em seus ventres e cuidaria deles.

Já as mulheres escolhidas para o matrimônio, estas eram as brancas, consideradas honradas e da mesma casta social que o pretendente. Pertencentes a uma família patriarcal, mesmo na casa paterna, a estas mulheres era-lhes reservado a vida em clausura, na intimidade do lar, afastada da sociedade. Entendia-se que, “[q]uanto às mulheres de elite, a clausura, além dos princípios básicos, objetivava tomar providências acerca de uma vida confortável e segura à altura de seu *status*” (NADER, 2001, p.83). Não só para preservar-lhes em uma vida de conforto, mas sim para manter-lhes os bons costumes e a castidade. Situação que se modifica com a chegada da família real portuguesa no século XIX, como discutimos anteriormente, quando as famílias burguesas, mesmo permanecendo em seu convívio privado, abriram seus salões para o convívio social, realizando saraus, reuniões com amigos e cafés, passaram também a frequentar teatros e bailes. É em meio a uma dessas atividades que, em *Senhora*, Aurélia surge como uma estrela resplandecente no céu da sociedade carioca:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela.  
Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões.  
Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade.  
Era rica e formosa (ALENCAR, 1994, p.15).

A disputa entre tantos admiradores pela atenção não é motivada unicamente pela beleza de Aurélia ou esta não é o que a fez ser o destaque dos salões no enredo, mas sim o fato de ser rica e de ter um alto dote a oferecer, que era mais atrativo que sua aparência física. As mulheres passam a frequentar também este espaço social, no qual elas tiveram que aprender a desempenhar seu papel em público ao lado do marido, pois, segundo Maria Ângela D’Incao, “[n]um certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio” (D’INCAO, 2011, p. 229). A impressão causada pela mulher na sociedade era importante para o homem, sendo que, até certo ponto, dependia da imagem da esposa para alcançar o prestígio social, além de depender dela também para cuidar de sua imagem. Dessa forma, é Aurélia que se preocupa com a imagem que

Seixas apresentava no meio social, por isso, compra-lhe os melhores produtos para que o marido comprado se apresentasse da melhor forma, conforme demonstrado no trecho:

\_\_ Bem reconheço a mão de Aurélia; estou sentindo em todos estes objetos o aroma que exala de sua beleza, disse Seixas inebriado de felicidade.

\_\_ Foi ela, sim senhor, que se incumbiu disso; mas ainda não viu tudo. Olhe o enxoval.

Lemos mostrou então as gavetas e prateleiras dos guarda-roupas e cômodas atopejadas das várias peças de vestuário, feito de superior fazenda e com maior apuro. Nada faltava do que pode desejar um homem a todas as comodidades da moda.

No tocador, se o tabuleiro de mármore ostentava toda a casta de perfumarias, as gavetas continham cópia de joias próprias de um cavalheiro elegante. Algumas haviam de grande preço, como o anel de rubi, e uma abotoadura completa de brilhantes (ALENCAR, 1994, p.61-62).

O papel da mulher burguesa no convívio de seu lar era, como pondera Maria Ângela D’Incao, “[c]onsiderada a base moral da sociedade, a mulher de elite, a esposa e mãe da família burguesa deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole” (D’INCAO, 2011, p.230). Seguir tais regras era a função que lhe foram ensinadas. Ressalta-se que, até o século XIX, no Brasil, não existiam escolas destinadas à educação feminina, dessa forma, os conventos se apresentaram como centros responsáveis pela educação feminina, com teor doutrinário e religioso. Nesse sentido, ensinavam como a jovem deveria agir antes e posteriormente ao matrimônio, os cuidados domésticos e os cuidados com os filhos.

Observa-se que, em *Senhora*, a educação recebida por Aurélia foi a melhor considerada pela sociedade, além dos ensinamentos a como ser uma boa mãe e esposa, ademais, mostra-se conhecedora sobre cálculo e uma mulher leitora, capaz de ler e compreender as obras clássicas. A restrição a uma educação que se equiparasse àquela recebida pelo homem revela uma forma de exercer o controle sobre as atitudes femininas. Como esclarece Maria Ângela D’Incao, “[a] vigilância, como se sabe, sempre foi a garantia do sistema de casamento por aliança política e econômica” (D’INCAO, 2011, p.236). Para a manutenção das classes mais abastadas da sociedade brasileira, o acordo matrimonial possibilitaria a expansão nas relações comerciais.

É somente no século XIX que a educação da mulher toma outro rumo com a criação de escolas femininas ou com a abertura das existentes para uma educação mista,

no entanto, o discurso educacional continua controlado pela tradição patriarcal. Sobre essa concepção, Constância Lima Duarte observa que,

[a]o invés de proporcionar à mulher condições de superar as desvantagens culturalmente impostas, elas contribuem para consagrar as mesmas desvantagens. As mulheres deviam estudar não mais por satisfação própria ou para se tornarem independentes, mas para melhor exercerem os papéis sociais [...] Isto é, ser única e exclusivamente mãe. E, nesta transmissão ideológica residiria, ao fim e ao cabo, o objetivo da educação de uma mulher (DUARTE, 2002, p. 279).

O homem começa a se preocupar com a forma com que a mulher era educada, pois, nesse momento, passa a ser vista como a responsável pela educação dos filhos e, era necessário que ensinasse o que era exigido pelo discurso patriarcal. A educação dada à mulher não possuía qualquer intenção de ser igualada àquela recebida pelos homens. Assim, tampouco objetivava instruí-las culturalmente, pois significava mais uma forma de continuar a estabelecer vigilância sobre as mulheres. Para isso, agregou-se o valor ao ato de ser mãe, responsável pela educação dos filhos, o que ainda, segundo Constância Lima Duarte (2002), era-lhe necessário renunciar aos prazeres do mundo para se atentar exclusivamente aos filhos, pois, caso estes apresentassem uma má educação, isso era resultado do fracasso feminino. Contudo, observamos em *Senhora* que, Aurélia e o irmão Emílio, “ambos eles receberam excelente educação” (ALENCAR, 1994, p.69). No caso dela, apesar de ter recebido educação similar à do irmão, recebera também instrução para ser boa mãe e esposa, dessa forma, Aurélia também tinha a preocupação com os acontecimentos de sua casa e do uso ou não por seu marido Seixas dos utensílios que comprara para o enxoval:

— Hoje estive em seu toucador, disse ela com simulada indiferença.  
 — Ah! Fez-me esta honra?  
 — Uma dona-de-casa, bem sabe, tem obrigação de ver tudo.  
 — A obrigação e o direito.  
 — O direito aqui seria da mulher; e não só este como outros mais.  
 — Eu os reconheço, disse Fernando.  
 — Ainda bem. Vejo que nos havemos de entender (ALENCAR, 1994, p.120).

Nesse ponto de vista, a personagem vai ao quarto de Seixas averiguar a veracidade dos comentários de seus criados sobre as economias feitas por seu marido.

Embora sua visita tenha sido requisitada para saber dos atos do seu marido comprado, se dá o direito de saber tudo o que se passava em sua casa por ser ela, enquanto mulher, responsável pelos cuidados do lar. Nesse sentido, não é questionada por Seixas que, conhecedor do papel da mulher, apenas aceitou a ação de Aurélia. Outro fato da narrativa que aponta para a educação feminina recebida por Aurélia é o ato de dirigir-se ao piano quando, no dia posterior ao casamento, “encaminhou-se ao piano, que é para as senhoras como charuto para os homens, um amigo de todas as horas, um companheiro dócil, e um confidente sempre atento” (ALENCAR, 1994, p.108). Esse instrumento era considerado um refinamento na educação de mulheres burguesas, portanto, toda jovem casadoira, deveria saber tocar piano, fazendo-o com toda graça possível.

Essa concepção vai se modificando, nas últimas décadas do século XIX, em decorrência do maior acesso à escrita e à leitura. Neste sentido, ocorre, em grande fluxo, a publicação de romances destinados às leitoras os quais eram lidos durante os serões familiares. Observamos que em *El sí de las niñas*, a personagem Paquita é uma leitora de romances, como afirma Rita, sua criada, “**Rita.** Olhe que tudo quanto lemos a escondida nos romances não equivale ao que vimos nele...” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1856, p.44)<sup>19</sup>. A fala de Rita nos revela a percepção da mulher em relação aos romances lidos, uma vez que estes narravam uma idealização do casamento e da vida real, muito diferente do que de fato ocorria. Essa fala apresenta uma crítica à concepção romantizada do matrimônio nos enredos, os quais objetivavam tecer no imaginário das leitoras que elas seriam esposas amadas, responsáveis pela educação dos filhos, zelariam por eles e, dessa forma, estariam cumprindo um papel importante para a sociedade. No entanto, Rita demonstra que às mulheres tinham consciência do quão fantasioso o matrimônio era descrito, e que não era nesse tom açucarado que Paquita o esperava.

Em *Senhora*, durante certo momento da narrativa, surgiu um crítico literário que falava de como a obra *Diva* havia sido escrita e de suas personagens. Nota-se que *Diva* é uma obra também escrita por José de Alencar que, como já mencionado, está entre os três romances denominados de Perfis de Mulher. No dia seguinte, Aurélia compra o livro:

---

<sup>19</sup> “**Rita.** [m]ire usted que todo cuanto hemos leído a hurtadillas en las novelas no equivale a lo que hemos visto en él...” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1856, p.44).

Pela manhã Aurélia mandou comprar o romance, e o leu em uma sesta, ao balanço da cadeira de palha, no vão de uma janela ensombrada pelas jaqueiras cujas flores exalam perfumes de magnólias.

À noite apareceu o crítico.

— Já li a Diva, disse depois de corresponder ao cumprimento (ALENCAR, 1994, p.150).

Duas personagens leitoras de romances, mas que também receberam educação para cuidarem do lar e do esposo, lembrando que muitos desses romances foram escritos com o intuito de educar as mulheres ao molde patriarcal. No período acima citado, ocorre também o aumento na imprensa de jornais destinados às mulheres, assim, tal ato corresponde à busca feminina por uma expansão educacional, além de sua procura por direitos e resistência aos padrões patriarcais. Sendo que, é com a conquista da leitura e da escrita, que as mulheres iniciam o processo de emancipação feminina, tanto na Espanha quanto no Brasil.

### **1.3. Leandro Fernández de Moratín e José de Alencar pelo viés da crítica**

J. M. Alda Tesan (1956) discorre que Leandro Fernández de Moratín nasceu em Madri no dia 10 de março de 1760, filho do advogado e também literário Nicolás Fernández de Moratín e de Isidora Cabo Conde. Na infância, sofreu com graves doenças que deformaram seu rosto, sendo essas marcas refletidas em seu caráter, fazendo-o melancólico e retraído. Em 1779, recebeu um prêmio em um concurso poético da Academia Espanhola por sua composição poética em hendecassílabo *La toma de Granada por los Reyes Católicos*. E, no ano seguinte, ganhou seu segundo concurso poético da Academia Espanhola, com sua sátira escrita em tercetos, intitulada *Leción poética. Sátira contra los vicios introducidos en la poesia castellana*.

Esses primeiros textos escritos por Leandro Fernández de Moratín dão mostras de sua preocupação com as práticas recorrentes e suas reflexões sobre a sociedade espanhola. O primeiro de teor histórico, sobre a conquista de Granada pelos reis católicos Fernando II de Aragão e Isabel de Castela, refere-se a uma província da

Espanha que ficou muito conhecida por ser retirada do controle mulçumano e retomar ao domínio da coroa espanhola. O segundo texto vem a ser uma sátira, na qual é realizada uma crítica aos problemas e vícios encontrados na escrita poética espanhola, assim como pretende alcançar com a escrita de *El sí de las niñas*. Essa comédia também busca satirizar os maus hábitos cometidos pela sociedade espanhola mediante a prática de matrimônios desiguais. Na obra citada, observa-se o “sim” dado por Doña Francisca - em nossa análise será sempre denominada de Paquita - a um casamento arranjado por sua mãe com um homem mais velho. Sua aceitação sem questionar e o próprio “sí” do título já davam mostras da ironia usada por Leandro Fernández de Moratín ao abordar esse aspecto social, frequentemente praticado pela sociedade espanhola entre fim do século XVIII e início do século XIX.

Leandro Fernández de Moratín fez sua estreia no teatro Príncipe de Madri com a peça *El viejo y la niña* em maio de 1790 que, assim como *El sí de las niñas* e suas demais comédias, tinha a intenção didática de moralizar ao evidenciar algum ponto social, considerado pelo teatrólogo como um problema daquela sociedade. Em sua obra de apresentação, descreveu a história da jovem Isabel que foi obrigada, por seu tutor, a casar-se com o velho Don Roque, todavia a jovem apaixonou-se pelo jovem Juan. Por serem jovens honrados e educados segundo a tradição patriarcal, o adultério não vem a ocorrer e, assim, Isabel é obrigada, por seu esposo, a negar o seu amor por Juan. Em consequência, o jovem saiu da cidade e Isabel se enclausurou em um convento. Dessa forma, J. M. Alda Tesan estabelece, que “o resultado destes matrimônios desiguais, que nas referidas comédias não chegam a realizar-se, se evidencia em *El viejo y la niña*, onde demonstra o desajuste de um velho caduco com sua esposa jovem” (TESAN, 1956, p.11)<sup>20</sup>. O casamento desigual se realiza nesta obra, em que Leandro Fernández de Moratín dá amostras do devaneio de um velho, fora do juízo perfeito, ao buscar uma esposa jovem para si. Em situação diversa, coloca Don Diego em *El sí de las niñas*, sendo criado como um homem sábio deu-se conta do erro que cometeria com aquela união, e assim, desiste de seu matrimônio com Paquita, permitindo a jovem casar-se com Don Carlos.

---

<sup>20</sup> El resultado de estos matrimonios desiguales, que en las referidas comedias no llegan a realizarse, se patentiza en *El viejo y la niña*, donde se muestra la desavenencia de un viejo caduco con su esposa joven (TESAN, 1956, p.11).

No mesmo teatro em Madri, estreia *La comedia nueva*, em seguida, Moratín viajou a Paris para estudos e, no ano seguinte, à Itália. Ao regressar a Madri, foi nomeado secretário de Interpretação de Línguas. Em 1799, é criada a Junta de Direção e Reforma dos Teatros e ele assumiu o cargo de diretor. Em 1806, no mesmo teatro já mencionado, fez a estreia de *El sí de las niñas* e, poucos meses depois estreou sua tradução da peça *La escuela de los maridos*<sup>21</sup>, de Molière<sup>22</sup>. Mudou-se para Paris, lá morreu em 22 de maio de 1828 e foi enterrado no cemitério Père Lachaise, entre Molière e Lafontaine. Observamos que a obra de Molière, traduzida por Leandro Fernández de Moratín, traz a relação entre supostos pretendentes ao matrimônio, na qual aponta ainda a autoridade dos pais e esposos que se mostrava opressora e rígida, em relação à mulher, assim como em *El sí de las niñas*, na qual está presente a autoridade da mãe ao impor o matrimônio à filha. Dois enredos apresentados à sociedade espanhola educada pela tradição patriarcal que limitou, por muito tempo, as ações femininas ao executar seu arbítrio.

O acervo legado por Leandro Fernández de Moratín conta com traduções feitas de peças de Shakespeare, de Molière, textos sobre a reforma do teatro espanhol intitulado *Plan de Reforma de los Teatros Españoles* (1792), com a obra *Orígenes del teatro español* (1833) publicada postumamente, também conta com a obra *Obras dramáticas y líricas* (1825). Sua contribuição para o teatro espanhol é composta por cinco comédias: *El barón* (1803), *El viejo y la niña* (1790), *El sí de las niñas* (1806), comédias em que estão presentes a temática moratiniana, nas quais encena a imposição feita às jovens que têm usurpado o direito de escolha do marido. Observamos nessas três comédias enredos

---

<sup>21</sup> Título original: *L'école des maris*. Foi apresentada, primeiramente, no teatro Palais-Royal de París, em 24 de junho de 1661.

<sup>22</sup> “Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), apelidado por Molière, dramaturgo parisiense. Com Madeleine e outra dezena de comediantes fundou a companhia L'illustre Théâtre, em 1643. O início foi desastroso e nessa época já se apresentava como Molière e com alguns membros deixaram Paris para excursionar pelo interior da França. Após alguns anos de peregrinação e aprendizagem retomam a Paris sob proteção do irmão do rei Louis XVI, se estabelecendo no teatro Palais-Royal (atual Comédie Française). Fazendo as vezes de autor, ator e diretor da sua companhia, Molière foi responsável pela popularidade da comédia no teatro moderno. Construiu tipos de apelo popular, como o devoto, o nobre, o pedante, o emergente, e desmascarou-os, sem clemência mas com muito humor. Em um formato cômico, acessível e irresistível ao grande público como à sisuda nobreza, Molière pôs em pauta temas espinhosos, como o anticlericalismo, e atingiu um grau de reflexão normalmente só presente no teatro trágico” (L&PM EDITORES, 2017, s/p).

que contam com a presença de personagens apresentados como velhos ricos, moças jovens e jovens honrados. Como afirma Fernando Lázaro Carreter:

Em todas elas encontramos um mesmo motor criador, semelhante técnica – que não é ocasião de analisar –, idêntica intenção docente, a mesma sátira contra a hipocrisia, um mesmo ideal humano: o da conduta, o da prudência, em D. Diego, em D. Luis, em Muñoz, que são curiosas encarnações do honnête-homme à castelhana. Sobre algumas destas comédias, vemos projetar-se, mais ou menos acentuada, a sombra de Molière (LÁZARO CARRETER, 1994, p. xvi-xvii)<sup>23</sup>.

Em todos os três enredos, percebemos a temática moratiniana apresentada em uma comédia que provoca o riso a moldes das peças do dramaturgo francês Molière, mas que também educa e se mostra contra as atitudes consideradas, pelo autor, como hipocrisias daquela sociedade. Dessa forma, entre seus principais personagens está a presença do homem honesto, um cavalheiro que sabe reconhecer suas atitudes errôneas perante o matrimônio. Nas obras *La comédia nueva* (1792) e *La mogigata* (1804) há também o mesmo fluxo criador, apesar de que, na primeira, o amor não triunfa ao final e, a segunda é considerada por Fernando Lázaro Carreter (1994) como a melhor elaborada em argumentos, uma vez que apresenta elementos em seu contexto com o intuito de influenciar o leitor à melhoria das atitudes relacionadas à sociedade espanhola.

Associado à sua escrita e direcionado às práticas sociais, corrobora o aspecto cômico, aspecto que, para Ivo C. Bender (1996), está atrelado a ações absurdas e cenas cotidianas. À vista disso, a comicidade de suas peças ultrapassa a retratação de cenas comuns do convívio social e alcança a exploração das falhas de conduta daquela sociedade, demonstrando isso, de modo crítico, aos espectadores. Nota-se que a proposta da inserção desses atos na peça tem o objetivo de provocar o riso dos espectadores e, conseqüentemente, a reflexão. Assim, Leandro Fernández de Moratín conduz o enredo de modo que esses elementos pontuados acima revelem a sua posição de crítico e observador de seu tempo.

---

<sup>23</sup> En todas ellas encontramos un mismo motor creador, semejante técnica —que no es ocasión de analizar—, idéntica intención docente, la misma sátira contra la hipocresía, un mismo ideal humano: el de la cordura, el de la prudencia, en D. Pedro, en D. Diego, en D. Luis, en Muñoz, que son curiosas encarnaciones del honnête-homme a la castellana. Sobre algunas de estas comedias, vemos proyectarse, más o menos atenuada, la sombra de Molière (LÁZARO CARRETER, 1994, p. xvi-xvii).

O tema das comédias de Leandro Fernández de Moratín é restrito, principalmente por contar com poucas peças. Como salientado acima, J. M. Alda Tesan considera que, “[t]odo o teatro de Moratín tem uma intenção moralizadora e se move em um ambiente costumbrista com o propósito de evidenciar pontos fracos da sociedade do seu tempo” (ALDA TESAN, 1956, p.11)<sup>24</sup>. Sendo assim, em *El sí de las niñas*, as ações, inicialmente, apontam a falha quando impõem a realização de matrimônios desiguais, mas culminam em atos instrutivos. Em consequência, os espectadores perceberiam o erro cometido pela sociedade e, através da peça, compreenderiam a melhor forma de corrigir essa atitude. Dessa forma, suas peças foram apresentadas no momento em que o Costumbrismo se desenvolvia na Espanha:

Corrente que surge inicialmente na Espanha (1820) com a figura de Mariano José de Larra (romântico, autor de Artigos de Costumes). O Costumbrismo é uma corrente que expressa o amor pelo imediato, pelo presente, pelo ambiente local, pelos costumes da época. Descreve uma sociedade em transição (colônia- independência- república) apresentando as circunstâncias, problemas e condição dos primeiros e conturbados anos da República. Os escritores costumbristas apresentam suas frustrações com a ascendente classe média e a decadente classe alta (aristocrata) (CARPETA PEDAGÓGICA, 2017, s/p)<sup>25</sup>.

Seguindo uma corrente em que havia o predomínio de autores descontentes com a transição de caráter político, econômico e social pela qual passava a Espanha, os escritores adeptos ao Costumbrismo tencionavam representar, em seus escritos, os costumes de sua terra e seu amor por ela. Além de escreverem sobre uma sociedade em mudança, apresentavam seus problemas e sua insatisfação com as classes abastadas.

Percebemos certa aproximação com o movimento romântico no Brasil, pois a escrita das obras focalizou os costumes, as belezas naturais, os povos nativos como em *O Guarani*, de José de Alencar, bem como a contrariedade com a classe burguesa e seus

---

<sup>24</sup> [t]odo el teatro de Moratín tiene una intención moralizadora y se mueve en un ambiente costumbrista con el propósito de evidenciar puntos flacos de la sociedad de su tiempo (ALDA TESAN, 1956, p.11).

<sup>25</sup> El Costumbrismo es una corriente que expresa amor por lo inmediato, es decir por el presente, el ambiente local y los usos y costumbres de la época. La literatura costumbrista describe una sociedad en transición (colonia - independencia-república) presentando las circunstancias, problemas y coyunturas de los primeros y convulsionados años de inicios de la República. Los escritores costumbristas presentan las frustraciones de la ascendente clase media y la decadente clase alta (aristocracia) (CARPETA PEDAGÓGICA, 2017, s/p).

excessos descritos em *Senhora*. Dado que, este olhar atento às manifestações do coletivo é exercido pelo escritor enquanto ser que ocupa sua posição social, Antonio Candido alega que:

Isto quer dizer que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores (CANDIDO, 2006, p. 83-84).

O escritor não é apenas um sujeito que escreve suas obras para demonstrar o quanto é original e criativo, mas este ao escrever, se posiciona enquanto membro de um meio social, desempenhando nela sua função de sujeito ativo. Desse modo, o conteúdo e a forma que utilizará para elaborar sua obra hão de vir de sua relação com o meio ao qual pertence, por isso estabelecem um diálogo entre escritor e público. Observando essa relação que se deu no processo de escrita de Leandro Fernández de Moratín, principalmente a obra *El sí de las niñas*, Juan Antonio Ríos Carratalá afirma que, “[s]ua leitura e estudo nos revela, pois, os objetivos de um teatro que desejava instruir ao mesmo tempo que deleitar, que buscava seus argumentos e personagens uma realidade imediata que servia de base a umas estruturas dramáticas destinadas a provocar a reflexão dos espectadores” (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p.2)<sup>26</sup>. O teatro moratiniano intencionava não somente instruir seus espectadores, mas proporcionar-lhes o riso e o divertimento. O deleite provocado, ao assistir às peças, traria a reflexão e o ensinamento, ademais de seus atos e argumentos serem propostos a partir de uma realidade recorrente ao seu público. Dessa forma, sua expectativa era que seu propósito fosse atingido facilmente.

A literatura nos revela sua relação direta com os acontecimentos sociais, assim como postula Antonio Candido ao escrever a obra *Literatura e Sociedade* (2006) e, dessa forma, podemos perceber que a obra composta por Leandro Fernández de Moratín apresenta também sua relação e preocupação com o meio social. Expõe, ainda, sua

---

<sup>26</sup> [s]u lectura y estudio nos revela, pues, los objetivos de un teatro que deseaba instruir al mismo tiempo que deleitar, que buscaba sus argumentos y personajes en una realidad inmediata que servía de base a unas estructuras dramáticas destinadas a provocar la reflexión de los espectadores (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p.2).

preocupação em ilustrar ao mesmo tempo em que diverte, cria as falas e personagens diretamente associadas à realidade do público espectador, para que assim possa refletir sobre suas atitudes enquanto um agente social. Observemos o diálogo entre Doña Irene que é a mãe de Paquita e Don Diego, ao falar do seu primeiro matrimônio:

**D.<sup>a</sup> Irene.** O que sei dizer ao senhor é que ainda não havia completado os dezenove anos quando me casei pela primeira vez com meu falecido Don Epifanio, que está no céu. E era um homem que, melhorando o presente, não é possível referir-se a ele com mais respeito, mais cavalheiresco... E, ao mesmo tempo, mais divertido e esclarecido. Pois, para o senhor saber, já tinha cinquenta e seis, muito robusto, quando se casou comigo.

**Don Diego.** Boa idade... Não era um menino, mas...

**D.<sup>a</sup> Irene.** Pois assim era... Nem podia me convencer que era inexperiente, todo cuidadoso... Não, senhor... E não se pode dizer também que estivesse com algum mal estar nem enfermo, nada disso. Sãozinho estava, graças a Deus, como uma maçã; nem em sua vida conheceu outro mal senão uma espécie de epilepsia que lhe afetava de vez em quando. Mas logo que nos casamos se deu com mais frequência e mais forte, que após sete meses de casado me encontrei viúva e grávida de uma criança que logo nasceu, e de cima a baixo, morreu de Escarlatina (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.35)<sup>27</sup>.

Nas falas, além de percebermos a ironia usada ao defender o matrimônio desigual, é colocado em destaque o problema social acarretado por esse tipo de união, em consequência, aumentou-se a taxa de viúvas na Espanha e diminuiu a taxa de natalidade. O estilo da escrita de Leandro Fernández de Moratín está diretamente instigado pelos moldes com que se apresentava o teatro neoclássico espanhol, entre o século XVIII e início do século XIX. É importante ressaltarmos que, nesse período destacado, os teatrólogos na Espanha buscavam chamar a atenção do governo para o teatro, compreendido como uma ferramenta eficaz e importante para a educação, devido

---

<sup>27</sup> **D.<sup>a</sup> Irene.** Lo que sé decirle a usted es que aun no había cumplido los diecinueve años cuando me casé de primera nupcias con mi difundo don Epifanio, que esté en el cielo. Y era un hombre que, mejorando lo presente, no es posible hallarle de más respecto, más caballeroso... Y, al mismo tiempo, más divertido y decididor. Pues, para servir a usted, ya tenía los cincuenta y seis, muy largo de talle, cuando se casó conmigo.

**Don Diego.** Buena edad... No era un niño, pero...

**D.<sup>a</sup> Irene.** Pues a eso voy... Ni a mi podía convenirme en aquel entonces un boquirrubio, con los cascos de jineta... No, señor... Y no es decir tampoco que estuviese achacoso ni quebrantado de salud, nada de eso. Sanito estaba, gracias a Dios, como una manzana; ni en su vida conoció otro mal sino una especie de alferecía que le amagaba de cuando en cuando. Pero luego que nos casamos dio en darle tan a menudo y tan recio, que a los siete meses me hallé viuda y encinta de una criatura que nació después, y al cabo y al fin, se murió de alfombrilla (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.35).

a sua forte tradição desde o século XVI. Segundo Antonio Rey Hazas e Juan María Marín, para Gaspar Melchor de Jovallanos, ao escrever sua proposta de reformulação para o teatro, declarou que:

É pelo menos necessário substituir a estes dramas por outros capazes de deleitar e instruir, apresentando exemplos e documentos que renove o espírito e o coração de pessoas que mais frequentam o teatro [...] Um teatro tal, depois de entreter honestamente e agradavelmente aos espectadores, irá também formando seu coração e cultivando seu espírito é dizer, que iria melhorando a educação da nobreza e rica juventude, que o frequenta constantemente (REY HAZAS; MARÍA MARÍN, 1992, p.190)<sup>28</sup>.

Gaspar Melchor de Jovallanos compartilha da mesma preocupação de Leandro Fernández de Moratín que o teatro tivesse a finalidade de doutrinar e, ao mesmo tempo, regozijar. As peças apresentadas deveriam inspirar exemplos de educação para os espectadores, moldando assim, os mais adeptos ao teatro. Como reitera Antonio Rey Hazas e Juan María Marín:

Suas comédias apoiam o espírito reformista de seu tempo: Três delas defendem a conveniência de que as jovens fossem livres para escolher o marido (*El viejo y la niña*, *El sí de las niñas* e a medíocre *El barón*), outra crítica aos maus dramaturgos e defende os propósitos neoclássicos (*La comedia nueva*) e a última (*La mojigata*) ridiculariza a hipocrisia religiosa (REY HAZAS; MARÍA MARÍN, 1992, p.193)<sup>29</sup>.

Percebemos as similitudes nos dois escritores, ao pensarem em um teatro instrutivo, além de censurar algumas práticas sociais, com ressalva de que Leandro Fernández de Moratín compartilhava dos ideais da corrente costumbrista. Dessa forma, no teatro, fez uso da sátira e da ironia em suas comédias para empregar sua crítica.

---

<sup>28</sup> Es por lo mismo necesario substituir a estos dramas otros capaces de deleitar e instruir, presentado ejemplos y documentos que perfeccionen el espíritu y el corazón de aquella clase de personas que más frecuentará el teatro [...] Un teatro tal, después de entretener honesta y agradablemente a los espectadores, irá también formando en su corazón y cultivando su espíritu; es decir, que irá mejorando la educación de la nobleza y rica juventud, que de ordinario le frecuenta (REY HAZAS; MARÍA MARÍN, 1992, p.190).

<sup>29</sup> Sus comedias apoyan el espíritu reformista de su tiempo: Tres de ellas defienden la conveniencia de que las muchachas sean libres de elegir marido (*El viejo y la niña*, *El sí de las niñas* y la mediocre *El barón*), otra crítica a los malos dramaturgos y defiende los postulados neoclásicos (*La comedia nueva*) y la última (*La mojigata*) ridiculiza la hipocresía religiosa (REY HAZAS; MARÍA MARÍN, 1992, p.193).

Contudo, Antonio Rey Hazas e Juan María Marín (1992) ainda o consideram o melhor comediógrafo do Neoclassicismo espanhol, pois a estética de suas peças atingiu o ápice da formulação neoclássica que nenhum outro teatrólogo deste período conseguiu. Em *El sí de las niñas*, Leandro Fernández de Moratín apresenta rigorosamente a estrutura das três unidades de sentido do teatro neoclássico espanhol, como observa José María Legido Díaz:

\_\_ *Unidade de lugar* \_\_ Para que os personagens pudessem coincidir em um só lugar, salvando ao mesmo tempo as convenções sociais e as normas neoclássicas, o autor só poderia escolher um lugar público [...]

\_\_ *Unidade de ação* \_\_ Valendo-se de um conjunto de casualidades o dramaturgo reúne os personagens a um ponto comum: a realização ou exploração do amor de Paquita. Tudo gira em torno da menina.

\_\_ *Unidade de tempo* \_\_ Com exceção de lapsos entre os atos, o tempo dramático coincide com o real, seguindo a norma da Política de Luzán. A ação transcorre linearmente entre as sete da tarde e às cinco da manhã seguinte; esta forte concentração responde à intenção de atingir a máxima verossimilhança (LEGIDO DÍAZ, 1988, p.41-42)<sup>30</sup>.

Ao indicar os três elementos característicos do Neoclassicismo visíveis em *El sí de las niñas*, consideramos que o primeiro é referente ao espaço no qual a ação ocorreu, sendo este a pousada de Alcalá de Henares. O segundo, faz alusão ao motivador da ação, é o amor de Paquita, assim, os atos se transcorreram mediante a expressão de seus sentimentos. E o terceiro alude ao tempo gasto em todo o desenrolar da peça, que se inicia à tarde e termina na manhã seguinte, com isso, pretendia chegar ao mais próximo da realidade, sem acrescentar devaneios no acontecimento dos fatos.

Ainda sobre o teatro na Espanha, podemos destacá-lo como um meio muito produtivo de popularizar e criticar o contexto histórico de fins do século XVIII e início do século XIX, pois alcançava, em grande número, a população espanhola. Lembrando que, no Brasil, o teatro começou a fazer parte da vida comum nas cidades nos primeiros

---

<sup>30</sup> \_\_ *Unidad de lugar* \_\_ Para que los personajes pudieran coincidir en un solo lugar, salvando al mismo tiempo las convenciones sociales y las normas neoclásicas, el autor sólo podía elegir un público [...]

\_\_ *Unidad de acción* \_\_ Valiéndose de un conjunto de casualidades el dramaturgo reúne a los personajes en un móvil común: la consecución o explotación del amor de Paquita. Todo gira en torno de la niña.

\_\_ *Unidad de tiempo* \_\_ Exceptuando los lapsos de los entreactos, el tiempo dramático coincide con el real, siguiendo la norma de la Política de Luzán. La acción transcurre linealmente entre las siete de la tarde y las cinco de la mañana siguiente; esta fuerte concentración responde a la intención de logra la máxima verosimilitud (LEGIDO DÍAZ, 1988, p.41-42).

decênios do século XIX. Este esteve no rol do ciclo de convivência e elegância das famílias burguesas, contudo, literariamente, José de Alencar contribuiu ao escrever peças com o teor didático similares às de Leandro Fernández de Moratín, como pontua José Veríssimo:

Para o teatro, principalmente, levou Alencar as predisposições moralizantes que, sobre serem muito do gosto do nosso romantismo [...] Todo o seu teatro as revela. Acentua deliberadamente as preocupações morais e didáticas com que nascera o nosso teatro, apenas em Martins Pena atenuadas pelo caráter de farsa do seu e pelo que havia na sua veia de nativo e popular. O fito do teatro, segundo o que depreende da obra, deve ser a discussão dos problemas de ordem moral que interessam a sociedade contemporânea (VERÍSSIMO, 1981, p.196).

Nas sete peças, cinco comédias e dois dramas, José de Alencar lançou mão da abordagem moralizante, utilizada em outras obras, visto que sua escrita estava de acordo a empreendida no Romantismo. Por conseguinte, suas obras teatrais são demarcadas pela inquietude em relação às normas sociais, aos costumes e a sua pátria, tema recolhido ao teatro que, por sua vez, obteve sucesso posteriormente com Martins Pena, com o uso da sátira e da ironia em suas comédias de costume. Ao empregar esta escrita, José de Alencar expõe o ponto que acreditava ser relevante para se encenar no palco, contudo, nessa modalidade, não obteve grande reconhecimento, mas abriu caminho para o teatro de costumes, que fora bem aceito pelos brasileiros. Em contrapartida, foi com o romance-folhetim que sua escrita encontrou maior público, forma pela qual a literatura se popularizou no Brasil.

Explorando ainda o vínculo entre teatro e movimento romântico, foi nos últimos anos do século XVIII, quando o Romantismo se propaga por toda a Europa, que segundo Margot Berthold, “[n]as palavras de E. R. Meijer, ele acometeu todo o mundo ocidental “como uma epidemia”. Era cosmopolita e, ao mesmo tempo, despertava impulsos nacionais nos países individuais” (BERTHOLD, 2008, p.430). Nessa acepção, o Romantismo tornou-se um movimento ocidental e europeu, atingiu grande parte dos escritores do mundo ocidental, apesar de estar em toda parte, despertando os sentimentos patrióticos de seus seguidores, além de ser um movimento que tem como marca o individualismo do escritor. Diferentemente de como se apresentava o teatro, Margot Berthold postula que “é uma arte dirigida para fora, socializante, e veio a ser

nesta época associado às técnicas de palco e a padrões sociológicos e organizacionais” (BERTHOLD, 2008, p. 430). A princípio, ele estava totalmente desvinculado do movimento romântico, e não se interessava pelas relações individuais, mas com as relações sociais e com a organização estabelecida pela sociedade.

A partir desse momento, os cidadãos tomam a iniciativa de construir palcos independentes, sem ajuda de custo do Estado, que era o mantenedor da ópera e do teatro da corte. Dessa forma, o teatro independente passa a ser visto como uma “instituição cultural” (BERTHOLD, 2008, p.430), uma vez que os cidadãos se interessavam por tudo que se relacionasse ao teatro. Queriam ver representados nos palcos personagens que condiziam com suas realidades, estimulando o gosto por tudo o que possa ser encenado. Assim como no Brasil, o romance de costumes ou urbano logrou muito sucesso, pois os que apreciavam esse estilo queriam se ver representados nas páginas dos romances. Percebe-se um crescimento de apreciadores que tencionavam acompanhar o que era escrito, desde o verso escrito, à moda e ao teatro em almanaque, durante o período denominado de Biedermeier<sup>31</sup>, como postula Margot Berthold (2008). Dessa forma, ocorreu uma progressiva comercialização do teatro que estimulava a predisposição para a encenação teatral nos palcos independentes, para atender à presença constante de um grande público que presenciava as apresentações.

Nesse momento, a marca do Romantismo estava no teatro, dado que predominava a absorção da vida associada às formas e tendências de expressão, tendo como um dos mais destacados neste segmento Shakespeare. A obra do dramaturgo inglês conquistou toda a Europa por meio da admiração e tradução feita pelos alemães no início do século XIX. Guillermo Díaz-Plaja (1958) reitera que este era considerado como um Romantismo conservador e arcaizante, o qual foi substituído pelo Romantismo renovador e revolucionário, difundido principalmente por Victor Hugo que entendia o Romantismo como representante do liberalismo na literatura.

Nesse sentido, é necessário compreender que, durante o século XVIII, havia certo gosto pelos modelos clássicos franceses que, eventualmente, estavam presentes no século XIX, ainda que cada país tivesse buscado em si inspiração para suas próprias

---

<sup>31</sup> Biedermeier foi um estilo de desenho feito em móveis na Alemanha e Austria entre os anos 1815-1848. Inspiradas nas linhas do Império, as quais são formuladas através de traços simples, e, assim se tornam populares, estabelecendo novo padrão de beleza e elegância, ligado à praticidade, economia e o mínimo de ornamento. Este período marcou ainda, desde a rebelião moderada contra os excessos do Romantismo até prosperidade econômica das classes sociais (ANTICUARIUM, 2017, s/p, **Tradução nossa**).

criações. Assim, também ocorrera no Brasil, durante o século XIX, quando o teatro brasileiro se desenvolveu, principalmente pelo fortalecimento do teatro de costumes com as obras de Martins Pena. Entretanto, as produções para o teatro de José de Alencar receberam as marcas das produções europeias.

Ao observarmos o teatro espanhol em meados do século XVIII, encontramos a presença de um teatro em transição, com a participação da tradição nacional e a presença de marcas que encontramos no teatro neoclassista. Guillermo Díaz-Plaja (1958) apresenta nomes que se destacaram nesse momento como o de Don Ramón de la Cruz que resalta cenas da vida popular espanhola, sentimento nacional e suas comédias ou tragédias eram compostas ao estilo francês ou italiano. Ademais, Nicolás Fernández de Moratín, pai de Leandro Fernández de Moratín, que em suas obras destacam-se dois aspectos, o tradicional espanhol, através de descrição e exaltação de festas populares e elogios a Madri, além do neoclássico afrancesado, juntando elementos populares ao neoclássico, além de atacar a escrita de Calderón de La Barca. Esses traços estarão com frequência e melhor definidos no teatro espanhol até as primeiras décadas do século XIX, principalmente nas obras de Leandro Fernández de Moratín que se torna o maior expoente do Neoclassicismo espanhol. Em *El sí de las niñas*, temos a elevação da figura do espanhol na personagem Don Carlos:

**Simón.** Para Don Carlos, o sobrinho do senhor; moço talentoso, instruído, excelente soldado, amado por todas as suas características  
[...]

**Don Diego.** Que vá tornar-se homem de valor, e ...

**Simón.** Valor! Todavía o senhor pede mais valor a um oficial que na última guerra, como poucos ousaram a segui-lo, tomou duas baterias, armou os canhões, fez alguns prisioneiros e voltou ao campo cheio de feridas e coberto de sangue? Pois muito satisfeito ficou o senhor do valor de seu sobrinho, e eu vi o senhor chorar quatro vezes de alegria, quando o rei o premiou com o grau de tenente coronel e uma cruz de Alcántara (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.25)<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> **Simón.** Para don Carlos, su sobrino de usted; mozo de talento, instruido, excelente soldado, amabilísimo por todas sus circunstancias  
[...]

**Don Diego.** Que se haga hombre de valor, y ...

**Simón.** ¡Valor! ¿Todavía pide usted más valor a un oficial que en la última guerra, con muy pocos que se atrevieron a seguirle, tomó dos baterías, clavó los cañones, hizo algunos prisioneros y volvió al campo lleno de heridas y cubierto de sangre?... Pues bien satisfecho quedó usted entonces del valor de su sobrino, y yo le vi a usted más de cuatro veces llorar de alegría, cuando el rey le premió con el grado de teniente coronel y una cruz de Alcántara (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.25).

Ao propor em sua escrita a valorização dos espanhóis e da pátria, dessa maneira, Leandro Fernández de Moratín, através de seus enredos e de suas personagens, procurava estabelecer uma ligação estreita entre a ficção e as experiências vividas na sociedade espanhola de seu tempo. Em sua ficção, podemos perceber o posicionamento do autor, já que acreditava na moralização e regeneração da sociedade espanhola. O aspecto moral de suas peças surge no desenrolar dos fatos, nos quais apresenta o que considerava um vício da sociedade espanhola, mas de forma cômica e, ao final, retrata o teor moral que desejava transmitir.

Observamos também que as obras *El barón* e *El viejo y la niña* apresentam a crítica à educação recebida pelas jovens que são obrigadas a se casarem com homens mais velhos, em garantia de um futuro economicamente estável. Além de um casamento desigual, em idade e em bens materiais, há a presença do jovem, galã e honrado, que ama a jovem e tem por ela esse sentimento correspondido. Esse jogo com essas três figuras é a base para o enredo, já a comicidade em Leandro Fernández de Moratín pode ser vista na figura do homem velho que quer para si uma esposa jovem, mas não somente por ela ser jovem, uma vez que isso seria fator comum socialmente, mas pelo fato de possuir um jovem admirador. É isso que se busca destoar inicialmente no enredo de *El sí de las niñas*, uma vez que Don Diego buscava por uma jovem que não tivesse um admirador, pois fora educada em um convento, na clausura, por isso não haveria contato com homens, mas no decorrer das cenas fica claro que ela conhecera Don Carlos, o sobrinho de Don Diego. Esse aspecto segue também em suas outras comédias, dessa forma, David Félix Fernández Díaz (2014) citando o trecho que o próprio Leandro Fernández de Moratín em *Obras dramáticas y líricas (1825)*, define como deve ser constituída a comédia:

Imitação em diálogo (escrito em prosa ou verso) de um sucesso ocorrido em um lugar e em poucas horas entre pessoas íntimas, por meio do qual, e da oportuna expressão de afetos e caráter, como resultado os vícios e erros comuns da sociedade são postos em ridículo e recomendadas por conseguinte a verdade e a virtude (FERNÁNDEZ DÍAZ, 2014, p. 401)<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud (*apud* FERNÁNDEZ DÍAZ, 2014, p. 401).

A observação de Leandro Fernández de Moratín ao entender a comédia como uma representação da realidade, composta em diálogos que ocorre em um único espaço e em pouco tempo, representa o pensamento usado pela escola neoclássica espanhola. Assim como os demais seguidores do Neoclassicismo, Leandro Fernández de Moratín seguia em suas comédias os preceitos de que a peça teatral deveria ser encenada em um espaço limitado, um único cenário, não se delongando, atingindo em pouco tempo o ápice e a culminância. Desse diálogo, fluíam sentimentos e temperamentos que se originam no que chama de vício e erros, praticados constantemente pela sociedade. A encenação dessas práticas resulta em expor o ridículo praticado pelos homens, que é definido como um erro ou uma deformidade, mas que não causa dor.

Faz-se necessário, ainda, compreender como é entendida a imitação nas comédias moratinianas, dado que, segundo Juan Antonio Ríos Carratalá (2017), os seguidores do Neoclassicismo possuíam como um de seus princípios fundamentais a imitação da natureza. Dessa forma, Leandro Fernández de Moratín (1825) citado por Juan Antonio Ríos Carratalá (2016), define a imitação não propriamente como uma cópia, pois o poeta é um observador da sociedade e dela escolhe o que dela melhor servir para o seu propósito, exaltando-a e, assim, a utiliza para criar a ficção, semelhante ao original, mas nunca igual. Nesse sentido, podemos atentar-nos a alguns estudos que apontam a obra *El sí de las niñas* como fruto de uma relação amorosa de Leandro Fernández de Moratín com a jovem Francisca Muñoz, como observa Juan Antonio Ríos Carratalá:

[P]or vezes se apresentou *El sí de las niñas* como um modelo literário do amor que Moratín sentiu pela jovem Francisca Muñoz, favorito pela mãe dela, María Ortiz. O autor seria Don Diego da comédia, Paquita haveria conservado seu nome e a indiscreta Doña María se converteu em Doña Irene (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p.18)<sup>34</sup>.

Ao passar por essa experiência, Leandro Fernández de Moratín a usou para dar forma a sua obra. Observou-a e moldou o enredo a seu modo, uma vez que sua escrita se deu a partir das relações humanas percebidas no contexto social, e isso fazia com que

---

<sup>34</sup> [S]e ha presentado a menudo *El sí de las niñas* como un trasunto literario del amor que Moratín sintió por la joven Francisca Muñoz, favorecido por la madre de ésta, María Ortiz. El autor sería el Don Diego de la comedia, Paquita habría conservado su nombre y la indiscreta Doña María se habría convertido en Doña Irene (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p.18).

se aproximasse ao máximo da realidade. Por conseguinte, a sua escolha pela comédia sugere seu intuito de descrever o homem em suas mazelas sociais, mas não como um caso isolado. Don Diego, o velho que quer se casar com a jovem Paquita em *El sí de las niñas*, representa um modelo universal com uma prática recorrente na sociedade que Leandro Fernández de Moratín, enquanto escritor, observava.

Suas comédias são também caracterizadas por conterem um aspecto moralizante. Leandro Fernández de Moratín ao ser citado por Juan Antonio Ríos Carratalá (2016), salienta que, na descrição da estrutura de uma comédia, devem aparecer os vícios e os erros dos homens, mas de forma cômica, para que sirva de efeito moralizador para as fraquezas sociais. O escritor não só se preocupava com a forma com que se encontrava a sociedade espanhola do fim do século XVIII, além da preocupação social, inquietava-se com a arte espanhola, sobretudo com o teatro espanhol. Percebia neste um estado de decadência no modo como eram compostas as peças, com o conteúdo. Ocupava-se, também, com a recepção de suas peças pelo público e as condições e relações com os atores que as encenavam, devido às suas comédias exibirem seu modo de ver a arte teatral.

A atenção de Leandro Fernández de Moratín com o teatro estava associada à de outros intelectuais que, segundo Juan Antonio Ríos Carratalá (2016), entendiam a influência dos espetáculos comparando-os a uma escola de costumes e virtudes, por isso consideravam que o teatro deveria ser uma das principais preocupações do governo. Em seu texto intitulado *Plan de Reforma de los Teatros Españoles*, enviado a Manoel Godoy, Leandro Fernández de Moratín, citado por Juan Antonio Ríos Carratalá (2016), expressa apreensão com a situação em que o teatro se encontrava, seu envelhecimento, o despreparo dos atores, considera também a música atrasada e envelhecida, critica as roupas usadas pelos atores, a iluminação, os objetos usados nas cenas, os elementos internos e externos.

Leandro Fernández de Moratín condena o teatro em caráter global e, neste plano de reforma, propôs as mudanças que julgava necessárias, que vão desde a composição dos textos dramáticos, à criação de companhias de teatro e à obtenção de um poder quase absoluto pelo Diretor dos Teatros Espanhóis de Madri. Entretanto, é nessa perspectiva que cria obras como *El sí de las niñas*, com o propósito de inovação no teatro, sobretudo trazendo uma temática envolvida nas transformações pela qual passava

a sociedade espanhola entre os séculos XVIII e XIX. Além de estruturar suas comédias aos moldes das unidades de sentido do teatro neoclássico, como mencionamos anteriormente, essa sua postura o fez ser nomeado, em 1799, diretor da Junta de Dirección y Reforma de los Teatros.

A comédia *El sí de las niñas* obteve grande receptividade pelo público, dessa forma, após sua primeira apresentação, permanece em cartaz durante vinte e seis dias consecutivos. É interrompida com a chegada da quaresma, que por imposição do clero os teatros permaneciam fechados durante os quarenta dias. Leandro Fernández de Moratín propôs uma arte que envolvesse os espanhóis e que se aproximasse das experiências da coletividade, característica que já atendia ao que posteriormente atenderia aos anseios do romanticismo. Não obstante, fazia-se ainda necessário rever a ausência de inovação no teatro espanhol, J. M. Alda Tesan aponta que “[u]m século fazia que havia morrido Lope de Vega (1635), pouco mais de meio desde a morte de Calderón (1681), e o teatro espanhol havia chegado por causa de outros a incompreensão e ao ódio dos mais cruéis, com os exageros e rigor dos discípulos de Luzán” (TESAN, 1956, p.9)<sup>35</sup>. O teatro espanhol caía no descrédito da população, por isso apresentava uma baixa popularidade na sociedade espanhola. Seus principais mestres como Lope de Vega e Calderón de La Barca haviam morrido há muito tempo e os que cultivavam as artes cênicas já não atendiam aos deleites do público. Com a decadência que figurava o teatro, surge, por outro lado, as ideias neoclássicas que, ainda como afirma J. M. Alda Tesan:

Por outra parte, a nova consciência neoclássica, com seus preceitos e limitações, caía por terra a técnica da comédia nacional e tentava em vão acostumar a Espanha a um gênero dramático com uma estrutura clássica que nem Moratín pai, nem em Montiano, nem em nenhum de seus outros cultivadores logrou adquirir um valor literário (ALDA TESAN, 1956, p.10)<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> [u]n siglo hacía que había muerto Lope de Vega (1635), poco más de medio desde la muerte de Calderón (1681), y el teatro español había llegado por causa de otros a la incomprensión y al odio más crueles, con las exageraciones y el rigor de los discípulos de Luzán (ALDA TESAN, 1956, p.9).

<sup>36</sup> Por otra parte, la nueva conciencia neoclásica, con sus preceptos y limitaciones, echa por tierra la técnica de la comedia nacional y trata vanamente de aclimatar en España un género dramático con una arquitectura clásica que ni Moratín padre, ni en Montiano, ni en ninguno de sus otros cultivadores logró adquirir un valor literario (ALDA TESAN, 1956, p.10).

A estética do teatro neoclássico possui limitações em sua composição e pretendia pôr de lado as técnicas que até então foram usadas no teatro Barroco. Todavia, o Neoclassicismo é definido por Guillermo Díaz-Plaja, como “o conjunto de atitudes espirituais que, como reage contra o exagero do barroco, se produzem na literatura espanhola (refletindo o gosto francês, conservador do espírito clássico do Renascimento)” (DÍAZ-PLAJA, 1958, p.269)<sup>37</sup>. Esta adesão ao gosto francês fazia parte não só da estética neoclássica, mas da técnica adotada por Leandro Fernández de Moratín, que fora considerado como um dos intelectuais afrancesados, adepto, inclusive, da invasão de Napoleão a Espanha. Esse afrancesamento que se inicia na literatura se deu principalmente por ter viajado à França e ser tradutor da obra de Molière, como já foi esclarecido. O afrancesamento, que inicialmente se apresenta com caráter literário, se converte também em um caráter político por crer na invasão francesa como solução para o atraso nacional.

O autor de *El sí de las niñas*, mesmo sendo nomeado diretor na reformulação dos teatros, não reuniu poderes para atingir seus objetivos, no entanto, através de sua criação e estética literária, deixa sua grande contribuição para a literatura e o teatro espanhol. Dessa forma, dedicou sua vida à escrita de suas comédias, como aponta Fernando Lázaro Carreter:

[O]cupou boa parte de sua vida em refletir e estudar as normas clássicas, em seus modelos notáveis e seus mestres, e para ele a comédia possuía muita, muitíssima mais importância que um congresso. Era a peça chave, a pedra fundamental da regeneração moral do país; e em observância das regras, via a única perfeição, não podia se permitir o mais leve pecado. Ele sabia algo mais que um mero artista, era o símbolo da arte que constituía sua existência. Jamais se extinguiria seu amor pelo teatro (LÁZARO CARRETER, 1994, p. xv)<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> el conjunto de actitudes espirituales que, como reacción contra la exageraciones del barroco, se producen en la literatura española (reflejando el gusto francés, conservador del espíritu clásico del Renacimiento)” (DÍAZ-PLAJA, 1958, p.269).

<sup>38</sup> [H]abía ocupado buena parte de su vida en meditar y estudiar las normas clásicas, en sus modelos eminentes y en los preceptistas, y para él la comedia poseía mucha, muchísima más gravedad que un congreso. Era la clave central, la piedra maestra de la regeneración moral del país; y en la observancia de las reglas, vía única de la perfección, no podía permitirse el más leve pecado. El se sabía algo más que un mero artista; era el símbolo de un arte que constituyó la razón de su existencia. Jamás se extinguirá en él el amor al teatro (LÁZARO CARRETER, 1994, p. xv).

Leandro Fernández de Moratín acreditava que a comédia era um instrumento de extrema importância para a reestruturação moral da sociedade espanhola, sua eficácia se demonstrava maior que a organização de congresso para a discussão dos problemas sociais. Consequentemente, ao dedicar anos de estudos às normas e elementos fundamentais clássicos, o faz com a preocupação de aplicá-los em suas comédias visto que, ao escrevê-las, as faz como exemplos do que acredita que uma comédia deve ser e conter. Sua preocupação estava inclinada para a forma e para o conteúdo, não queria falhar enquanto artista. Nesse sentido, pensava a arte não somente como instrumento de crítica, mas também se ocupa do estilo, da arte como arte, visto que o teatro se exprimia como sua paixão.

Podemos observar várias regras clássicas nas comédias, sobretudo em *El sí de las niñas*, pois o desenvolvimento das cenas transcorre em um único cenário, a sala de uma pousada, “[A] cena é em uma pousada de Alcalá de Henares” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.20)<sup>39</sup>. O tempo cronológico, em que são decorridas as ações é curto, do entardecer ao amanhecer, “[A] ação começa às sete da tarde e acaba às cinco da manhã seguinte” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.20)<sup>40</sup>. O tema voltado para uma situação social é recorrente, a imposição ao matrimônio desigual para garantir o futuro de Paquita, “**Don Diego**. Isso é resultado do abuso de autoridade, da opressão que a juventude sofre, estas são as seguranças que dão os pais e os tutores, e isso é o que deve ater-se em EL SÍ DE LAS NIÑAS” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.102-103)<sup>41</sup>. Nesse momento, faz-se importante recordamos que o contrato matrimonial da classe burguesa brasileira do século XIX está presente na temática de José de Alencar na obra *Senhora*. Contudo, a dedicação de Leandro Fernández de Moratín ao teatro provém da crença de que cada peça seria capaz de influenciar os espectadores, considerando-o uma escola apropriada para ensinar bons costumes e virtudes e, por isso, seu pensamento de como deveriam ser criadas as peças. Assim, entendemos que no enredo de *El si de las niñas*, as personagens Don Diego, Paquita e Don Carlos, são

---

<sup>39</sup> [I]a escena es en una posada de Alcalá de Henares (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.20).

<sup>40</sup> [I]a acción empieza a las siete de la tarde y acaba a las cinco de la mañana siguiente (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.20)

<sup>41</sup> **Don Diego**. Esto resulta del abuso de autoridad, de la opresión que la juventud padece, éstas son las seguridades que dan los padres y los tutores, y esto es lo que se debe fiar en EL SÍ DE LAS NIÑAS (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.102-103).

exemplos aos que assistiam à comédia, a conduta de cada um é considerada correta e honrada mediante o casamento desigual, em consequência assegura um “final feliz” à peça.

Para tratarmos da abordagem do casamento adotada pelos dois autores, Leandro Fernández de Moratín e José de Alencar, é preciso fazer também um breve relato sobre este último. Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura brasileira* (s/d) escreve que o escritor carrega o mesmo nome do pai, José Martiniano de Alencar, ex-padre e senador. Nasce na cidade de Mecejana, no Ceará, em 1829 e, quando criança, muda-se para a Corte, cidade do Rio de Janeiro, onde recebe educação primária e secundária. Entre os anos de 1845 a 1850, cursa Direito, uma parte em São Paulo e outra em Olinda.

Após formar-se, começa a advogar no Rio de Janeiro, mas inicia-se na literatura ao iniciar o trabalho como cronista do jornal *Correio Mercantil* e escreve, em 1854, *Ao Correr da Pena*. Depois, ingressa como redator do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, sob o pseudônimo *Ig*, escreve uma série de artigos críticos sobre o poema *Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães. José de Alencar mantinha uma intensa vida social e tinha uma atuação bastante diversa como escritor, crítico e parlamentar, o que o fez ter uma visão bastante contextualizada e consciente das questões sociais no Brasil do século XIX. Na década de 50, no mesmo jornal acima citado, publica seus primeiros romances, em forma de folhetim, *Cinco minutos*, *A viuvinha*, *O Guarani*.

Assim como Leandro Fernández de Moratín, que se dedicou sobretudo ao teatro, José de Alencar aplicou-se mais ao romance, pois era uma forma muito receptiva pelos leitores brasileiros. Dedicou-se também ao teatro escrevendo a ópera *A noite de São João*, as comédias *O Crédito*, *Demônio Familiar*, *Verso e Reverso*, os dramas *As Asas de um Anjo* e *Mãe*, sendo representadas no Teatro Ginásio Dramático do Rio de Janeiro. Obras teatrais que, como já referimos, apresentavam suas preocupações com os aspectos sociais, além de demonstrar sua tendência para tecer enredos moralizantes e didáticos, o que nos revela ainda a aproximação de sua escrita com a de Leandro Fernández de Moratín.

Em 1860, com a morte do pai, José de Alencar entra para a vida pública ao eleger-se deputado provincial pelo Ceará e assume também, entre 1869 a 1870, a pasta da Justiça no ministério. Mas para Alfredo Bosi, “ao contrário do pai, que sempre se batera por teses liberais, o romancista assumiu posições retrógradas (patentes em face do

problema escravista) e foi, no fundo, antes um individualista que um homem voltado para a coisa pública” (BOSI, s/d, p.149).

Destarte, entende-se que seu posicionamento em relação às questões sociais enfrentadas pela sociedade brasileira do século XIX, recordando aqui sua posição perante a abolição, a de não se portar em defesa do social, deixa claro seu pensamento conservador, associado a uma posição individualista, diferente do que se espera de um homem no cargo público que ocupava. Sofre um desgosto na política ao ocupar o primeiro lugar na lista sêxtupla e não ser nomeado pelo Imperador. Sobre esse episódio, Afrânio Coutinho comenta que, “[r]ecolheu-se, Alencar, à vida privada e, reiniciando o labor literário, sofreria terrível campanha que teria sido empreitada pelo Imperador, enciumado da glória literária de Alencar, que jamais participara de sua roda literária nem lhe fora áulico” (COUTINHO, 1986, p.250). Similar experiência com a vida pública teve também Leandro Fernández de Moratín, como já frisado, uma vez que trabalhou como secretário de Cabarrús, assumiu um cargo público e conviveu com Godoy e Floridablanca, homens influentes politicamente na Espanha.

Retomando ao lado literato do escritor brasileiro, entre o período de 1860 a 1875, foi o mais produtivo, José de Alencar publicou quatorze obras, sem contar os folhetos de teor político. As obras *Lucíola* (Perfil de Mulher); *Diva* (Perfil de Mulher); *Senhora* (Perfil de Mulher) são consideradas três romances em que se tem a mulher como protagonista. A característica que ele tem de ser um dos principais leitores da escrita romancista propiciou a dedicação e a composição de romances destinados à figura feminina. Sobre isso, Carla Festinalli Rodrigues pondera que:

Uma das principais características da obra de José de Alencar é os chamados “Perfis de Mulheres” que se constituem em três livros cujas personagens protagonistas são mulheres: *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, romances urbanos em que o amor figura como tema central. Seria mais exatamente a abordagem da situação social e familiar da mulher frente ao casamento e ao amor tido como foco principal das narrativas. Um amor à feição romântica em que predominam o sublime, a idealização, a capacidade de renúncia, o sacrifício e o heroísmo (RODRIGUES, 2010, p.6).

Observa-se que, nesses romances urbanos, o amor seria o principal motivador para as ações de suas personagens, no entanto, o que se destaca são as relações sociais e casamentos convencionais entre as famílias burguesas da corte. O amor, elemento

indispensável às narrativas românticas, é agregado aos enredos dos “Perfis de Mulheres” como o sentimento sublime, casto e capaz de superar qualquer adversidade. Como percebemos em *Senhora*, segundo Flávio R. Kothe, esse desfecho, “é um *happy end* como só um patriarca escravocrata poderia tê-lo imaginado: a rica jovem, após ter tratado o amado com desdenho, como objeto de uma compra, ajoelha-se diante dele e suplica por seu amor” (KOTHE, 2000, p.434). Após toda humilhação e tensão entre o casal Aurélia e Seixas, no fim, o amor é exaltado e, para o crítico, esta escrita é ludibriosa, uma vez que quer exaltar o amor na narrativa, mas José de Alencar socialmente se posicionava a favor da continuidade da opressão do indivíduo, através da escravidão, ponto que será novamente retomado, posteriormente, sob o olhar da ironia, em nossa análise.

Assinalamos as suas demais obras - *As Minas de Prata; Iracema. Lenda do Ceará; O Gaúcho; A Pata da Gazela. Sonhos d’Ouro; Til; Alfarrábios* (“O Ermitão da Glória” e “O Garatuja”); *A Guerra dos Mascates; Ubirajara; O Sertanejo* e o drama *O Jesuíta*. Sendo os opúsculos: *Ao Imperador - Cartas Políticas de Erasmo* e *Ao Imperador – Novas Cartas Políticas de Erasmo; Ao Povo – Cartas Políticas de Erasmo; O Juízo de Deus. Visão de Jó; O Sistema Representativo*. Além de mais dois títulos publicados postumamente, o romance *Encarnação* e a autobiografia *Como e por que sou romancista*. Sobre os romances de José de Alencar, Antonio Candido pontua que, “[d]esses vinte e um romances, nenhum é péssimo, todos merecem leitura e, na maioria, permanecem vivos, apesar da mudança dos padrões de gosto a partir do Naturalismo” (CANDIDO, 1993, p.201).

José de Alencar morre no Rio de Janeiro, em 1877, após regressar da viagem feita à Europa para se tratar da tuberculose, doença que já o aflagira durante sua juventude. Com essa ampla produção, suas obras fomentaram uma diversidade de críticas. A escrita do literato foi iniciada com o contato que manteve com a escola literária francesa, ainda no momento em que frequenta a Faculdade de Direito em São Paulo. Segundo Antonio Candido, “Alencar sentiu muito bem a dura opção do homem de sensibilidade no limiar da competição burguesa. Não tinha, contudo, 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” (CANDIDO, 1993, p.205).

Desse modo, soube compreender e transmitir em sua escrita as intrigas da sociedade burguesa, no entanto, faltava-lhe a destreza de Stendhal ou de Balzac ao criar, e em suas personagens, as ambições dos jovens Eugène de Rastignac, personagem balzaquiano e Julien Sorel, personagem de Stendhal. O que nos faz recordar também da grande simpatia e influência que Leandro Fernández de Moratín mantinha com a estética francesa na composição de suas obras, principalmente pelo dramaturgo Molière. Em sua autobiografia *Como e por que sou romancista*, José de Alencar descreve este fato:

Encerrei-me com o livro e preparei-me para a luta. Escolhido o mais breve dos romances, arrei-me do dicionário e, tropeçando a cada instante, buscando significados de palavra em palavra, tornando atrás para reatar o fio da oração, arqueei sem esmorecer com a ímproba tarefa. Gastei oito dias com a Grenadière; porém um mês depois acabei o volume de Balzac; e no resto do ano li o que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo (ALENCAR, 2016, p.14).

Sem conhecer a língua francesa, José de Alencar busca auxílio em um dicionário para desvendar a obra balzaquiana, ao fim de um mês, do tempo de descoberta, decide se aventurar por outros renomados nomes do Romantismo francês. Esta foi sua iniciação na escola francesa, enfrentando a barreira da língua, com a leitura de Balzac e, em seguida, leu os demais que esta escola poderia lhe oferecer. Instrução que, segundo José Veríssimo, “[c]omo a maioria dos literatos brasileiros, a formação literária de Alencar era, sobre deficiente, defeituosa” (VERÍSSIMO, 1981, p. 195). Faltaram-lhe maiores instruções para alcançar o brio dos franceses. Esta experiência com a literatura, antes de se tornar escritor, não é a única relatada por José de Alencar. Destaca também mais dois fatos, um na infância, onde era sempre solicitado para fazer as leituras no seio familiar: “Minha mãe e minha tia se ocupavam com trabalhos de costuras, e as amigas para não ficarem ociosas as ajudavam. Dados os primeiros momentos à conversação, passava-se à leitura e era eu chamado ao lugar de honra” (ALENCAR, 2016, p.10).

O segundo fato refere-se ao seu contato com o romance brasileiro *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo: “Naqueles bons tempos da mocidade, deleitava-o a literatura e era entusiasta do Dr. Joaquim Manuel de Macedo que pouco havia publicado o seu primeiro e gentil romance – *A Moreninha*” (ALENCAR, 2016, p.12). José de Alencar declara o seu gosto pela obra *A Moreninha*, que também trata de uma história

de amor, cujo centro da narrativa é uma mulher, aspecto que ele trará em várias de suas narrativas românticas, inclusive em *Senhora*. Observando seu gosto pela escrita de Joaquim Manoel de Macedo, Antônio Soares Amora postula que “os primeiros romances de Alencar não definiram apenas a superioridade em face de Macedo, que lhe sugeriu um gênero e até mesmo lhe serviu inicialmente de modelo” (SOARES, s/d, p.247). Usou-o até como exemplo para as suas obras pautadas pelo Romantismo, formulando assim o seu próprio método enquanto romancista, pois para Antônio Soares Amora, em suas obras, percebe-se:

[O] pendor do romancista para o estudo de “caracteres singulares”, sobretudo femininos [...] para as intrigas complicadas [...] e também para uma crítica “austera” da “sociedade”, isto é, da alta sociedade carioca: do seu materialismo, do seu amoralismo, de seu esnobismo e da sua desfiguração por força da influência estrangeira e do que então se reputava como processo e civilização (AMORA, s/d, p.248).

Nessa acepção, acredita-se na criação de um estilo alencariano, em cujas obras são apresentadas mulheres detentoras de um caráter peculiar, como é Aurélia, além da magnitude do escritor para descrever as intimidades vivenciadas por suas personagens, conforme pode ser observado através do convívio de Aurélia e Seixas no decorrer de todo o enredo de *Senhora*.

Outrossim, elaborou uma crítica sóbria da classe burguesa do Rio de Janeiro do século XIX, discutindo suas futilidades e desempenhos para ser bem aceita socialmente, sobretudo, suas manobras para manter o *status* social. Ademais de demonstrar, através de seu patriotismo, um desgosto pela influência estrangeira aos costumes, dado que a considerava como prejuízo para o processo de desenvolvimento do País. Dessa forma, buscou uma identidade para a literatura no Brasil, desvinculando-a da língua portuguesa. Com relação ao suposto estilo de José de Alencar, vemos que Leandro Fernández de Moratín seguiu rigorosamente o estilo neoclássico, somente encontrado eficazmente em suas peças, denominadas de moratinianas, rendendo-lhe o reconhecimento de melhor teatrólogo do teatro neoclássico espanhol. Em consequência, em relação à escrita de José de Alencar, José Veríssimo pontua que:

Daquelas primeiras leituras de romances romanescos traduzidos na intenção das damas sentimentais, lhe ficaria sempre o conceito – que foi aliás o de

toda romântica até o naturalismo – que o romance é uma história puramente sentimental, cujos lances devem pela idealização e romanesco nos afastar das feias realidades da vida e servir de divertimento e ensino. É uma história escrita em vista das senhoras (VERÍSSIMO, 1981, p.195).

Há indicação de que o romance se referia aos sentimentos das donzelas, executando em seu imaginário a idealização de uma vida distante do que vivenciava em seu cotidiano, servindo também de uma obra moralizadora para as mulheres leitoras. Nessa perspectiva, essa concepção de que o romance fosse uma leitura dedicada às mulheres pode ter marcado a escrita de José de Alencar, direcionando a temática de algumas de suas obras. Observamos que, para conceber seus romances, segundo Antonio Candido:

A sociedade lhe aparece como campo de concorrência pela felicidade e o bem-estar [...] Todavia, num romance do começo e outro do fim – *Viúvinha* e *Senhora* – Alencar toca mais diretamente na questão da consciência individual em face do dinheiro [...] Em *Senhora*, resolve, mesmo largar o herói e em vez de casá-lo com a herdeira rica, o faz vender-se a uma esposa milionária (CANDIDO, 1993, p.204-205).

Os conflitos sociais da classe burguesa servem de palco para os seus enredos, uma vez que se relacionam com as ações do sujeito com o dinheiro para atingir o grau de afortunado. O que ocorre também em *Senhora*, mas não se dá facilmente, o indivíduo deve alcançar o seu direito para ser merecedor de desfrutar da felicidade e, a todo instante, é recordado de que o dinheiro está no centro das relações, visto que ali representava um objeto em uma negociação. José de Alencar traz à tona a face dos casamentos arranjados, tão frequentemente realizados na sociedade burguesa no Brasil do século XIX. Ao referir-se à essa abordagem na escrita alencariana, Mary del Priore declara que:

Alencar transfere a noção de pompa e aristocracia para os salões da burguesia enriquecida [...] Não estão em jogo qualidades pessoais subjetivas de qualquer dos lados. O que há são qualidades subjetivadas no dinheiro que medeia as relações sociais. Condenada a casar-se, Aurélia tem de fazer sua própria política matrimonial, explica o teórico da literatura Luís Felipe Ribeiro [...] Um casamento preparado e refletido é tudo menos paixão e sentimento (DEL PRIORE, 2005, p.156-157).

Em *Senhora*, o centro das relações sociais ocorre no espaço em que a classe burguesa se reunia, este é o salão, no qual as aparências eram as que transpareciam. Nesse meio, estavam Aurélia e Seixas, contudo, o aspecto principal é o modo como o dinheiro conduzia suas atitudes e as daquela classe, especialmente no tocante ao casamento arranjado. Para Antônio Soares Amora (s/d), quando Seixas abandona Aurélia para vender-se à Adelaide, Aurélia sofre uma afronta quase mortal e não podia aceitar tamanho desprezo, dessa forma, “[o]pera-se, então, a partir desse momento, o que se costuma denominar, uma ironia do destino [...] uma imensa fortuna, que lhe permitiu vir a ser, dentro de um ano, a “rainha dos salões” cariocas” (AMORA, s/d, p.249). Com a herança que surge, inesperadamente, Aurélia, de mulher desamparada, torna-se a rainha dos salões e admirada por todos, compra o marido. Contudo, é essa a fortuna que influenciou, como citado por Mary del Priore, em toda a relação entre Aurélia e Seixas. Sobre a ficção de José de Alencar, Antonio Candido explica que:

[E]m *Senhora*, do grande amor de Aurélia com a vergonhosa transação que põe Fernando a sua mercê, veremos que os seus melhores livros são aqueles em que o conflito é o máximo; nos quais só pode haver *happy-end* graças a um expediente imposto à coerência da narrativa, como em *Senhora*; e que deixam um sulco de melancolia no espírito do leitor. Profundamente romântico, Alencar parece mais senhor das suas capacidades criadoras nas situações mais dramaticamente contraditórias (CANDIDO, 1993, p. 206).

Por sua vez, o crítico aponta a obra *Senhora* como a melhor escrita por José de Alencar. Nela, o escritor tem total controle da situação dramática criada, exercendo o título de romancista, assim, acende no leitor um envolvimento e sentimento de tristeza com o enredo, que se esvai com o contentamento no fim da leitura. Conforme observado por Afrânio Coutinho (1986), sendo *Senhora* o melhor romance de José de Alencar, o escritor executa sua crítica à tradição e aos casamentos contratuais, criando sua narrativa em um espaço próximo ao da realidade, com personagens vítimas das circunstâncias sociais. Assim como em *El sí de las niñas*, o tema apresentado por Leandro Fernández de Moratín era recorrente na sociedade espanhola, suas peças expunham fatos sociais que acreditava serem problemáticos, já que o espectador assistia e refletia sobre suas atitudes enquanto sujeito social.

Dentre as várias críticas às obras de José de Alencar, encontram-se as que o exaltam por sua grande contribuição para a formação de uma literatura brasileira, e as

que o acusam de ter por objetivo a criação de uma nova língua, uma língua brasileira em um momento no qual o Brasil estava fortemente ligado a Portugal. Hoje percebemos que os estudos sobre suas obras são feitos em menor número e o valor atribuído a elas não é mais o mesmo. Segundo Marcelo Peloggio, “[n]otamos que, em tempos de vida de Alencar, como após sua morte, os juízos críticos se alternaram, no mais das vezes, entre os elogios de ocasião e as censuras injustas, algumas até maldosas e levianas” (PELOGGIO, 2009, p.5). Muitos se inclinaram para escrever sobre a obra de José de Alencar, e esses escritos se intercalaram entre admiração e rejeição de sua obra. Estando José de Alencar em vida, rebatia a tais críticas, e um dos meios encontrados para rebatê-las foram os prefácios de suas obras. Um exemplo está no prefácio da obra *Sonhos d’ouro*, a qual responde a sua intencionalidade de escrita e expõe a qualidade e divisão de suas obras. Há, ainda, uma tentativa da crítica de classificação da obra de José de Alencar, sobre a qual Silvio Romero explicita:

[A] vida literária de José de Alencar está naturalmente dividida em dois períodos: *antes do ministério (1852-68) e depois do ministério (1868-77)* [...] Os referidos críticos preferem os produtos da primeira fase, por mais plácidos, mais graciosos, aos do último período, que se lhes afiguram mórbidos, desequilibrados, filhos da irritação e de preocupações pessimísticas. Nós vemos as coisas por outro prisma; preferimos os últimos (ROMERO, 2001, p. 245).

Entre esses dois momentos da escrita de José de Alencar, Silvio Romero aponta para o que é preferencial para a crítica, mas discorda dessa ideia, preterindo o segundo momento. Assim, vê que suas frustrações pessoais e da vida pública contribuíram para o aprimoramento da sua escrita. Segundo o pensamento de Afrânio Coutinho, “a crítica em relação a Alencar raramente saiu do plano do sentimento, ou da consideração dos fatos da biografia, em vez da compreensão da obra, atraída por certos traços do temperamento e do caráter complexo do escritor, especialmente a vaidade e o orgulho” (COUTINHO, 1986, p.252). Todavia, a crítica, por diversas vezes, esteve atenta à escrita de José de Alencar, contudo pontuando somente o caráter sentimental de sua obra ou apresentando sua criação literária ligada à sua índole e às práticas individuais, diminuindo, assim, seu valor enquanto romancista preocupado com a pátria, a língua e a literatura nacional.

Além da compreensão de que a obra alencariana está dividida em dois momentos de sua vida, de seu caráter e da convivência social, há a ideia de que, para Antonio Candido (1993), José de Alencar, ao escrever, dividiu-se em três. O Alencar dos rapazes, uma vez que em sua escrita cria personagens com ideais de heroísmo em meio a uma sociedade defeituosa, concebida por maus ajustes políticos. Tais personagens surgem puros, corajosos, íntegros contra tais males, “[m]as a vida no romance heroico é aparada, aplainada, a fim de que o herói caminhe numa apoteose sem fim [...] e o herói não pode deixar de vencer” (CANDIDO, 1992, p.202).

Essa figura do herói, que vislumbramos na escrita de José de Alencar, principalmente quando se trata das obras *O Sertanejo*, *O Gaúcho*, *Ubirajara*, *As Minas de Prata* e *O Guarani* nas quais a visão emblemática desse herói é mais visível. “[O] único escritor de nossa literatura a criar um mito heroico, o de Peri [...] não aceitar este seu lado épico, não ter vibrado com ele, é a prova de imaginação pedestre ou ressecamento de tudo o que em nós, mesmo adultos, permanece verde e flexível” (CANDIDO, 1993, p.202). José de Alencar não só cria uma personagem, mas insere na literatura brasileira a figura do índio como um sujeito autenticamente nacional, mesmo que o construa nos moldes cavalheiresco europeu.

Já o segundo Alencar, chamado por Antonio Candido (1993) de o “Alencar das mocinhas”, que o crítico apresenta como distinto do primeiro Alencar aqui demonstrado, cria enredos nos quais contêm relações amorosas que atingem um final feliz e, em grande parte, colocam as mulheres como protagonistas. Isso se verifica na obra *Senhora*, em que Aurélia é a protagonista, dona de si, rica e capaz de comprar o próprio marido para ser seu bibelô. Antonio Candido o apresenta como um escritor:

[C]riador de mulheres cândidas e de moços impecavelmente bons, que dançam aos olhos do leitor uma branda quadrilha, ao compasso do dever e da consciência, mais fortes que a paixão [...] Nos seus livros sentimos aquele desejo de refinada elegância mundana, que a presença da mulher burguesa condiciona no romance “de salão” do século XIX (CANDIDO, 1993, p. 203).

Candido apresenta o mecanismo utilizado por José de Alencar para retratar a mulher frente aos costumes brasileiros, sobretudo os burgueses, como acontece em *Senhora*, em que Aurélia já na primeira página do romance aparece em meio a um salão

de baile. O crítico pondera que nesses romances como *Cinco Minutos*, *A Viuvinha*, *A Pata da Gazela*, entre outros, são destacadas as relações sentimentais e as atitudes femininas. O autor cria em suas obras mulheres e homens adoráveis, que se destacam e desfilam nos salões da corte, onde a honra e a sensatez falam mais alto que a paixão, são personagens que agradam ao gosto do público leitor. Compõe seus enredos com a presença da mulher burguesa, rica, elegante, apaixonada, inteligente e ativa, estereótipo constante nos romances produzidos no século XIX, no Brasil.

A criação de tais personagens servia de exemplo para as mulheres leitoras, uma forma de educá-las, tendo em vista que grande parte do público leitor destes romances era composto por mulheres. De modo análogo, observamos também em *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín esse propósito da educação da mulher da classe burguesa espanhola. No que tange a alguns dos romances escritos por José de Alencar, estes foram, primeiramente, publicados em folhetim. Segundo Gina Guedes Rafael (2012), o romance-folhetim era o centro das conversas femininas, ajudou ainda a consolidar o hábito de leitura das mulheres e a ascensão da escolarização feminina, ainda bastante limitada. Dessa forma, recorda-nos que, na Espanha, o teatro foi o elemento fundamental para a difusão da aprendizagem das mulheres, assim como o romance-folhetim no Brasil.

O terceiro Alencar, nas palavras de Antonio Candido (1993), é aquele que escreve para os adultos, uma vez que não há a presença de personagens heroicas, principalmente nas obras *Senhora* e *Lucíola*. Sendo assim, ocorre o enfrentamento, no mesmo plano de igualdade, entre homens e mulheres, no qual, “o impulso heroico e a quadrilha idealizada dos romances de salão [...] se aprofundam por terceira dimensão, que corresponde, na exploração da alma, ao mesmo desejo de coisa nova e liberdade de gestos” (CANDIDO, 1993, p. 204). O salão não se torna tão relevante quanto era antes, mas sim a intimidade da alma e das relações. Somente estando a sós, homem e mulher, são capazes de se expressar como realmente o são:

— A senhora fará o que for de sua vontade. A minha obrigação é obedecer-lhe, como seu servo, contando que não lhe falte com o marido que a senhora comprou. Aurélia fitou no semblante de Seixas um olhar soberano.

— Acredita que eu possa mudar de sentimentos pelo senhor?

— Não tenha esse receio. Se eu não tivesse convencido que o amor entre nós é impossível, não estaria aqui nesse momento.

Estranho sorriso iluminou a fronte de Aurélia, que vibrou com um gesto de sublime altivez.

— Qual é então o motivo por que não aceita o que lhe ofereço?

— O que a senhora me oferece custou-lhe cem contos de réis, e receber esmolas desse valor é roubar ao pródigo que as deita fora (ALENCAR, 1994, p.136).

O diálogo explicita a tensão entre o casal, evidencia Aurélia exercendo sua autoridade enquanto compradora e Seixas executando seu papel de objeto vendido. Em *Senhora*, grande parte do romance se passa quando os cônjuges se encontram a sós, no jardim ou dentro da casa, e a forma como Aurélia e Seixas se comportavam naquele espaço era distinta do que representavam no meio social. Sobre o posicionamento de Aurélia perante Seixas, Antônio Soares Amora afirma que, “[c]asada com Fernando, não hesitou em fazer o marido, na noite de núpcias, sucumbir sob humilhação de sua situação de “marido comprado” e compreender que, de então por diante, estariam casados apenas para a ‘sociedade”” (AMORA, s/d, p.249). Essa é a aparência que deixam transparecer no decorrer de todo o enredo, assim como o que Seixas representava naquele casamento, um homem que se vendeu para atender às conveniências sociais e, sempre que possível, Aurélia lhe lembrava desse fato.

É importante ainda ressaltar, nesta obra, a problemática da diferença de posição social, ligadas ao fator econômico e à busca pela ascensão de classe, sendo um elemento que interfere nas relações, principalmente nas matrimoniais. Assim como também ocorria na Espanha e é exposto por Leandro Fernández de Moratín em *El sí de las niñas*, no casamento arranjado por Doña Irene para sua filha Paquita com Dom Diego, as adversidades sociais relacionadas ao casamento e à questão financeira são itens recorrentes na educação patriarcal do mundo ocidental.

José de Alencar, em seu processo de criação, elabora perfis femininos, bem exemplificado por Aurélia em *Senhora*, e pinta um quadro da sociedade carioca do século XIX. Processo esse que, conforme Antônio Soares Amora (s/d) foi se aperfeiçoando durante toda a sua produção literária e atinge o ápice em *Senhora*. Dessa forma, o crítico ainda aponta para cinco pontos que demonstram o aperfeiçoamento do romancista. O primeiro seria a análise metódica feita por José de Alencar ao tratar dos sentimentos íntimos, método que desde Balzac chamava-se “fisiologia do coração”. O segundo ponto diz respeito à apresentação do caráter das personagens, quando são

especificados hábitos e gostos da vida íntima e social. O terceiro ponto refere-se à intensidade na narração, ao tratar do drama no enredo, dando ênfase às relações humanas. No quarto ponto está a criação dos perfis femininos e quadros da sociedade, sendo fiel ao observado na realidade do cotidiano carioca. O último ponto vem a ser sua experiência na escrita de romances que se inicia com *Cinco Minutos* e termina com louvor em *Senhora*. E conclui o crítico que, através desses anos, José de Alencar domina por completo a arte de escrever.

Para Antônio Soares Amora (s/d), a escrita de José de Alencar, assim como a de outros romancistas, esteve preocupada em utilizar uma linguagem voltada para a alta classe brasileira, sobretudo, que contivesse um estilo rico em diversos tons e níveis que atendesse às características de cada personagem nos enredos. Outro fato de sua escrita seria o seu não desprendimento da literatura francesa, uma vez que teve como referência autores como Chateaubriand, Vitor Hugo, Alexandre Dumas entre outros. O que nos rememora também a influência do dramaturgo francês Molière na escrita de Leandro Fernández de Moratín, no período neoclássico.

## **CAPÍTULO II**

### **MATRIMÔNIO - UMA MANUTENÇÃO DA TRADIÇÃO?**

O matrimônio é um fator social que, há muitos séculos, faz-se presente em várias culturas, com diferentes objetivos e atribuições. Pode estar ligado tanto a um sentimento quanto à mera obrigação de procriar ou a um fator econômico, o que nos faz pensar que, desde os primeiros homens e mulheres habitantes na terra, o matrimônio enquanto união já se realizava de alguma forma. Está presente por vários séculos, principalmente se observarmos na cultura ocidental, o matrimônio é definido como uma instituição social. Dessa forma, ao ser concebido pela família patriarcal, mantinha o propósito de legitimar a hereditariedade e, assim, a posse de bens se transfeririam para os herdeiros. Ao longo dos séculos, o matrimônio esteve diretamente relacionado à manutenção da tradição das classes sociais e ao acúmulo de bens.

É este momento social do matrimônio que interessa para a nossa pesquisa, entre os séculos XVIII e XIX na Espanha e século XIX no Brasil, representados na temática das obras *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín; e *Senhora*, de José de Alencar. Tais enredos nos apresentam famílias pertencentes a uma classe mais elevada da sociedade ou que pretende, com o enlace matrimonial, ascender-se economicamente. Nossa análise está dividida em três tópicos, o primeiro analisa a tradição matrimonial na ficção literária do fim do século XVIII ao início do século XIX na Espanha, e século XIX no Brasil. O segundo tópico tem em conta a perspectiva do matrimônio na obra *El sí de las niñas* como manutenção da tradição patriarcal, enquanto o terceiro tópico faz esta mesma análise da reafirmação da tradição na obra *Senhora*.

## **2. 1. Tradição Matrimonial na Ficção Literária**

Ao pensarmos na relação existente entre a história e a literatura, é possível percebermos que ambas, desde a Idade Média, mantiveram estreita ligação, sobretudo porque estavam vinculadas ao contexto de sua produção. Conforme Luiz Costa Lima, “[p]ara o homem medieval, não há qualquer marca distintiva entre história e ficção. Desde que não se oponham às verdades religiosas, ambas são confiáveis, porque ambas são tomadas como verdadeiras” (COSTA LIMA, 1986, p.23).

Respeitava-se o critério estabelecido de não pôr em pauta a religiosidade, pois sua função seria a de resgatar os feitos da humanidade para que eles não caíssem no

esquecimento, em consequente, quem escrevia não fazia mais que isso. Apesar dessa afirmação, a palavra ficção era vista com desconfiança por esta não se prestar a averiguar os fatos ocorridos na história, e assim, a função do historiador “se legitima enquanto se vê de posse da verdade do que houve [...] O historiador é aquele que confronta os testemunhos, que corteja as fontes com o que outros escreveram, o que não teria outro cuidado senão de talhar na pedra do texto as letras da verdade” (COSTA LIMA, 1986, p.24-25). À vista disso, era-lhe atribuída a função de escrever o que ocorrera na história, averiguar os testemunhos e compor sua obra apenas com o que entendia ser verídico, ao contrário da ficção em que a presença de um eu traria para ela um valor de falsidade.

Dessa maneira, entende-se a aproximação entre história e ficção, a valorização da primeira até que a segunda construa novo conceito na escrita de Cervantes, assim, percebemos que a literatura sempre esteve diretamente voltada para os acontecimentos sociais. Nesta perspectiva, é necessário estar atento ao modo como esses acontecimentos ocorrem no contexto literário, não permitindo assim fazer uma análise sociológica equivocada ou superficial como postula Antonio Candido (2006).

Segundo esse crítico, muitos estudos procuravam se fazer na medida em que descreviam um acontecimento social ou se pautavam nos motivos de ordem moral ou política, reduzindo assim o valor da arte. Observa-se que essas duas tendências não foram completamente descartadas, pois contribuíram para demonstrar que a arte – neste caso pensemos na arte precisamente como literatura – é social no sentido de estar condicionada ao meio “e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (CANDIDO, 2006, p. 30). Ainda assim, elas contribuíram para a modificação da recepção por parte do leitor, por ser criada a partir do convívio social de seu criador.

Os aspectos sociais que se revelam na composição da obra literária interessam quanto ao ponto de vista sociológico, quando são, segundo Antonio Candido, analisados “os tipos de relações e os fatos estruturais ligados à vida artística, como causa ou consequência” (CANDIDO, 2006, p. 30-31). E assim, observando essas relações, se estabelece o caminho necessário para a análise da obra, que se pautará na delimitação da posição social do artista ou grupo pertencente, na maneira como a obra é composta e na recepção desta. Dessa forma, os fatores ligados aos elementos sociais de produção

possibilitam a compreensão de que, atrelado ao criador e à obra, estão os movimentos literários. Como exemplo, podemos citar o período romântico que se relaciona diretamente aos aspectos sociais.

Quando tratamos do Romantismo como paradigma da ligação entre literatura e sociedade, entendemos que ele foi uma expressão literária caracterizada pelo forte patriotismo de seus seguidores. Ressalta-se que essa particularidade ocorre tanto na Espanha quanto no Brasil. Na Espanha, na primeira metade do século XIX, para Josep M. Buades (2008), o movimento romântico esteve estritamente ligado ao liberalismo, além de exaltar a figura do intelectual crítico que, nesse momento, atuou através das críticas publicadas em jornais a respeito da lentidão administrativa e manutenção de uma tradição que não condizia com a atualidade. No Brasil, temos na escrita romântica deixada por José de Alencar os traços do nacionalismo característico do Romantismo. A respeito disso, Antonio Candido (2002) afirma que, na obra alencariana, o autor propõe um novo estilo que se aproximasse da maneira de falar do brasileiro adequando os temas à linguagem utilizada, proposta que tocava diretamente na independência do Brasil em relação a Portugal.

Temos, ainda, como grande marca do século XIX, a mudança do contexto histórico-social mundial. Além das alterações na indústria, economia, trabalho, política e sociedade no século XIX, a independência das colônias americanas proporcionou a esses novos países a busca por uma identidade nacional. Já para o Brasil, a procura da afirmação como nação, segundo José Murilo de Carvalho, “foi tarefa que perseguiu a geração intelectual da Primeira República (1889-1930). Tratava-se, na realidade, de uma “busca das bases para a redefinição da República, para o estabelecimento de um governo republicano que não fosse uma caricatura de si mesmo” (CARVALHO, 1999, p.101-102). Nessa concepção, buscou-se a reestruturação do governo que, de fato, atendesse aos interesses do coletivo e sua estrutura política não caísse no descrédito. Essa proposta foi elaborada pelos eruditos brasileiros, uma vez que no século XIX, os letrados eram participantes ativos dos interesses políticos. Assim como atuou José de Alencar que, além de escritor, foi um homem público ao ser eleito deputado do Ceará. Exemplo também é o de Leandro Fernández de Moratín que, na Espanha, não só esteve atento à situação político-social, mas foi secretário do político Cabarrús e, após a queda deste, recebeu proteção de Floridablanca e Godoy.

Se do ponto de vista histórico-social são perceptíveis várias transformações que visavam à identidade nacional, também no plano literário, entendendo que os escritores estavam engajados no meio político, podemos nos deparar com a representação das aspirações daquele contexto. Sobre essa temática, Zilá Bernd pontua que:

No Brasil, o Romantismo realizou uma revolução estética que, querendo dar à literatura brasileira o caráter de literatura nacional, agiu como força sacralizante “que seria própria de uma consciência ainda ingênua” (Glissant, 1984, p.192), trabalhando somente no sentido da recuperação e da solidificação de seus mitos (BERND, 2003, p. 20).

O movimento romântico buscou que a literatura brasileira revelasse, em sua escrita, as características do povo brasileiro. Em sua primazia, intencionava perpetuar essa nova estética e, para isso, a escrita romântica dedicou-se a resgatar e a exaltar as personagens lendárias do folclore brasileiro. No entanto, essa estratégia mostrava-se falha em sua efetividade, pois, em sua puerilidade, ao propor transformar os mitos em heróis nacionais e valentes guerreiros, assim como os romances de cavalaria do século de ouro na Espanha, demonstrava um exacerbado patriotismo, aspecto que será combatido pelos movimentos literários posteriores.

A estética do Romantismo pode ser notada na escrita proposta por José de Alencar, citada anteriormente. Uma escrita que propunha a dissociação da escrita e da fala de Portugal, na qual, segundo Antonio Candido (2002), esse ideal faria com que, os seguidores do Romantismo brasileiro focassem na realidade nacional, na natureza e na população, elaborando suas obras a partir das diferenças com os portugueses, principalmente, na forma de falar do brasileiro. Assim como citado por Zilá Bernd (2003), o intuito do romântico José de Alencar era o de dar à literatura produzida no Brasil a identidade de literatura nacional. A autora citada chama a ação dos românticos de “consciência ingênua”, uma vez que se pautaram na exaltação dos mitos nacionais, como é o caso da construção do índio como herói, fato que se deve ao patriotismo inflamado pelos escritores. Segundo José Murilo de Carvalho:

Após a consolidação da unidade política conseguida em torno da metade do século, o tema nacional voltou a ser colocado, inicialmente na literatura. O *Guarani* de José de Alencar, romance publicado em 1857, buscava, dentro do estilo romântico, definir uma identidade nacional pela ligação simbólica

entre uma jovem loura portuguesa e um chefe indígena acobreado (CARVALHO, 1999, p.91).

José de Alencar, ao compor suas obras, demonstra consciência da realidade nacional e a deixa transparecer em sua escrita. Destarte, buscou nessa literatura esclarecer, enquanto cidadão e escritor, sua preocupação com a identidade do povo brasileiro, ainda em formação em consequência do processo de independência e de maturidade nacional. Com efeito, ainda que a Espanha não fosse colônia recém-independente, o movimento romântico naquele país também se mostra possuidor de um olhar social, pois seus seguidores desenvolveram os ideais literários longe da rigidez das universidades ou dos salões aristocráticos.

Segundo Guillermo Díaz-Plaja (1958), o Romantismo espanhol atuou na formação de centros de cultura, onde os intelectuais se reuniam para discutirem temas literários e dedicarem-se a cursos livres. Nesse sentido, a fundação do centro Ateneo de Madrid (1820) foi de grande influência na vida da nação espanhola, porém os escritores se reuniam também nos cafés, palco que consideravam ser mais democrático que os salões. Além da colaboração dos escritores para a imprensa, escreviam artigos para os principais jornais da Espanha, em defesa do Liberalismo, dessa forma, participavam dos interesses nacionais, ademais de popularizar o movimento romântico com a publicação da poesia romântica nos periódicos, encontrando a fidelidade do público feminino.

Observamos, assim, que os fatores histórico-sociais dos países Espanha e Brasil não ficaram explícitos apenas nos discursos da história, mas também no que a literatura tem a nos contar, uma vez que esta é capaz de refletir as transformações sociais em cada período literário. Como nos aponta Sebastian Quesada Marco:

O Romantismo não foi só um gênero literário, como também uma nova forma de conduta que obedecia, sobretudo, aos impulsos emocionais. Recusava o racionalismo ilustrado e exaltava a liberdade do indivíduo e o <<eu>>. Os românticos eram basicamente contra toda norma, e fizeram do suicídio a manifestação suprema de seu inconformismo (QUESADA MARCO, 1987, p.131)<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> El Romanticismo no fue sólo un estilo literario, sino también una nueva forma de conducta que obedecía, sobre todo, a los impulsos emocionales. Rechazaba el racionalismo de los ilustrados y exaltaba la libertad del individuo y el <<yo>>. Los románticos eran básicamente rebeldes a toda norma, e hicieron de suicidio la manifestación suprema de su inconformismo (QUESADA MARCO, 1987, p.131).

O Romantismo não pode ser visto apenas como um movimento literário, mas sobretudo como uma nova forma de portar-se diante dos sentimentos, visto que a literatura não se cala frente aos acontecimentos sociais e, por isso, faz uso de suas armas, as palavras, para combater aquilo que lhe exige reflexão. Pode até mesmo ser usada como forma de falar abertamente dos ideais que defende, característica que fez com que alguns fossem denominados como rebeldes, pois não se mantiveram presos às normas utilizadas pelo classicismo. Para Néelson Werneck Sodré (1995), o Romantismo no Brasil representou um grito de renovação, sobrepondo-se ao clássico, uma vez que este continha marcas portuguesas que deveriam ser deixadas no passado, e o movimento romântico propunha novas fontes, banhadas primordialmente pelo patriotismo.

A forma que encontravam para demonstrar sua impugnação era por intermédio das obras produzidas durante o período literário romântico no Brasil. Esse ato revela que, como postula Jean-Paul Sartre, “[e]screver é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor” (SARTRE, 1999, p. 49). Dessa forma, apresenta a realidade referente ao meio que o autor observa, assim como apresentado por Antonio Candido (2006), ao inferir que os fatores sociais vivenciados pelo autor podem refletir em sua escrita.

Além da necessidade de repercussão da obra por parte de seus leitores, em razão de a obra configurar também em um sistema de comunicação, Jean-Paul Sartre reitera que, “o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir a sua obra. Mas não se limita a isso e exige também que eles retribuam essa confiança neles depositada, que reconheçam a liberdade criadora do autor e a solicitem” (SARTRE, 1999, p. 43). O leitor, ao receber a obra e compreender a colocação manifestada pelo autor, exige dele que sua escrita seja capaz de manifestar, de certo modo, o meio vivenciado pelo leitor, mantém assim o que foi acima denominada de comunicação. Assim, pode existir uma recepção negativa ou positiva, sendo que, se esta possui determinados aspectos sociais, cria-se uma expectativa por parte do autor em relação à sua obra e como esse leitor irá se expressar.

Se pensarmos a literatura apta para exteriorizar as questões sociais, ainda que este não seja seu propósito, encontramos um fator que contribui para esta escrita social que é o pensamento liberal e que, assim, esteve ligado a muitos escritores do período romântico no Brasil. Nesse entendimento, Néelson Werneck Sodré reitera que, “o

romantismo foi, sobretudo um movimento de liberdade espiritual, primeiro, se lhe remontarmos às últimas origens, filosófica, literária e artística depois, e ainda social e política” (SODRÉ, 1995, p.211). Na literatura, encontramos escritores românticos movidos por essa acepção liberal que, em suas composições artísticas, estão marcadas em grande parte por aspectos sociais e até críticas sobre os desajustes encontrados na sociedade.

No meio social, segundo Boris Fausto, o pensamento liberal se apresenta como “um fundo comum às várias correntes do liberalismo se encontra na noção de que a história humana tende ao progresso, ao aperfeiçoamento do indivíduo e da sociedade a partir de critérios propostos pela razão” (FAUSTO, 1995, p.107). As crises políticas do velho mundo, ocorridas no fim do século XVIII para início do século XIX, refletiram-se no sistema de governo espanhol e, mais tarde, no brasileiro. Observamos que as ocorrências políticas e sociológicas, nesse período supracitado, são de fundamental importância para a análise das obras, *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín e *Senhora*, de José de Alencar, tendo em conta que estão profundamente marcadas pelas circunstâncias históricas.

Depois de feito este percurso pela literatura, buscaremos compreender a presença da tradição matrimonial em obras literárias, tanto espanholas quanto brasileiras. Dessa forma, podemos pensar em obras que apresentam características do matrimônio ou que têm este como tema central. Como exemplo, encontramos a pequena narrativa *El casamiento engañoso*, de Miguel de Cervantes que conta, de maneira jocosa, como ocorreu o casamento da personagem Alférez Campuzano com Estefanía de Caicedo, este que tinha como intenção enganar e roubar a esposa, mas acabou por ela enganado, ficando doente e, por fim, abandonado. Encontramos também o tema na comédia *El curioso impertinente*, de Guillén de Castro, conhecida por estar presente na obra *El engeñoso hidalgo don Quijote de la mancha*, de Cervantes, mas que segundo Enrique Vivó de Undabarrena:

«*El curioso impertinente*», uma das melhores de sua produção ainda que use o argumento do Romance cervantino, Guillén ao fazê-la Comédia a transforma com substâncias diferentes [...] questões como a liberdade de escolha do casal, o tema do adultério e o crime que impedem o matrimônio, mas cujos limites de configuração jurídica Guillén sabe deter-se, mostrando-

se um bom conhecedor das sutilezas do Direito Matrimonial Canônico (VIVÓ DE UNDABARRENA, 2009, p.1)<sup>43</sup>.

Ao compor a seu modo esse pequeno romance, Guillén traz à tona uma forma satirizada, apresentando temas conhecidos do matrimônio. Não são abertamente tratados, ademais de serem abordados de forma cômica, revelam que possuía conhecimento do que abordava, como a existência da regulamentação para o matrimônio. De acordo com a legislação matrimonial que também se fez tema em algumas obras da literatura espanhola, Jose M. Castan Vazquez, em seu estudo sobre o direito matrimonial na literatura, observou que:

[N]o *Poema del Cid*, onde se menciona também o “axovar” e as arras, As palavras “arras” e “dote” já juntas, já separadas, serviam – como em seu magistral estudo jurídico do *Poema* havia observado Hinojasa - para designar a doação que fazia o marido a mulher por motivo do matrimônio (CASTAN VAZQUEZ, 2017, p.126)<sup>44</sup>.

Nessa análise feita por Vid. E. de Hinojasa, apresentada pelo crítico, o poema *El Mío Cid* dá mostras de como já ocorriam os enlaces matrimoniais. O “axovar”, como reitera Jose M. Castan Vazquez (2017), correspondia aos bens que os pais ofereciam aos noivos, assim como as arras seria uma determinada propriedade recebida em ocasião do casamento. Dando continuidade a sua análise do tema do matrimônio na literatura, Jose M. Castan Vazquez (2017) denota que, no teatro clássico espanhol, o dote fazia-se presente nas produções e também nas comédias em que o casamento está diretamente associado ao dote e à relação estabelecida entre o pai da noiva e o pai do noivo. Por conseguinte, salienta que este fato é visível na peça *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, do teatrólogo Lope de Vega, que começa com o casamento de Peribáñez com

---

<sup>43</sup> «*El Curioso impertinente*», una de las cumbres de su producción aunque tome el argumento la Novela cervantina, Guillén al hacerlo Comedia lo transforma con sustanciales diferencias [...] cuestiones como la libertad de elección de pareja, el tema del adulterio y el crimen que impiden el matrimonio, pero en cuyos límites de configuración jurídica Guillén sabe detenerse, mostrándose buen conocedor de las sutilezas del Derecho Matrimonial Canónico (VIVÓ DE UNDABARRENA, 2009, p.1).

<sup>44</sup> “[E]n el Poema del Cid, donde se menciona también el “axovar” y las arras, La palabras “arras” y “dote” ya juntas, ya separadas, servían -como en su magistral estudio jurídico del Poema ha observado Hinojosa-para designar la donación que hacía el marido a la mujer con motivo del matrimonio” (CASTAN VAZQUEZ, 2017, p.126).

Casilda, uma mulher muito bela por quem também o Comendador de Ocaña se apaixonou. Na tentativa de ser correspondido, o Comendador de Ocaña envia Peribáñez para a guerra contra os mouros, mas este, desconfiando de suas intenções, não vai e acaba matando o Comendador. No entanto, recebe o perdão de seu crime pelo rei, por achar sua causa justa.

Ainda sobre a presença do matrimônio na literatura espanhola, Jose M. Castan Vazquez (2017) se refere ao dote como principal aspecto matrimonial nas obras, o expõe exemplificando com as peças *Don Gil de las Calzas Verdes* e *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina que fora discípulo de Lope de Vega, *Don Lucas del Cigarral*, de Rojas Zorrilla e até mesmo *Don Quijote de la Mancha*, ao narrar a história da pastora Marcela. Além do mais, a tradição matrimonial na literatura espanhola pode ser vista também nas peças teatrais já citadas no capítulo anterior do autor em análise, o espanhol Leandro Fernández de Moratín, nas quais o casamento está sempre presente como o principal motivador da ação nos enredos.

Visto algumas obras da literatura espanhola, anteriores a *El si de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, que apresentam características relacionadas ao matrimônio, faz-se agora necessária esta mesma análise na literatura brasileira. Visto que essa temática matrimonial já havia sido observada na obra *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo, publicada em 1844. O texto narra a relação entre Augusto e D. Carolina (a moreninha), a idealização do amor puro que os jovens sentem um pelo outro, este que nascera na infância e permanece ao longo da vida, mesmo estando afastados por muitos anos.

Na escrita de Machado de Assis, segundo Joel Nolasco Queiroz de Cerqueira e Silva (2017), aparece a temática do casamento nas obras *A mão e a luva*, na qual o autor apresentou o significado do matrimônio para as moças, adentrando em uma vida de responsabilidades, tornando-se mães e donas do lar. Além disso, em *Contos sem data*, Machado de Assis destacou o casamento como uma espécie de seguridade financeira, principalmente para o noivo, se este possuísse algum bem.

A temática apresenta-se também na obra *O Garimpeiro*, de Bernardo Guimarães, que narra a história do amor proibido entre dois jovens. Sendo Elias pobre, não lhe é permitido se casar com Lúcia, dessa forma, toma a resolução de ir trabalhar no garimpo em busca de fortuna para poder casar-se com a amada. A união não se realiza, e Lúcia é

obrigada a se casar com outro homem para impedir a falência do pai. Encontramos ainda na obra *Um casamento no arrabalde*, de Franklin Távora, um enredo relacionado à união matrimonial entre a personagem Pedro e Lucila.

Outro romance que podemos usar como exemplo é a obra *Alice* de D. Luiza F. Camargo de Pacheco, publicado em 1903, o qual narra a história do casal recém-casado Renato e Alice. O enredo está repleto de fatalidades, principalmente para a personagem Alice, que sofre com a perda do pai, seguida pela perda do esposo e, por fim, a perda do filho. Dessa forma, Ivana Ferrante Rabello pondera que “[u]ma a uma as funções sociais da mulher vão desaparecendo: se a mulher não é filha de um homem, não é casada ou não é mãe, ela nada é. O que resta, então, à personagem? A clausura e o recolhimento: Alice se encerra num convento” (REBELLO, 2015, p.12). A personagem Alice, ao perder seus entes, perde também sua função como mulher para a sociedade, deixa de ser filha, esposa e mãe, não lhe resta mais nada, apenas se retirar da sociedade na qual não possui mais o pertencimento. Ainda segundo Ivana Ferrante Rabello:

[O]s romances do século XIX se empenham em retratar casamentos socialmente convenientes, que agradam à sociedade de hierarquia patriarcal, na qual o homem assume o papel maior [...] o romance romântico, que deveria ser uma apologia ao amor, transforma-se numa armadilha às mulheres, ensinando-as a submeter-se ou adequar-se aos modelos patriarcais, sob pena de serem severamente punidas (REBELLO, 2015, p.13).

Os romances, em sua maioria, escritos aos moldes da sociedade patriarcal, apresentavam o papel que cada cônjuge deveria exercer, o homem a autoridade da família; e à mulher era reservada a obediência. A crítica postula que o romance carecia de defender o amor nas relações conjugais, pelo contrário, instruía as mulheres a se sujeitarem ao domínio masculino, visto que aquelas que fugissem aos padrões seriam penalizadas. Recordamos ainda as obras do escritor José de Alencar, posto que, além da obra *Senhora* aqui analisada, existem narrativas relacionadas ao matrimônio.

A peça *O crédito* que teve sua estreia em 1857, obteve pouca apreciação do público. Essa comédia alencariana faz uma análise social da vida burguesa, além de retratar o casamento motivado por interesse econômico para a aquisição de bens. Outra peça do escritor é *As asas de um anjo*, apresentada em 1860 e fora censurada por conter cenas de imoralidade. Trata-se, em suma, da história de Carolina, uma jovem que quer

viver uma vida luxuosa e, para isso, abandona a casa dos pais, mas se regenera ao casar-se com o primo Luis. Lembramos também do romance *Diva*, que faz parte de seus romances perfis de mulher, no qual apresenta a história de Emília, uma jovem rica que, ainda quando adolescente, teve a vida salva por Augusto. Os dois ficam presos a uma espécie de jogo de amor que é, por diversas vezes, renegado por Emília, mas, por fim, quando Augusto já quase desiste da realização deste amor, a moça diz amá-lo e assim ocorre o “felizes para sempre” idealizado pelo Romantismo.

Mediante a exposição tanto de obras da literatura espanhola quanto da literatura brasileira, que possuem elementos característicos do casamento, tais como heranças, dotes, compromisso, casa, filhos etc, revela-nos a existência de uma tradição matrimonial também na criação literária. Ela perpassa pelas ações sociais, as quais são refletidas no processo artístico, uma vez que o criador também se inspire na sua experiência e observação dessas ações. Por fim, entendemos que o matrimônio faz-se presente na sociedade, bem como na literatura, acompanhando seu desdobramento na atualidade.

## **2.2. Reafirmação da Tradição: O matrimônio em *El sí de las niñas***

No que tange à obra *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, recordamos que esta comédia fez sua estreia no teatro La Cruz de Madri, em 24 de janeiro de 1806. Segundo José María Legido Díaz (1988), a peça ficou pronta em 1801, mas sua apresentação se realizou apenas cinco anos depois e, com alguns problemas, devido aos inimigos acumulados pelo teatrólogo durante seu tempo de atividade no teatro espanhol. José María Legido Díaz afirma que, “é a melhor das comédias originais de Moratín [...] obra modelo do teatro neoclássico, reúne também, e com melhor fortuna que em suas peças anteriores, as características principais da dramaturgia moratiniana” (LEGIDO DÍAZ, 1988, p. 36)<sup>45</sup>. O crítico a considera como a melhor de todas as suas peças produzidas por Leandro Fernández de Moratín, assim como sua obra modelo, pois

---

<sup>45</sup> “[e]s la mejor de las comedias originales de Moratín [...] obra modélica del teatro neoclásico, reúne también, y con mejor fortuna que en sus piezas anteriores, las características principales de la dramaturgia moratiniana” (LEGIDO DÍAZ, 1988, p. 36).

apresenta todas as características que o teatro neoclássico deveria conter. Encenada em três atos num curto espaço de tempo, tinha início às sete da noite e término às cinco da manhã seguinte, sempre no mesmo cenário, na pousada de Alcalá de Henares. Foi por produzir peças com tais características que Leandro Fernández de Moratín, mesmo escrevendo apenas cinco peças, é reconhecido como uma grande referência do teatro neoclássico espanhol.

O enredo da obra *El sí de las niñas* refere-se à proposta de enlace matrimonial entre Don Diego, que é um homem mais velho, e Paquita, uma mulher muito jovem:

**Don Diego.** O que homem? Que fala de sete ou oito anos? Se há poucos meses ela completou dezesseis anos.

**Simón.** E bem, que?

**Don Diego.** E eu, ainda que graças a Deus, estou robusto e... Com tudo isso, meus cinquenta e nove anos não há quem os diga (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.24)<sup>46</sup>.

No diálogo entre Don Diego e seu criado Simón, fica explícita a diferença de idade que permeava aquela proposta matrimonial desigual, a saber, mais de quarenta anos entre Paquita e Don Diego. A forma como esse matrimônio era visto por Don Diego sugere ainda que possuía uma visão romantizada, acreditava que tal casamento fosse ideal e gerar-lhe-ia herdeiros. Dado que se via como um homem jovem e robusto, ademais da suspensão de sua descrição por reticências, sugere a ideia de que estaria na mais completa virilidade, não seria infecunda como se mostravam tantas uniões desiguais. Entende-se, enfim, que a sexualidade se revelava como questão importante para marcar o papel masculino e até crucial para validar a autoridade enquanto homem.

A peça é considerada por muitos críticos como uma peça original, embora antes de atingir este *status* tenham surgido vários estudos em que apontavam para seu teor autobiográfico. Tais estudos indicaram, por muitos anos, que certo relacionamento entre Leandro Fernández de Moratín com uma jovem chamada Francisca Muñoz tenha sido o grande inspirador da produção desta peça. Para José María Legido Díaz (1988), essas

---

<sup>46</sup> **Don Diego.** ¿Qué hombre? ¿Qué hablas de siete u ocho años? Si ella ha cumplido dieciséis años pocos meses ha.

**Simón.** Y bien, ¿qué?

**Don Diego.** Y yo, aunque gracias a Dios, estoy robusto y... Con todo eso, mis cincuenta y nueve años no hay quien me los quite (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.24).

alusões não passaram de tentativas de justificar a escolha da temática moratiniana, relacionando-a com os conflitos da vida pessoal do escritor:

Ainda que Muñoz teve um relacionamento com o escritor, que era vinte anos mais velho que ela (tinha dezoito e trinta e oito, respectivamente quando se conheceram em 1789), ainda que a jovem iniciou relações com um pretendente militar ao tempo que as rompia com Moratín, ainda que os familiares das duas Paquitas possuíssem tantos pontos em comum, o certo é que para o dramaturgo não passou de uma paixão passageira e nunca desejou casar-se com a moça [...] A coincidência de homens e a incorporação de alguns detalhes anedótico são a única marca deste episódio que fica na comédia (LEGIDO DÍAZ, 1988, p. 37)<sup>47</sup>.

Além da coincidência entre os nomes da ficção e realidade, há também a presença da diferença de idades e o rompimento de Francisca Muñoz, que se casa com um jovem militar. Este relacionamento entre os dois não passou de uma paixão passageira e a intenção de Leandro Fernández de Moratín nunca foi claramente a de casar-se com a jovem, como argumenta o crítico supracitado.

Com isso, intenta-se mostrar que tais fatos são acasos que o dramaturgo fez uso para agregar valor à sua criação literária, ou podemos também refletir mediante a argumentação feita por Luiz Costa Lima ao tratar do texto autobiográfico. “O eu do narrador há de ser idêntico ao que assina o livro – a não ser que este eu apareça como personagem em obra pertencente a outra faixa discursiva [...] O eu referido podia “ser um recurso do artista, cujo propósito era dar à ficção uma aparência de realidade” (COSTA LIMA, 1986, p.252-253). Com as palavras do crítico, podemos compreender as observações feitas por vários estudiosos de *El sí de las niñas*, ao observar os fatos da vida, assim como a afirmação de que, no enredo, a personagem Don Diego represente o autor Leandro Fernández de Moratín. Nesse entendimento, Juan Antonio Ríos Carratalá assim o justifica:

---

<sup>47</sup> Aunque la Muñoz había tenido relaciones con el escritor, que era veinte años más viejo que ella (tenían dieciocho y treinta y ocho, respectivamente cuando se conocieron en 1789), aunque la joven iniciara relaciones con un pretendiente militar al tiempo que las rompía con Moratín, aunque los familiares de las dos Paquitas poseen tantos puntos en común, lo cierto es que el dramaturgo no pasó de un enamoramiento pasajero y nunca deseó casarse con la muchacha [...] La coincidencia de nombres y la incorporación de algunos detalles anecdóticos son la única huella de este episodio que queda en la comedia (LEGIDO DÍAZ, 1988, p. 37).

Porém, o que queríamos sublinhar aqui é que o tema da comédia tem um interesse pessoal para o autor. Antes falamos que lhe interessaria como cidadão preocupado por um problema de sua época, mas também o fazia como indivíduo que enfrentou situações e pessoas relacionadas como as apresentadas na comédia (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p.19)<sup>48</sup>.

Sobre esse fato, compreendemos ser, não propriamente, uma obra autobiográfica, mas uma obra didática, na qual a voz do autor está presente em seus personagens, principalmente em Don Diego que é constituído como homem respeitado e honesto. A voz do autor está em *El sí de las niñas* como a de um sujeito que outrora enfrentou situações, em certos aspectos, semelhantes às da ficção, uma vez que a ocorrência desse tipo de relação matrimonial era frequente na sociedade espanhola, sendo também o autor uma testemunha, como indivíduo pertencente àquela sociedade. Retomando a obra *El sí de las niñas*, René Andioc afirma que a temática dos matrimônios desiguais estava em alta entre os literatos da literatura espanhola, assim sendo:

O conflito da autoridade paterna e a liberdade dos filhos, e das imposições sociais e os direitos do amor, ou seja, do indivíduo, essencialmente da mulher, é diretamente ou indiretamente o motor de muitas intrigas tais como as da *Jacoba* de Comella, *El filósofo enamorado*, de Forner, *Las víctimas del amor*, o *El triunfo del amor y de la amistad*, de Zavala y Zamora, *El amor y la intriga*, arranjos da obra de Schiller, etc (ANDIOC, 1968, p.145)<sup>49</sup>.

Entre o fim do século XVIII e início do século XIX, ocorreu em grande número a escrita de narrativas relacionadas à autoridade paterna que interferem na escolha de cônjuges dos filhos, visando à estabilidade econômica. Assim como em *Senhora*, o valor do dote é abordado como o principal motivador para os contratos matrimoniais da sociedade burguesa carioca do século XIX. Dessa forma, deixavam-se de lado os sentimentos como o amor, principalmente se tratando das mulheres, eram as que mais se

---

<sup>48</sup> Sin embargo, lo que nosotros quisiéramos subrayar aquí es que el tema de la comedia tiene un interés personal para el autor. Antes hemos dicho que le interesaría como ciudadano preocupado por un problema de su época, pero también lo haría como individuo que se enfrentó a situaciones y personas relacionables con lo presentado en la comedia (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p.19).

<sup>49</sup> El conflicto de la autoridad paterna y la libertad de los hijos, el de los imperativos sociales y los derechos del amor, es decir del individuo, esencialmente de la mujer, es directamente o indirectamente el motor de muchas intrigas tales como las de la *Jacoba* de Comella, *El filósofo enamorado*, de Forner, *Las víctimas del amor*, o *El triunfo del amor y de la amistad*, de Zavala y Zamora, *El amor y la intriga*, arreglo de la obra de Schiller, etc (ANDIOC, 1968, p.145).

submetiam a essa soberania. A escolha deste tema, para as obras citadas por René Andioc e para *El sí de las niñas*, fez-se motivados por uma preocupação social, a consequência gerada pelos casamentos desiguais, que afetavam a sociedade espanhola no período dos anos finais do século XVIII.

José María Legido Díaz (1988) afirma que os desajustes matrimoniais causavam um problema demográfico, dado que, no período acima citado, tais casamentos entre velhos e jovens eram uniões infecundas. Faziam com que diminuísse a taxa de natalidade, triplicando o número de viúvas, enquanto os homens casados acima dos cinquenta anos eram superiores ao das mulheres da mesma idade. Para Juan Antonio Ríos Carratalá, Leandro Fernández de Moratín abordava um tema:

Que considerava crucial dentro do âmbito social próprio do gênero da comédia. Mas, também, esta insistência é fruto de uma preocupação contemporânea por um problema real. Então, o casamento desigual não era só um motivo literário, e sim também uma realidade que plantava graves problemas sociais. (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p.18)<sup>50</sup>.

*El sí de las niñas* encenava um aspecto social já apresentado por outros autores, assim, o matrimônio desigual expresso na literatura é fruto de uma preocupação social real. Desse modo, a peça moratiniana foi bem recebida, por seus espectadores por encenar um fator preocupante e já conhecido pela sociedade espanhola. Juan Antonio Ríos Carratalá reitera que:

A situação felizmente plantada por Moratín era atual, supunha que era um importante problema social, constituía o objeto de debates e, inclusive, em 1776 provocou a promulgação de uma lei que pretendia evitar os casamentos desiguais, por idade e extração social, obrigando aos filhos a solicitar o consentimento do chefe da família para contrair o matrimônio (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p.19)<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> [Q]ue consideraba crucial dentro del ámbito social propio del género de la comedia. Pero, además, esta insistencia es fruto de una preocupación contemporánea por un problema real. Por entonces, el casamiento desigual no era sólo un motivo literario, sino también una realidad que planteaba graves problemas sociales (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p.18).

<sup>51</sup> La situación felizmente planteada por Moratín era de actualidad, suponía un importante problema social, constituía el objeto de debates e, incluso, en 1776 provocó la promulgación de una pragmática tendente a evitar los casamientos desiguales, por edad y extracción social, obligando a los hijos a solicitar el consentimiento del cabeza de familia para contraer matrimonio (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p.19).

A realização de grande quantidade de casamentos desiguais causa um problema social, fazendo-se necessária a intervenção do governo espanhol para minimizar esse ato, uma vez que, como já mencionado anteriormente, esse tipo de casamento fez com que a taxa de natalidade sofresse uma grande baixa, por serem uniões infecundas. O posicionamento do governo espanhol foi de sancionar uma lei que coibisse esse tipo de enlace matrimonial, cabendo apenas ao chefe da família a permissão da efetivação do casamento. Ação que se mostra ineficaz, se pensarmos que o matrimônio desigual era justamente combinado entre os chefes das famílias e não pelos noivos, dando àqueles mais autoridade.

Dessa forma, a autoridade paterna tratava diretamente do acerto matrimonial sem conhecimento ou consentimento da filha. Observa-se essa ocorrência em *El sí de las niñas*, quando o casamento de Paquita, de apenas dezesseis anos, com Don Diego, de cinquenta e nove anos, é acertado por Doña Irene, enquanto Paquita só conhece o seu noivo após estar tudo acertado para a união: “**Don Diego.** Já o sei. Por isso quero confidenciar a ti. Eu, na verdade, nunca vi a tal doña Paquita” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.22)<sup>52</sup>.

O encontro entre as personagens se deu na pousada de Alcalá de Henares, na cena III do primeiro ato, na qual estão presentes Paquita, Doña Irene e Don Diego. A fala da mãe demonstra sua autoridade na escolha de um marido para a filha, como podemos perceber neste trecho, “**D.<sup>a</sup> Irene.** É filha obediente, e não fará o contrário jamais do que sua mãe determinar” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.30)<sup>53</sup>. Nota-se que a imposição paterna também era exercida no Brasil em meio às classes mais abastadas, ao longo do século XIX, como afirma Maria Beatriz Nader:

Pela própria estrutura econômica e social implantada no Brasil, a mulher honrada dependia da autoridade masculina, primeiramente, do pai e, depois, do marido, sem nenhuma opção de escolha quanto ao seu destino. Casava-se por imposição e interesse do pai, sem conhecer, muitas vezes, o homem a quem deveria dar seu corpo e sua própria vida (NADER, 2001, p.79).

---

<sup>52</sup> “**Don Diego.** Ya lo sé. Por eso quiero fiarme de ti. Yo, la verdad, nunca había visto a la tal doña Paquita” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.22).

<sup>53</sup> “**D.<sup>a</sup> Irene.** Es hija obediente, y no se apartará jamás de lo que determine su madre” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.30).

Importante lembrarmos que em relação ao contexto social brasileiro, as mulheres consideradas honradas erão as brancas, uma vez que, para legitimar o casamento e povoar a colônia, os homens deveriam casar-se somente com essas mulheres. A autoridade paterna escolhia os esposos para suas filhas de acordo com seu interesse, visando ao lucro que a união traria, nessa perspectiva, a mulher apenas saía do poder paterno para pertencer ao poder marital. Fato que ocorre em *Senhora*, quando Seixas abriu mão de seu pedido de casamento com Aurélia. Seu objetivo era aceitar se casar com Adelaide, pois essa teria um dote a oferecer, o qual o permitiria permanecer desfrutando os luxos que acostumara a ter e poderia, assim, pagar o dote da irmã, o qual havia dissipado. E, quando ocorre o enlace matrimonial entre Aurélia e Seixas, é a esposa que exercia a autoridade no lar. Nessa inversão de papéis, à Aurélia cabia o poder marital, até a última cena esse poder é restituído a Seixas. Em *El sí de las niñas*, a autoridade também é exercida pela mulher. Doña Irene, a mãe de Paquita representava o poder marital, impondo à filha o matrimônio para assegurar seu futuro.

Para reforçar essa soberania exigida à Paquita em *El sí de las niñas*, na cena II do segundo ato, encontramos novamente a obediência da filha, pois intencionava aceitar o matrimônio sem questionar, uma vez que esse matrimônio representaria também um ajuste econômico. Observa-se, pela voz das personagens:

**D.<sup>a</sup> Irene.** Não é repreensão, minha filha; isso é aconselhar-te. Porque como você não tem conhecimento para considerar o bem nos está entrando pelas portas... E o tarde que chega, que eu não sabia o que seria de sua pobre mãe... Sempre caindo e levantando... Médicos, farmácia... [...] Olha que um casamento como o que vai realizar, poucas que o consegue. Bem que as orações de suas tias, que são bem-aventuradas, devemos agradecer esta sorte, e não a teus méritos, e nem por teu esforço... Que dizes? (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.48)<sup>54</sup>.

A fala da mãe, Doña Irene, sugere que o matrimônio traria um futuro vantajoso e cômodo para sua filha, que não deveria a nenhum custo desperdiçá-lo. Por conseguinte,

---

<sup>54</sup> **D.<sup>a</sup> Irene.** No es reñirte, hija mía; esto es aconsejarte. Porque como tú no tienes conocimiento para considerar el bien que se nos ha entrado por las puertas... Y lo atrasada que me coge, que yo no sé lo que hubiera sido de tu pobre madre... Siempre cayendo y levantando... Médicos, botica... [...] Mira que un casamiento como el que vas hacer, muy pocas lo consiguen. Bien que a las oraciones de tus tías, que son unas bienaventuradas, debemos agradecer esta fortuna, y no a tus méritos ni a tu diligencia... ; ¿qué dices? (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.48).

Paquita, a todo instante, mostrava-se subserviente à autoridade da mãe, permanecendo calada, dando o seu sim para o casamento arranjado. Mesmo quando solicitada, não responde nada que fosse contrário à vontade da mãe. Casar-se com um marido rico, nesse caso Don Diego, seria a sorte que não era comum para todas as jovens da baixa classe social. A situação social de Paquita era do conhecimento de Don Diego, como afirma na cena I do primeiro ato: “**Don Diego.** Pois já vejas tu... Ela é pobre... Isso sim. Mas eu não busquei dinheiro, que dinheiro tenho, estou buscando modéstia, reflexão, virtude” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.23)<sup>55</sup>. Ao dizer-se conhecedor de que sua prometida era pobre, declara não se importar com esse fato, pois o que buscava em uma esposa era a modéstia e demais virtudes femininas, ser uma boa mãe e esposa. Já em *Senhora*, Aurélia não conhecia completamente a situação financeira de Seixas, este que se passava por membro de uma classe abastada, aceita seu dote para pagar o dote da irmã, enquanto o seu caráter é moldado no decorrer da narrativa.

Os atributos esperados por Don Diego em uma esposa são características que estavam em concordância com as ideias de Leandro Fernández de Moratín para a educação feminina, como reitera José María Legido Díaz:

Nosso autor trata este assunto em várias obras, mostrando-se partidário do modelo tradicional, é contrário as <<sabichonas e licenciadas>>, términos com que se denominavam as senhoras que tratavam de ascender às áreas da cultura que haviam sido até então terreno privado dos homens: porém, defende uma renovação dos métodos pedagógicos, que permite as meninas, maior sinceridade e desenvoltura nos tratos, e tenha em conta sua natureza e interesses (LEGIDO DÍAZ, 1988, p.40)<sup>56</sup>.

Além de estar presente em *El sí de las niñas*, a educação feminina faz parte das comédias moratinianas. Leandro Fernández de Moratín é defensor de uma educação tradicional, em que a mulher deveria aprender os atributos - boa mãe e esposa dedicada

---

<sup>55</sup> “**Don Diego.** Pues ya ves tu... Ella es una pobre... Eso sí. Pero yo no he buscado dinero, que dineros tengo; he buscado modestia, recogimiento, virtud” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.23).

<sup>56</sup> Nuestro autor trata este asunto en varias de sus obras, mostrándose partidario del modelo tradicional y contrario a las <<marisabillas y bachilleras>>, términos con que despectivamente se denominaba a las señoras que trataban de acceder a áreas de la cultura que habían sido hasta entonces terreno privado de los hombres: sin embargo, aboga por una renovación de los métodos pedagógicos, que permita a las niñas mayor sinceridad y desenvoltura en el trato, y tenga en cuenta su naturaleza e intereses (LEGIDO DÍAZ, 1988, p.40).

- necessários às moças casadoiras. Mostra-se contrário a uma educação ilustrada, que permita à mulher adentrar ao mundo do conhecimento científico, exclusivo do universo masculino. Dessa forma, defende que a educação feminina atenda apenas, como afirma Maria Beatriz Nader, “[a]os requisitos básicos para submetê-las ao poder masculino, condicionando-as a aceitar a completa supremacia do homem sobre o grupo familiar e mesmo sobre a sociedade, domesticando-as para passar do domínio do pai para o domínio do marido” (NADER, 2001, p.83). Apesar de sua firme posição, Leandro Fernández de Moratín ainda era favorável à renovação, em parte, de alguns métodos pedagógicos de instrução feminina, como os que permitissem às jovens maior flexibilidade em suas escolhas, que estas pudessem opinar com sinceridade quando fosse um assunto de seu interesse, principalmente se tratando da escolha de um marido. Nessa vertente, é que o “sim” da mulher é entendido, por outro lado, como uma ironia e crítica do autor acerca do matrimônio, aspecto que será tratado no próximo capítulo.

Outro fator a que Leandro Fernández de Moratín apresenta objeção refere-se à opção de enclausurar em um convento jovens, quando estas recusavam o casamento com um homem mais velho, por escolha do pai. Ainda segundo José María Legido Díaz (1988), isto se dá pela grande força política exercida pelo clero na sociedade espanhola e, tal atitude, era considerada por Leandro Fernández de Moratín como “forçada, estéril e injusta” (LEGIDO DÍAZ, 1988, p.40)<sup>57</sup>. Como muitas mulheres que se recusavam a se casar por escolha paterna eram forçadas a entrar para a vida religiosa, isso fomentava o baixo número de natalidade na Espanha. Segundo Maria Beatriz Nader, assim também ocorria no Brasil, “[à]s mulheres honradas eram dadas poucas opções de vida, ou casar ou entrar para um convento, pois evitava-se, sempre que possível, a mulher permanecer solteira” (NADER, 2001, p.83).

Em *El sí de las niñas*, antes do encontro na pousada de Alcalá de Henares, Paquita estava vivendo em um covento em Guadalajara, com sua tia de nome Trinidad, irmã de Doña Irene. Esta era responsável pela educação e pela castidade de Paquita, segundo as informações obtidas por Don Diego. Tal asserção é observada no trecho:

Informaram-me que jamais observou nesta criatura a mais remota inclinação a nenhum dos poucos homens que puderam ver naquela reclusão. Bordar,

---

<sup>57</sup> “forzada, estéril e injusta” (DÍAZ, 1988, p.40).

cozinhar, ler livros devotos, ouvir missa e correr pela horta atrás das borboletas, e jogar água nos buracos das formigas: estas foram sua ocupação e suas diversões (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.26)<sup>58</sup>.

Estando Paquita recolhida no convento, aprendia a fazer trabalhos manuais, como bordar, costurar, além de lhe ser permitido a leitura de livros de orações e assistir à missa. Tarefas que a ensinariam a ser uma boa mãe e esposa em conformidade com a tradição patriarcal e a religião. Suas demais atividades eram consideradas inocentes, tais como correr atrás de borboletas e colocar águas nas casas das formigas, provando que era uma mulher casta, educada para atender ao bom casamento que lhe era imposto. Há, em Don Diego, a preocupação com a educação recebida por Paquita, se é condizente com as instruções responsáveis por torná-la uma boa esposa, submissa ao marido e que não tenha contato com outros homens que possam vir a ser seus amantes. Expectativa que acaba sendo a grande motivação de Don Diego para contrair matrimônio com Paquita, mas sentiu-se totalmente iludido ao ter encontrado, na cena III do terceiro ato, a carta que acreditava ser escrita por um amante. “**Don Diego.** Sim. Que amante é este?... Dezesseis anos e criada em um convento! Acabou toda minha ilusão” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.80)<sup>59</sup>. Encontrar a carta fez Don Diego se decepcionar, se desfizeram todas as suas esperanças de encontrar em Paquita uma esposa casta e o coração unicamente guardado para seu esposo. É nesta cena que encontramos a presença da troca de correspondências entre Paquita e Don Carlos, sendo uma das formas usadas para se comunicarem, ainda quando a moça estava recebendo educação no convento.

Foi durante a celebração de aniversário de uma parenta de Paquita, em Guadalajara, que esta se encontrou, pela primeira vez, com Don Carlos que era sobrinho de Don Diego. Esse encontro se deu antes de ocorrerem os ajustes para o futuro casamento entre Paquita e Don Diego. Os jovens iniciaram o envio de cartas e, em seguida, começaram a se ver, como revelou Don Carlos a seu tio Don Diego na cena X

---

<sup>58</sup> [M]e ha informado de que jamás observó en esta criatura la más remota inclinación a ninguno de los pocos hombres que ha podido ver en aquel encierro. Bordar, coser, leer libros devotos, oír misa y correr por la huerta detrás de las mariposas, y echar agua en los agujeros de las hormigas: éstas han sido su ocupación y sus diversiones... (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.26).

<sup>59</sup> “**Don Diego.** Sí... ¿Qué amante es éste? ... ¡Y dieciséis años y criada en un convento! Acabó toda mi ilusión” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.80).

do terceiro ato: “**Don Carlos.** O sinal era dar três palmadas, as quais respondiam com outras três desde uma pequena janela que dava para o corredor das freiras. Falávamos todas às noites, em horário impróprio, com o recato e as precauções que já se entende” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.92)<sup>60</sup>. Após o primeiro encontro, passaram a se ver todas às noites seguintes, em altas horas da noite, através de uma janela quando o convento já se encontrava em silêncio. Adotavam muita cautela para não serem descobertos e burlarem os recatos que a educação feminina patriarcal inspirava.

Rita que era a criada de Paquita, na cena IX do primeiro ato, menciona a prudência com que se davam as visitas de Don Carlos: “até agora, ninguém no convento suspeitou. Ele não entrou jamais pelas portas que você amaldiçoou algumas vezes” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.44)<sup>61</sup>. Não só havia em Don Carlos a preocupação para que seus encontros com Paquita não fossem descobertos, mas também havia o intuito de descobrir se a jovem o amava na mesma intensidade que o seu sentimento por ela. Para isso, não revelou seu verdadeiro nome: “sempre fui Don Félix de Toledo, oficial de um regimento, estimado dos meus chefes e homem de honra” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p. 92)<sup>62</sup>. Dizer o seu nome o exporia e, assim, ela conheceria sua condição social e, dessa forma, o amor se confundir com interesses.

O nome usado por Don Carlos fazia referência ao nome de algumas das personagens das comédias do teatrólogo Calderón de La Barca. Este que fora, segundo Guillermo Díaz-Plaja (1958), o que melhor representou o teatro barroco espanhol, cuja temática gira em torno do mundo material, representado pelo serviço prestado ao rei; e do mundo espiritual, representado pelo serviço prestado a Deus. Esses dois aspectos são aliados à honra, faculdade apreciada em todos os homens, presente na maioria de suas peças trágicas, além de estar diretamente associada a suas comédias, que ficaram conhecidas por *Comedias de Celos*.

---

<sup>60</sup> “**Don Carlos.** La seña era dar tres palmadas, a las cuales respondían con otras tres desde una ventanilla que daba al corral de las monjas. Hablábamos todas las noches, muy a deshora, con el recato y las precauciones que ya se dejan entender...” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.92).

<sup>61</sup> “[h]asta ahora, nadie lo ha sospechado en el convento. El no entró jamás por las puertas, y cuando de noche hablaba con usted, mediaba entre los dos una distancia tan grande que usted la maldijo no pocas veces...” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.44).

<sup>62</sup> “[s]iempre fui Don Félix de Toledo, oficial de um regimiento, estimado de mis jefes y hombre de honor” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p. 92).

Observamos que também Aurélia, em *Senhora*, ao solicitar a Lemos que cuidasse das negociações necessárias para o ajuste de seu matrimônio, pediu que ocultasse seu nome, “\_\_ Previno-o de que meu nome não deve figurar em tudo isto” (ALENCAR, 1994, p.29). Motivada pela forma como se deu o fim de sua relação com Seixas, Aurélia queria que, ao falar somente na quantia do dote, provasse que o único motivador de Seixas para o casamento era o dinheiro.

Voltando a *El sí de las niñas*, como Don Carlos não revelou seu verdadeiro nome, também não revelou sua verdadeira origem e parentesco: “[n]unca falei dos meus parentes, nem de minhas esperanças, nem dei a entender que se casando comigo podia obter a melhor fortuna. Porque nem me convinha dar nome a você, nem lhe expor aos olhares de interesse, e não no amor, que estava interessado em receber” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p. 92)<sup>63</sup>. Ao ocultar seu parentesco com Don Diego, um homem rico que, sendo seu único parente, era também seu herdeiro, sua atitude demonstra o desejo de ter seu amor correspondido pelo amor verdadeiro de Paquita. Sem interesse no que poderia oferecer financeiramente, ao contrário de Doña Irene que tanto se empenhou em garantir um futuro próspero à filha.

Podemos entender que esse ato de Don Carlos fora motivado, como explica na referida cena, pela valorização dos princípios morais em detrimento de suas origens humildes. “**Don Carlos.** Soube que era filha de uma senhora de Madrid, viúva pobre, mas de gente muito honrada” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p. 92)<sup>64</sup>. Sendo o matrimônio, entre os séculos XVIII e XIX, na Espanha, uma forma para a ascensão de classes, a atitude do jovem, ao descobrir-se apaixonado por uma moça pobre, é a de cautela. Diferentemente de Seixas em *Senhora* que, mesmo tendo conhecimento da pobreza de Aurélia, assume o compromisso de se casar, mas retira o pedido e abandona a jovem, ainda que as atitudes de sua noiva em nada revelassem a busca pela elevação social.

---

<sup>63</sup> “[n]unca la dije más ni la hablé de mis parientes ni de mis esperanzas, ni a de a entender que casándose conmigo podía aspirar a mejor fortuna. Porque ni me convenía nombrarle a usted, ni quise exponerle a que las miras de interés, y no el amor, la inclinasen a favorecerme” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p. 92).

<sup>64</sup> “**Don Carlos.** Supe que era hija de una señora de Madrid, viuda pobre, pero de gente muy honrada” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p. 92).

Dando continuidade em sua revelação ao tio Don Diego, Don Carlos afirma que se afastou por algum tempo de Paquita. Durante essa ausência, os amantes se correspondiam através de cartas, da mesma forma como tudo começou:

Durante três meses me ausentei de lá; mas ao fim era necessário separarmos, e uma noite me despedi, a deixei rendida a um café da manhã mortal, e me fui cego de amor aonde minha obrigação me chamava... Suas cartas consolaram por algum tempo minha ausência triste, e em uma que recebi poucos dias me disse como sua mãe tratava de casá-la (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p. 92-93)<sup>65</sup>.

Ao estar longe de Guadalajara, as correspondências estreitavam a relação dos dois e, foi através destas que Paquita informa a Don Carlos o acerto matrimonial feito por sua mãe. Dessa forma, Don Carlos segue atrás de sua amada para impedir que o casamento se realizasse. O uso das cartas em *El sí de las niñas* não somente é praticado pelo casal para se contatar e diminuir a distância, mas, é através de uma carta, que a situação passa a ser favorável à Paquita e Don Carlos. Na cena II do terceiro ato, Don Carlos joga pela janela da pousada uma carta para Paquita e, por estar tudo muito escuro não a encontra, mas sim Simón, criado de Don Diego, que a entrega ao seu senhor. Na carta, estavam escritas as seguintes palavras:

Meu bem: se não consigo falar com você, farei o possível para que chegue em suas mãos esta carta. Apenas me separei de você, encontrei na pousada o que eu chamava de meu inimigo, e ao vê-lo não sei como não morri de dor. Mandou-me sair imediatamente da cidade, e foi preciso obedecer. Eu me chamo Don Carlos, não Don Felix. Don Diego é meu tio. Viva você feliz, e esqueça para sempre seu infeliz amigo — *Carlos de Urbina* (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p. 99-100)<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Cerca de tres meses me detuve allí; pero al fin era necesario separarnos y una noche me despedí, la dejé rendida a un desmayo mortal, y me fui ciego de amor adonde mi obligación me llamaba... Sus cartas consolaron por algún tiempo mi ausencia triste, y en una que recibí pocos días ha me dijo cómo su madre trataba de casarla (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p. 92-93).

<sup>66</sup> Bien mío: si no consigo hablar con usted, haré lo posible para que llegue a sus manos esta carta. Apenas me separé de usted, encontré en la posada al que yo llamaba mi enemigo, y al verle no sé cómo no expiré de dolor. Me mandó que saliera inmediatamente de la ciudad, y fue preciso obedecerle. Yo me llamo don Carlos, no don Félix. Don Diego es mi tío. Viva usted dichosa, y olvide para siempre su infeliz amigo. — *Carlos de Urbina* (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p. 99-100).

No momento em que Don Diego revelou a todos o conteúdo desta última carta, tudo é esclarecido. Don Diego, sendo tio de Don Carlos, exerce sua autoridade para mandá-lo de volta a Zaragoza. Exerce também o poder quando manda que o sobrinho volte para a pousada, exibindo assim uma relação entre tio e sobrinho semelhante àquela de Doña Irene e Paquita. Entretanto, Don Diego desiste de seu casamento, pois só ele tem esse poder, para que os dois jovens pudessem se casar, reconhecendo o erro que estava prestes a cometer. “**Don Diego.** Carlos! Paquita! Que dolosa impressão me deixa na alma o esforço que acabo de fazer!... Porque, ao fim, sou um homem miserável e fraco” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p. 102)<sup>67</sup>.

Ele se sente dolorido, porém o que dói de fato é o seu caráter, pois permitir o casamento entre os jovens era abrir mão de suas escolhas e permitir aos filhos escolherem. Era um sentimento que a autoridade paterna não queria assumir, deixar de reger as escolhas filiais como as regras sociais lhes davam direito. Ao mesmo tempo que se percebia miserável e fora do seu juízo perfeito, se vê um velho em busca de um matrimônio desigual com uma adolescente, pois não queria estar só. “**Don Diego.** Não temo a solidão terrível que amenizava minha velhice... Vós [...] sereis o prazer do meu coração” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.103)<sup>68</sup>. E passa a contentar-se com a felicidade dos dois.

Assim como em *Senhora* que, após Seixas ter restituído o dinheiro pago por Aurélia no dote, a esposa se ajoelha aos pés do esposo suplicando que aceite o seu amor, entregando não somente o seu amor, como também a sua herança e a sua submissão para, dessa forma, tornar-se um final “feliz”. Ocorre também em *El sí de las niñas* um final “feliz”, não com a realização de um casamento desigual, mas com a autorização para o matrimônio entre Don Carlos e Paquita. Entretanto, essa felicidade do casal pode ser compreendida segundo o parâmetro do pensamento patriarcal, da manutenção da tradição. Logo, a personagem Paquita, sendo uma leitora de romances, como já mencionado, é conhecedora da idealização romântica existente para a felicidade

---

<sup>67</sup> “**Don Diego.** ¡Carlos!... ¡Paquita!... ¡Qué dolorosa impresión me deja en el alma el esfuerzo que acabo de hacer!... Porque, al fin, soy hombre miserable y débil” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p. 102).

<sup>68</sup> “**Don Diego.** No temo ya la soledad terrible que amenazaba mi vejez... Vosotros [...] seréis la delicia de mi corazón (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.103).

matrimonial, que se destoa da vida real, sabia que naquele momento já não teria um casamento desigual, mas uma união segundo os moldes da tradição.

Apesar disso, há estudos que contestam o porquê de Don Carlos não ter enfrentado a autoridade do tio de Don Diego quando descobriu que era com Paquita que seu tio Don Diego pretendia se casar. Sua atitude revelava a obediência à autoridade do tio Don Diego ou à preservação da tradição patriarcal uma vez que, sendo homem, esperava um futuro como todo jovem da classe burguesa, um casamento regado por certa estabilidade econômica. Para Juan Antonio Ríos Carratalá:

Recordamos, contudo, que esta atitude fica subordinada a um principio de autoridade que tem uma preeminência absoluta no esquema da obra. Não há nunca um ataque ao autoritarismo que supõe o imponente matrimônio forçado, ninguém nega a Don Diego seu direito de casar-se com Paquita (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p.21)<sup>69</sup>.

Don Carlos aceita que, mediante a autoridade de Don Diego e a escolha matrimonial que fizera, não teria nada o que fazer, apenas obedecer. Don Diego detinha o poder para escolher a esposa que lhe conviesse e, em todo o desenrolar das cenas, este fato é exibido. A autoridade paterna compactuava com a tradição, nesse sentido, não cabia aos jovens a escolha dos cônjuges, mas sim aos pais. Nesse caso, Don Diego exerce para Don Carlos o papel de pai, uma vez que era seu único parente. Ainda segundo o crítico, a reação de Don Carlos, ao partir para Zaragoza, é justificada uma vez que, na obra *El sí de las niñas*, Leandro Fernández de Moratín não nega a autoridade paterna, visto que o desenrolar da peça fornece aspectos para que Don Diego não seja impedido de casar-se com Paquita, mas que, com seu próprio reconhecimento da realidade e consequências, desista do matrimônio.

Nessa leitura, há na obra a reafirmação da tradição do matrimônio nos moldes patriarcais. Juan Antonio Ríos Carratalá ainda aponta que, “para Moratín a solução é combinar este indiscutível princípio com a razão. Não cabe um conflito dos filhos ante a

---

<sup>69</sup> Hemos de recordar, no obstante, que esta actitud queda subordinada a un principio de autoridad que tiene una preeminencia absoluta en el esquema de la obra. No hay nunca un ataque al autoritarismo que supone el imponer un matrimonio forzado, nadie niega a Don Diego su derecho a casarse con Paquita (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p.21).

imposição de um matrimônio não desejado” (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p.21)<sup>70</sup>. Nesse viés, O problema social do matrimônio desigual seria solucionado a partir de um diálogo, entre pais e filhos, usando o princípio da razão, não caberia aos filhos rebelar-se contra os casamentos arranjados. Dessa forma, dá-se a compreensão de que, em vários momentos, Don Diego interpelou Paquita sobre os seus sentimentos em relação a ele:

**Don Diego.** Porque não tem mais confiança em mim? Você pensa que não terei muita satisfação em falar de assuntos que te satisfaça?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Eu sei.

**Don Diego.** Pois como, sabendo que você tem um amigo, não desabafa com o seu coração?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Por isso mesmo me obriga a calar.

**Don Diego.** Isso quer dizer que talvez eu seja a causa da sua aflição?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Não, senhor. Você em nenhum momento me ofendeu... Não é do senhor que devo me queixar (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.85)<sup>71</sup>.

Don Diego questionava se Paquita tinha confiança nele como seu futuro marido, essa era uma forma de averiguar o estado da jovem em relação a si e ao casamento próximo. Além disso, saber também dos afetos de Paquita, pois Don Diego esperava receber da jovem não só respeito, mas um sentimento que se assemelhasse ao amor. Mais uma vez, percebemos a esquiva de Paquita e o seu silêncio perante a autoridade, visto que não está em face da autoridade paterna, mas da autoridade marital representada por Don Diego. Demonstra ainda, que o calar-se da jovem revela a reafirmação a autoridade paterna na referida obra, assim como também na atitude de Don Carlos ao não confrontar o tio Don Diego, tampouco declarar, de imediato, seu amor pela jovem. Somente após ter decidido deixar Paquita, quando foi questionado por

---

<sup>70</sup> “[p]ara Moratín la solución es compaginar este indiscutible principio con la razón. No cabe una rebelión de los hijos ante la imposición de un matrimonio no deseado” (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p.21).

<sup>71</sup> **Don Diego.** ¿Pues por qué no hace más confianza de mí? ¿Piensa usted que no tendré yo mucho gusto en hallar ocasiones de complacerla?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Ya lo sé.

**Don Diego.** ¿Pues cómo, sabiendo que tiene usted un amigo, no desahoga con él su corazón?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Porque eso mismo me obliga a callar.

**Don Diego.** Eso quiere decir que tal vez yo soy la causa de su pesadumbre de usted.

**D.<sup>a</sup> Francisca.** No, señor. Usted en nada me ha ofendido... No es de usted de quien yo me debo quejar (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.85).

Don Diego, é que confidenciou tudo o que ocorrera em Guadalajara e o significado de sua presença naquela pousada.

Esses fatos foram providenciais para que levasse ao fim esperado por Don Carlos e Paquita, visto que, para Juan Antonio Ríos Carratalá (2016), este fim foi possível porque Don Carlos e Paquita demonstraram pureza em seus atos e se portaram como filhos obedientes, pois renunciaram a seus sentimentos e desejos sem se revoltarem com as imposições feitas por Doña Irene e Don Diego, reafirmando, desse modo, a tradição do casamento:

Em consequência, longe de propor uma romântica defesa dos mesmos, como autor ilustre amante da autoridade e a ordem ajustada à razão, propõe atitudes exemplares em pais e filhos capazes de evitar enfrentamentos e desqualificação de um princípio de autoridade que está reafirmado na comédia (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p 21-22)<sup>72</sup>.

Através dos atos dos dois jovens Don Carlos e Paquita, propõem o não enfrentamento da autoridade paterna, mas que atuem como o esperado para pessoas em suas condições, sendo filhos obedientes às escolhas de seus pais. Leandro Fernández de Moratín, em sua peça, apresenta aos filhos que era necessário respeitar a razão e as atitudes paternas daquele contexto sendo relevantes atitudes exemplares de pais e de filhos para a melhoria das relações sociais, principalmente tendo em vista os matrimônios arranjados.

### **2.3. Reafirmação da Tradição: O matrimônio em *Senhora***

A obra *Senhora* foi publicada por José de Alencar em 1875, faz parte dos perfis de mulher, aos quais se integram também as obras *Lucíola* e *Diva*. Essas produções literárias têm como protagonistas mulheres, e os enredos giram em torno de suas personalidades e ações. *Senhora* está dividida em quatro partes, a primeira é “O Preço”,

---

<sup>72</sup> En consecuencia, lejos de proponer una romántica defensa de los mismos, como autor ilustrado amante de la autoridad y el orden ajustados a la razón, propone unas actitudes ejemplares en padres e hijos capaces de evitar enfrentamientos y descalificaciones de un principio de autoridad que resulta reafirmado en la comedia (RÍOS CARRATALÁ, 2016, p 21-22).

a segunda é “Quitação”, a terceira é “Posse” e a quarta é “Resgate”. Esses títulos sugerem o desenrolar das várias partes de uma negociação comercial, e aqui, tais partes são apontadas como parte do contrato matrimonial firmado entre Aurélia e Seixas. A narrativa não se desenvolve em uma sequência cronológica, dessa forma, inicia-se quando Aurélia já estava em posse de sua herança ao ser reconhecida como herdeira universal do seu avô paterno, segue o trecho:

O papel continha o testamento em que Lourenço de Sousa Camargo reconhecia e legitimava como seu filho a Pedro Camargo, que fora casado com D. Emília Lemos; declarando que a sua neta D. Aurélia Camargo, nascida de um legítimo matrimônio, a instituía sua única e universal herdeira (ALENCAR, 1994, p.92).

Para Aurélia ser reconhecida por seu avô como sua neta e herdeira, foi necessário que o matrimônio entre seus pais fosse considerado legítimo, dessa forma, recordamos o estudo de Patrícia Krempel Goulart (2002) sobre o matrimônio, no qual se observa que este era usado como forma de legitimar os herdeiros para que pudessem receber a herança da casta paterna. Isso explica o fato de que até o reconhecimento de que o casamento dos pais de Aurélia era legítimo, seu avô Lourenço de Sousa Camargo não conhecia e não reconhecia a existência de Aurélia e sua família. *Senhora* é marcada também por *flashbacks* que apresentam a vida de Aurélia antes da posse de sua herança e do reconhecimento de legitimidade do matrimônio de seus pais. Antes de se tornar rica, vivia de forma precária, principalmente após a morte de seu pai, Pedro Camargo, e das doenças de sua mãe D. Emília e do irmão Emílio. Contudo, assim como Doña Irene em *El sí de las niñas*, D. Emília, em *Senhora*, também sonhava com um casamento que garantisse um futuro para sua filha Aurélia. Observemos o diálogo:

Se vinha a falar-se de sua moléstia que fazia rápidos progressos, dizia Emília à filha:

\_ O que me aflige é não ver-te casada. Mais nada.

Quando lembravam-se que o dinheiro deixado por Pedro Camargo e a esmola do fazendeiro haviam de acabar-se um dia, ficando elas na indigência, acudia a viúva:

\_ Ah! Se eu te visse casada! (ALENCAR, 1994, p.98).

A ideia de que a filha contraísse um matrimônio, permitia a D. Emília encher-se de esperança, uma vez que Aurélia estaria amparada por um esposo, após a morte dela. O matrimônio trazia a expectativa da comodidade e estabilidade econômica, por isso, em *Senhora*, no momento em que Aurélia ainda pertencia a uma classe baixa da sociedade, casar-se seria sua garantia de um futuro. Da mesma forma, observamos, em *El sí de las niñas*, que o casamento de Paquita com Don Diego seria a sua elevação de classe social e garantia de um futuro sem dificuldades financeiras. Além da mãe preocupada com o futuro de sua filha, assim como Doña Irene, D. Emília representa ainda a viúva que, após perder seu esposo, sustenta a família fazendo trabalhos de costura. Esta ainda permanece reclusa em sua casa, como afirma Maria Beatriz Nader, ao tratar da história das mulheres no Brasil, “[d]epois de tornar-se viúva, a mulher deve manter-se restrita ao espaço geográfico de sua casa para se conservar pura, como a jovem, e vigilante, como a casada” (NADER, 2001, p.96).

Vencida pela insistência da mãe D. Emília, Aurélia se põe à janela, para ser vista e despertar a atenção dos jovens casadoiros, conforme relata o narrador: “[r]edobraram pois as insistências da pobre viúva; e Aurélia ainda coberta do luto pesado que trazia pelo irmão condescendeu com a vontade da mãe, pondo-se à janela todas as tardes” (ALENCAR, 1994, p.73). Nesse momento, Aurélia ainda não possuía um dote a oferecer, dessa forma, expor-se à janela era a forma que D. Emília possuía para atingir o objetivo de casar a filha. Sua presença todas às tardes à janela chama a atenção dos rapazes, que passam a frequentar a rua que morava em Santa Tereza para apreciar a beleza da moça e galanteá-la. Assim, explica o narrador: “[n]ão tardou que a notícia da menina bonita de Santa Tereza se divulgasse entre certa roda de moços que não se contentam com as rosas e margaridas dos salões, e cultivavam também com ardor as violetas e cravinas das rótulas” (ALENCAR, 1994, p.74). Estes moços estavam atrás de uma nova conquista diferente das rotineiras presentes nos salões, apenas como forma de passar o tempo, pois estas, as chamadas conquistas de janelas, não concretizariam em um casamento. Dado que, para os rapazes, o casamento também era visto como um negócio vantajoso, pois, por meio do dote da noiva, garantiriam seu futuro ou até mesmo a elevação de classe social.

Nessa perspectiva, é importante recordarmos aqui que, segundo nos aponta Mary del Priore, os “[c]asamentos baseavam-se, então, nos arranjos bem terrenos, fossem eles

familiares ou políticos, de pais ambiciosos. Sem dinheiro, “amostras de balcão” – como chamava a exposição da moça à janela – não davam em nada” (DEI PRIORE, 2005, p.119). Desse modo, as atitudes desses rapazes não passavam de cortejos, namoricos, uma vez que sem dote não ocorreria casamento.

A rotina familiar da classe burguesa contribuía para a ocorrência das conquistas feitas nos salões de baile ou nos saraus, onde se reuniam a família, os amigos e demais convidados. Segundo Néelson Werneck Sodré:

A vida de família, mais aberta nos centros urbanos, permitia as festas, o convívio, tudo o que vai ficar representado, em suma, nas páginas dos romances do tempo. Nessas festas, nesses salões, é que se encontravam os elementos da mesma classe, a moça casadoira e o estudante – justamente os elementos mais numerosos do público de então (SODRÉ, 1995, p.206).

Essas duas personagens, a mulher e o estudante, presentes em grande número na classe burguesa no Brasil do século XIX e, ao mesmo tempo, tão marcantes na literatura romântica, se encontravam ali, nos salões de baile, onde se davam grande parte dos encontros naquela sociedade. Através da realização de bailes e saraus, deu-se a diminuição da privacidade familiar, sobretudo após meados do século XIX. Para Néelson Werneck Sodré (1994), com a alteração na vida familiar urbana, há certo afrouxamento no confinamento feminino. Dessa forma, surgiram as novas funções para as mulheres, agora frente ao meio social que, segundo Maria Angela D’Incao (2011), como fora explicitado anteriormente, a mulher deveria exercer seu papel social. Era ela a responsável por deixar transparecer a felicidade do lar, pois seu esposo dependia de sua representação como mediação de seus negócios.

Já os rapazes se configuravam na figura do estudante que, para Néelson Werneck Sodré, aliados à mulher, representavam as duas personagens principais da literatura romântica brasileira: “[e]studantes e mulheres, no quadro urbano da sociedade imperial, constituem, pois, o público literário, na sua maior parte. Figuram nos romances, também como as personagens fundamentais” (SODRÉ, 1995, p.206). Suas participações não se davam somente na narrativa, mas também como leitores. Dessa forma, contribuíram para a difusão do romance-folhetim, sendo leitores assíduos, discussão já empreendida em nosso primeiro capítulo. Recordamos aqui que Seixas foi um desses estudantes: “[f]ilho de um empregado público e órfão aos dezoito anos, Seixas foi obrigado a

abandonar seus estudos na Faculdade de São Paulo pela impossibilidade em que se achou a sua mãe de continuar-lhe a mesada” (ALENCAR, 1994, p.35). Embora não tenha concluído o curso, ainda frequentava o mesmo ambiente que os estudantes, partilhava suas novas conquistas e os novos amores a conquistar. Nesse convívio é que Seixas se intera da exposição de Aurélia à janela.

Retomando a obra *Senhora*, no meio dessa roda de rapazes que em todas as tardes admiravam a beleza de Aurélia, estava seu tio Lemos que, dispondo de seu parentesco, sentia-se em liberdade para estar em conversa com a moça. Era retribuído com sorrisos por Aurélia que, até aquele momento, acreditava em uma reaproximação entre sua mãe D. Emília e Lemos, já que isso seria muito produtivo para o seu futuro e o de sua família. Vê-se sua esperança se esvaír ao ler o conteúdo da carta escrita por Lemos. Comenta o narrador: “[a] carta de 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 de interesse” (ALENCAR, 1994, p.76). Assim, toma conhecimento das reais intenções de Lemos, após a leitura da carta, sua primeira reação foi a de se ajoelhar frente a um crucifixo, como se encontra no trecho:

Dobrou friamente o papel, que fechou em seu cofrinho de buxo, e foi ajoelhar-se à beira da cama, diante do crucifixo suspenso à cabeceira. Como a andorinha, que não consente lhe manche as penas a poeira levantada pelo vento, e revoando molha constantemente as asas na onda do lago, assim a alma de Aurélia sentiu a necessidade de banhar-se na oração, e purificar-se do contato em que se achara com essa voragem de torpeza e infâmia (ALENCAR, 1994, p.75).

Seu procedimento, ao término da leitura da carta, demonstra o poder exercido pela religião, tanto na educação feminina quanto nas relações sociais. Era necessário manter-se pura, sem qualquer desvio tanto físico quanto espiritual e, para isso, deveria estar em oração, pois atos como o de Lemos, retirava-lhe a paz. Em relação à religião, Lilian Sarat de Oliveira afirma que:

A história da mulher brasileira, como a história de tantas mulheres, é marcada pelo estabelecimento da ordem patriarcal que, em grande medida foi legitimada pela religião cristã ocidental, que transmitiu o silenciamento do feminino em todas as esferas sociais. A mulher do Brasil oitocentista,

formada e constituída socialmente nesta ordem, era subordinada e dependente do pai ou do marido, sendo feita propriedade do homem e calada por ele (OLIVEIRA, 2009, p.1).

A religião permitiu a existência do poder patriarcal no seio familiar, em grande parte, as mulheres foram as mais afetadas. Coube à religião silenciar a mulher mediante a dominação exercida pelo homem e aceitar sua condição de submissa. Para a mulher oitocentista da classe burguesa, o matrimônio foi um dos principais meios de fazê-la dominada, primeiro pelo pai e depois pelo marido. Assim como em *El sí de las niñas*, Paquita sempre se cala frente à autoridade da mãe, aceitando o casamento que lhe é imposto e, a Don Diego, em relação aos seus sentimentos. Como instrumento de dominação, a educação, ou melhor, a restrição da educação dada à mulher, até o século XIX, demonstra bem o controle patriarcal, como reitera Lilian Sarat de Oliveira:

Desde menina era ensinada a ser mãe e esposa, sua educação limitava-se a aprender a cozinhar, bordar, costurar, tarefas estritamente domésticas, que restringia a mulher apenas ao espaço privado como sendo o único lugar, e sem contestar, pois seu espaço estava determinado (OLIVEIRA, 2009, p.1).

Era-lhe ensinado tudo o que deveria saber para ser boa mãe e esposa, ademais de mantê-la reclusa na privacidade do lar, sendo este seu único espaço permitido para que, assim, o homem exercesse seu domínio, não cabendo à mulher questionar sua posição.

A situação educacional feminina no Brasil só começa a se modificar com a entrada do século XX, conforme nos contam críticas como Marisa Lajolo, Regina Zilberman, Constância Lima Duarte dentre outras, que abordam em seus textos a trajetória feminina ao longo dos séculos, marcada pela conquista do direito à educação, trabalho, voto e outros. Em relação à educação recebida por Aurélia, a narrativa apresenta-nos, como já mencionado, que tanto ela quanto seu irmão Emílio receberam uma primorosa educação. Além de sua educação, recebe destaque a destreza do raciocínio de Aurélia sobre assuntos difíceis para o irmão:

A natureza dotara Aurélia com a inteligência viva e brilhante de 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. O que o irmão não conseguiria em meses de prática, foi para ela estudo de uma semana (ALENCAR, 1994, p.72).

Entretanto, apesar de ter sua inteligência, esta não é igualada à do homem pelo fato de ser mulher, mesmo tendo facilidade de perpassar por vários assuntos e sendo capaz de resolver cálculos difíceis de serem solucionados pelo irmão. Aurélia não só resolvia os cálculos para o irmão, como era uma mulher leitora, não só leitora de romance-folhetim, mas também de autores consagrados. No trecho, após Seixas ter recitado o poema “Corsário” de Byron, D. Firmina pediu para que o traduzisse, mas ao ouvir negativa do esposo, Aurélia o contestou da seguinte forma, “\_\_ [t]em razão; não traduza Byron, não. O poeta da dúvida e do ceticismo, só o podem compreender aqueles que sofrem dessa enfermidade cruel, verdadeiro marasmo do coração” (ALENCAR, 1994, p.125). Assim, demonstra que não só lê, como compreende o que fora lido e é capaz de dialogar sobre suas leituras. É uma mulher, a qual mesmo sendo pobre, recebeu uma boa educação para ser mãe e esposa, além de saber tocar piano, fazer cálculos, ler, escrever. Era uma mulher casta que guardava seu coração para o amor fiel de um homem, e assim, enxergava o casamento:

O coração de Aurélia não desabrochara ainda; mas virgem para o amor, ela tinha não obstante, a vaga intuição do pujante afeto, que funde em uma só existência o destino de duas criaturas, e completando-as uma pela outra, forma a família [...] O casamento, quando acontecia pensar nele alguma vez, apresentava-se a seu espírito como uma 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, 1994, p.73).

Na personagem Aurélia, temos a exposição da contrariedade que o casamento revelava, uma vez que sabia como este se dava. Dessa forma, no instante em que o vislumbrava como uma incógnita, causando-lhe receio, simultaneamente seu coração se rejubilava com a ideia de que viesse um dia a realizar-se. Percebemos que, assim como Paqueta, Aurélia tinha a consciência de como as uniões conjugais se apresentavam na vida real, apesar de ansiar por algo diferente.

Aurélia sonhava com o amor e acreditava que o matrimônio estava pautado nele, dessa forma, pesava-lhe a exposição à janela para chamar atenção de algum rapaz, porque acreditava que tudo deveria começar pelo amor, e assim sonhava formar sua família. Retomando a carta recebida por Aurélia, observamos que tal ato se configurava

comum entre os casais de namorados no Brasil, no século XIX, e também na Espanha, como observamos em *El sí de las niñas*, uma vez que não tinham a liberdade de um encontro pessoal. Nanci Leonzo ao tratar de como ocorriam os pedidos de casamento da classe abastada da sociedade brasileira no século XIX, descreve:

Os noivos se conheciam há mais de um ano e estavam habituados a trocar cartas, quando estas não eram interceptadas pela mãe da noiva, membro de uma tradicional família paulista e que não via com bons olhos a correspondência direta entre uma moça e seu namorado (LEONZO, 2005, p.201).

O ato da mãe se justifica por esta pertencer a uma família tradicionalista paulista. Sendo mãe responsável pela conduta dos filhos, deveria manter sua filha como mulher honrada até contrair um matrimônio. E, para isso, segundo Maria Beatriz Nader, as mulheres deveriam observar que:

Logo, a sobriedade e a castidade eram condições para a mulher ser considerada honrada e, para que a mesma pudesse configurar-se como tal, deveria, sendo solteira, manter-se casta e virtuosa, e, se fosse casada, ser revestida da fidelidade ao marido, presa às normas sexuais impostas à esposa pelo matrimônio (NADER, 2001, p.74).

Sendo solteira, haveria normas a seguir para chegar a um matrimônio vantajoso economicamente e, se casada, também existiam normas a se submeter, para manter o marido satisfeito sexualmente e demonstrar, para a sociedade, que seu casamento era feliz. Essas normas seguidas por Aurélia ao receber a carta de Lemos, ao sentir que o teor da carta era uma afronta a seu coração casto, que estava à espera do amor, busca a purificação na oração. Ao contrário são as cartas trocadas em *El sí de las niñas*, pois, através delas, Don Carlos e Paquita se relacionam, por meio de uma carta que informa as intenções de Doña Irene de casar a filha com um homem velho e rico. Também foi, por uma carta, que Don Diego toma conhecimento do relacionamento dos dois jovens e, por causa de uma carta, Don Carlos e Paquita alcançam o consentimento para se casarem.

Entre os rapazes que frequentavam a rua da casa de Aurélia em Santa Tereza, nenhum havia despertado o olhar de Aurélia, até o surgimento de Fernando Seixas, que

diz amá-la: “[o] moço apertou-lhe a mão; declarou-lhe seu amor. Aurélia ouviu-o palpitante de comoção; e ficou absorta em sua felicidade” (ALENCAR, 1994, p.78). E isso bastava para a moça, sentir-se amada e poder amar, rejeitando a proposta de casamento feita por Eduardo Abreu, “rapaz de vinte e cinco anos, de excelente família, rico e nomeado entre os mais distintos da corte” (ALENCAR, 1994, p.79). Visto que aspirava a um casamento por amor, sua recusa se embasava no discurso ideal do amor romântico, em uma união de acordo com os paradigmas apresentados pela emoção que o matrimônio tradicional intencionava urdir no imaginário das jovens casadoiras.

Esse casamento poderia dar-lhe o futuro que sua mãe D. Emília tanto sonhava. Em reação à sua negativa, Aurélia responde que não poderia dar o que não lhe pertencia, pois amava outro. Seixas chega a pedir a mão de Aurélia, mas volta atrás no seu pedido, quando “convenceu-se que não podia casar-se com Aurélia, revoltou-se contra si próprio. Não se perdoava a imprudência de apaixonar-se por uma moça pobre e quase órfã, imprudência a que pusera remate o pedido de casamento” (ALENCAR, 1994, p.82). Jovem pobre que não tinha dote, ou seja, não haveria vantagem neste casamento, visto que, criado em meio à tradição patriarcal, pensar no matrimônio era também pensar sobre o seu futuro econômico e sobre as vantagens que a união lhe traria. Como citado por Mary Del Priore (2005), as jovens, amostras de balcão, não se chegariam ao matrimônio, uma vez que estas não possuíam dotes.

Apesar de a narrativa dedicar alguns capítulos para contar a vida de Aurélia durante a pobreza, Mariana Thiengo aponta que essa pobreza era apenas aparente, para esta discussão, cita Maria Nazareth Fonseca (1982):

[O] casal protagonista é em essência rico, sendo o estágio da pobreza apenas um recurso narrativo para sobrelevar o papel do amor na escolha afetiva. Acompanhando o esquema proposto pela autora, temos que Aurélia, no passado, é pobre apenas na aparência, já que é filha legítima de Pedro Camargo, filho de um fazendeiro abastado; já Seixas, embora pobre, vive como rico, condição que de fato alcança quando se torna herdeiro universal da fortuna de Aurélia (THIENGO, 2008, p.8).

A condição social de pobreza apresenta-se como um obstáculo superável para o casal que, efetivamente, se ama. Aurélia sempre fora rica, neta de um fazendeiro abastado, mesmo não tendo vivido sempre em posse desse dinheiro. Enquanto que Seixas sempre se passou por rico, apresentando-se em sociedade como pertencente à

mais alta aristocracia, “a roupa e objetos de representação anunciavam um trato de sociedade, como só tinham cavalheiros dos mais ricos e francos da corte” (ALENCAR, 1994, p.31). De fato, no desenrolar da narrativa, as maiores intrigas se passam após o matrimônio, em que não é a pobreza o problema e sim a riqueza de ambos. Assim, é temática recorrente na literatura romântica o conflito que as personagens são sempre capazes de superar, como pondera Maria Ângela D’Incao:

As pessoas que amam aparecem nas novelas como possuidoras de uma força capaz de recuperar o caráter moral perdido, como no caso de Seixas no romance *Senhora*, de José de Alencar. O amor é sempre vitorioso: Aurélia, em *Senhora*, vence porque tinha um bom motivo: o amor. O amor dos romances vence, sobretudo o interesse econômico no casamento. No mundo dos livros, os heróis sempre amam (D’INCAO, 2011, p.234).

É um amor que vence e moraliza, mas deve se efetuar no casamento, em que os membros envolvidos foram moldados para isso e, dessa forma, caricaturem para a sociedade a felicidade conjugal. Amor que ocorre também em *El sí de las niñas*, por ser Don Diego seu tio, Don Carlos não o confronta e parte em regresso à Zaragoza. Entretanto, ao saber do amor que os jovens Paquita e Don Carlos sentem um pelo outro, Don Diego desiste do seu casamento para que os dois se casem. O amor dos dois vence o obstáculo de um matrimônio arranjado, uma vez que Paquita, ao casar com Don Carlos, garantia um futuro próspero, pois sendo sobrinho de Don Diego, seu único parente e seu herdeiro universal, Don Carlos era um homem rico.

Ao comprar Seixas para ser seu marido, Aurélia se encontra em uma onda de sentimentos contraditórios, em que diz não poder amar, mas quer privar-se de sua liberdade de casar-se com outro homem para estar ao lado deste, por quem outrora fora rejeitada:

Quando Aurélia deliberava o casamento que veio a realizar, não se inspirou em cálculo de vingança. Sua ideia, a que afagava e lhe sorria, era patentear a Seixas a imensidade da paixão que ele não soubera compreender [...] O sentimento que animava Aurélia podia chamar-se orgulho, mas não vingança. Era antes pela exaltação de seu amor que ela ansiava, do que pela humilhação de Seixas, embora essa fosse indispensável ao efeito desejado (ALENCAR, 1994, p. 133).

O orgulho ferido de Aurélia a movia inicialmente, desejava demonstrar a Seixas tudo o que renegou, preteria alcançar o reconhecimento de quão grande foi o seu amor. Ainda assim, esperava que, no momento em que revelasse ser um marido comprado, Seixas se ajoelhasse aos seus pés e jurasse que ainda a amava, mas a resposta não foi a esperada, pois aceita jogar o jogo de Aurélia, aceita sua condição de homem vendido e de marido comprado.

Tal reação transforma a motivação de Aurélia em vingança, “recordando as palavras de Seixas proferidas poucas horas antes; vendo-o tranquilo e disposto a aceitar como natural a terrível situação [...] Aurélia tivera um verdadeiro ímpeto de vingança” (ALENCAR, 1994, p. 133). Sentimento que se confunde com o amor e o desejo de um casamento feliz, tão sonhado desde que conheceu Seixas. Esse jogo é o que perpassa grande parte da narrativa sobre o casal, seus conflitos, o desejo de um pelo outro e pela concretização da felicidade conjugal.

Após o casamento, ocorreram vários conflitos e diálogos entre Aurélia e Seixas, que a levaram unicamente a um fim, Aurélia se ajoelhou aos pés de Seixas suplicando o seu amor, no momento seguinte ao que Seixas pagou por seu resgate. Em consequente, percebemos a reafirmação da tradição no momento em que José de Alencar colocou a mulher vulnerável frente ao homem, restituindo-lhe a autoridade marital, sendo a esposa que convinha para a sociedade. Ainda em relação ao amor que Seixas nunca deixou de sentir pela esposa, nesse sentido, Flávio R. Kothe postula que:

Embora o romance tematize o casamento como um contrato comercial, no final não há contrato, mas puro amor: o acerto é aceito com alegria pelas partes, como se não fosse contrato, porém dádiva do céu. Ao invés de cada um tratar de, como acontece nos negócios, arrancar o máximo do outro e procurar dar-lhe o mínimo possível, cada um busca dar tudo para o outro e não guardar nada para si (KOTHE, 2000, p. 434).

Os conflitos e mágoas foram esquecidos e, para isso, foi necessário que o contrato firmado no início da narrativa fosse negociado durante vários momentos. A alegria se revela posterior ao acerto, quando o valor pago por Aurélia, na compra do marido, é devolvido por Seixas. Ambos restituem, em parte, sua liberdade na negociação criada por eles. Durante o período de onze meses, ocorre a entrega total de um para o outro. Sendo assim, a narrativa aponta para mais do que uma simples intriga de casal

provocada por uma moça rica simplesmente para vigar-se de um coração partido, comprando para marido o mesmo homem que a rejeitava. Como reitera o crítico Alfredo Bosi sobre os enredos escritos por José de Alencar, dentre eles *Senhora* e *Lucíola*:

Daí os enredos valerem como documento apenas indireto de um estado de coisas, no caso, o tomar corpo de uma ética burguesa e “realista” das conveniências durante o Segundo Reinado. Há sempre a considerar a distorção idealizante que, ressalvadas as proporções, afetara também o ciclo parisiense de Balzac, um dos modelos do Alencar urbano (BOSI, s/d, p. 154).

Nestes enredos pontuados acima, o romancista José de Alencar os produz em condições e efeitos diretamente associados à classe burguesa, o que vai, de certo modo, corresponder à realidade e aos ajustes sociais do Segundo Reinado no Brasil. Principalmente ao descrever um ambiente ou o modo de se vestir de uma personagem, evidencia a postura aristocrática do referido período. Sem desconsiderar os traços adaptados por José de Alencar aos seus romances urbanos do realismo parisiense, tendo como modelo o realismo balzaquiano mencionado em nosso primeiro capítulo. O que nos recorda as peças teatrais de Leandro Fernández de Moratín, já que sua temática faz referência à imposição paterna às jovens, para que estas se casem com homens em idades superiores, fato recorrente na sociedade espanhola entre fim do século XVIII e início do século XIX. Ademais de sua escrita também ser moldada por outro parisiense, o dramaturgo Molière, e de o autor ter convivido com o teatro parisiense durante o período que passou na França.

Tratar a obra *Senhora* unicamente pelo viés de um jovem ter se vendido em detrimento da educação recebida, para Alfredo Bosi, “seria falso, pois o *fato* não passava de um *recurso*: o equilíbrio, perdido em termos de visão romântica do mundo, vai-se restabelecer porque Alencar arranjará uma solene redenção fazendo Seixas resgatar-se na segunda parte da história” (BOSI, s/d, p.154). As intrigas e a forma como se dá o desenrolar do enredo são recursos utilizados por José de Alencar até atingir o ápice, que é a redenção do marido. Visualizar menos que isso é diminuir a obra, sendo ainda necessário que o leitor esteja sempre atento às descrições dos ambientes e dos diálogos do casal, pois nos revelam quadros do contexto histórico do Brasil ao qual pertence a obra *Senhora*.

E, por fim, Alfredo Bosi coloca o romance *Senhora*, como “[o] passo dado em direção ao romance de análise social” (BOSI, s/d, p.154), a qual se concretizará posterior ao período romântico. Mas, ainda pensando nos pontos relacionados ao contrato matrimonial, da classe abastada da sociedade carioca de pós-meados do século XIX no Brasil, observamos que foi após ser restituído o valor do negócio, que ocorreria o ato de sublime amor. Ao liquidarem o negócio, liquidam os conflitos de outrora, se apresentam como novos indivíduos, como se segue: “\_\_ [o] passado já está extinto. Estes onze meses, não fomos nós que o vivemos, mas aqueles que se acabam de se separar, e para sempre. Não sou mais sua mulher; o senhor já não é meu marido. Somos dois estranhos. Não é verdade?” (ALENCAR, 1994, p.186). Nessa resolução, acontece a reconciliação do casal, deixando transparecer o que sempre esteve presente, mas camuflado, impedindo a completa realização da felicidade conjugal. A ambiguidade existencial das duas personagens, Aurélia e Seixas, proporciona tal fim para a narrativa.

Aurélia é ambígua, posto que era adorada por vários homens, não só por sua beleza como também por sua riqueza, é cheia de orgulho quando compra um marido, sentimento que o assume como vingança, mas se contradiz, em vários momentos, ao mostrar-se meiga e carinhosa, “[a] convicção geral era que o futuro da moça dependia exclusivamente de suas inclinações ou de seu capricho; e por isso todas as adorações se iam prostrar aos próprios pés do ídolo” (ALENCAR, 1994, p.15). À vista disso, deixava transparecer a personalidade de uma mulher esplêndida, altiva, dona de si, rainha dos salões, mas mascarava seus sentimentos ao marido e ao casamento que esperava realizar. Antes mesmo de revelar suas verdadeiras intenções com a realização do matrimônio, Aurélia entrega ao tabelião seu testamento onde deixa para Seixas toda a sua herança, declarando-lhe todo o seu amor. Sua vingança pode ser definida como uma mágoa profunda, que vive em constante conflito com o amor que sente e o desejo de ser mais amada.

A ambiguidade em Seixas se revela na forma como se apresenta para a sociedade, sua forma de agir e de pensar, como nos apresenta Alfredo Bosi (s/d) ao referir-se ao trecho de *Senhora*, que caracteriza Seixas como um aristocrata de aspirações políticas liberais. Troca a mulher sem dote por uma com dote, mas não se casa com esta, uma vez que, posteriormente, casa-se com a mulher que havia renunciado. Ao contrário do esperado, não faz uso de sua riqueza, transforma-se em um funcionário público

exemplar e assíduo na repartição. Redime-se com Aurélia por sua conduta de homem materialista que quer unicamente enriquecer através de um matrimônio vantajoso, dessa forma, justifica sua conduta por ser membro de uma sociedade cheia de luxos e de vícios. “A sociedade no seio da qual me eduquei, fez de mim um homem à sua feição; o luxo dourava-me os vícios [...] e os exemplos ensinavam-me que o casamento era meio tão legítimo de adquiri-la, como a herança ou qualquer honesta especulação” (ALENCAR, 1994, p.185).

As atitudes, tanto de Aurélia quanto de Seixas, revelam o comportamento de uma classe burguesa na qual são valorizadas as aparências demonstradas nos salões dos bailes, apesar de a privacidade do lar não demonstrar em nada a felicidade que o casal era obrigado, por conveniência, a exteriorizar. À mulher cabia exercer o papel da moça de família, educada para ser uma boa esposa e cuidar do lar; e os rapazes deveriam estar prontos para exercerem a autoridade marital e usufruírem do benefício adquirido com um matrimônio vantajoso. Enquanto o surgimento de novas famílias continuasse a seguir esta ordem, a sociedade estava em ordem, e assim, continuariam “as auras da noite, acariciando o seio das flores cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal” (ALENCAR, 1994, p.187).

A reafirmação do matrimônio, tanto em *El si de las niñas* quanto em *Senhora*, se evidencia ao trazer à tona enredos em que as mulheres permanecem subservientes à tradição patriarcal. Em Paquita, essa confirmação se revela na atitude da personagem ao se calar frente à autoridade paternal, mediante a aceitação do casamento que lhe fora arranjado, além de que, mesmo tendo consciência de como se davam tais uniões, tem a esperança de realizar o seu casamento com Don Carlos por amor. Já em Aurélia, observamos que, em grande parte do enredo, ela exerce sua autoridade ao comprar um esposo e exigir que este se ponha em seu lugar de objeto comprado. No entanto, ao deixar claro que o ama, torna-se suscetível à tradição, devolvendo assim a soberania ao homem.

## **CAPÍTULO III**

### **DA TRADIÇÃO À IRONIA**

A ironia está sempre presente em nosso cotidiano, mesmo que não atentemos para este fato. Uma fala, um gesto, um olhar pode estar carregado de ironia, de querer dizer o contrário do que se disse, como o dicionário Aurélio (2009) a define. Ela pode se apresentar de diversos modos e intenções, seja velada ou escancarada, repreensiva ou apenas com o intuito de zombar, em suas várias faces se mostra em diversas formas e sentidos. O uso da ironia é muito antigo, mesmo que a palavra para defini-la seja recente e usada, com mais afinco, a partir da difusão o Romantismo no século XIX, chamada de ironia romântica.

Posto isso, consideramos o uso da ironia utilizada por Leandro Fernández de Moratín, em *El sí de las niñas*, e José de Alencar, em *Senhora*, para desenvolvermos nosso terceiro capítulo. Discorreremos sobre a presença da ironia na literatura agregada ao sarcasmo e à comicidade e, principalmente, existente na forma como esses autores escolheram para abordar sobre o matrimônio na Espanha, no fim do século XVIII e início do século XIX e, no Brasil, em meados do século XIX.

Neste capítulo, no primeiro momento, faz-se necessário explanarmos sobre a ironia, forma e uso, a partir do ponto de vista de teóricos e críticos, discutindo sua utilização como recurso literário, aliada ao riso, à comicidade e ao sarcasmo. Posteriormente, trataremos sobre a obra *El sí de las niñas*, que é uma comédia, com vistas a averiguar sua criação e onde se apresenta a ironia e a comicidade da escrita de Leandro Fernández de Moratín, observando sobretudo esses recursos, ao tratar das relações matrimoniais. Em seguida, analisaremos o teor irônico contido na obra *Senhora*, apresentados nos diálogos entre Aurélia e Seixas, assim como na construção dos quadros sociais pintados por José de Alencar e na forma como se negociavam os casamentos burgueses. É importante frisar, ainda, que os dois autores fizeram abordagens de um ato comum em suas respectivas sociedades, sendo assim, o que nos interessa aqui é se a forma como o abordam está relacionada à desagregação e à crítica da tradição patriarcal.

### **3.2. Descobrimo a Ironia**

Se pensarmos nos conceitos usados ao longo dos séculos até chegar ao que hoje denominamos como ironia, averiguaremos sua existência já na Grécia Antiga. Não em sua grafia atual, mas em conceitos que, posteriormente, foram determinados como ironia e classificados de diversas formas, como nos apresenta D. C. Muecke em seu livro *Ironia e o Irônico*, uma breve história da origem e conceitos da ironia. Assim, aponta que já em *Odisséia* poderia ser definida como ironia a reação de zombaria de algumas das personagens de Homero, uma vez que esta palavra ainda não existia para definir tais ações, surge apenas com o advento da modernidade.

O referido crítico ainda apresenta a ironia como a entendemos hoje, ressaltando que é possível encontrarmos seus resquícios na *República* de Platão, a partir do termo *eironeia*. O sentido foi ajustado, ainda, a uma personagem de Sócrates, ligando-o à intenção de trapacear as pessoas, a um ato vil ou às definições de Demóstenes e Teofrasto para o termo *ieron*. Em todos os casos, foi atribuído àquele que dá uma impressão falsa de seus atos, quando diz o contrário do que realmente quer dizer.

Além desses termos encontrados entre os escritos da Grécia Antiga, segundo D. C. Muecke, o conceito de ironia, usado atualmente, tem sua origem em uma conotação romana, pois “[p]ara Cícero, “ironia” não tem os significados abusivos do vocábulo grego. Ele a usa ou como a figura da retórica ou como a “pretensão amável” totalmente admirável de um Sócrates, ironia como um hábito pervasivo do discurso” (MUECKE, s/d, p.31). Atribuindo-lhe um significado menos intenso que o dos autores gregos, Cícero a utiliza associada à arte da eloquência, da boa argumentação ou ao que fora usado por Sócrates, apresentado acima, como um elemento que penetra ao longo do enunciado.

Somente no período entre o fim do século XVIII e início do século XIX que a ironia começa a ser definida, principalmente com o ápice do Romantismo, pois, para Lélia Parreira Duarte, “não significa que antes a literatura a rejeitasse, muitos autores usavam-na, sistematicamente, mas geralmente com o objetivo retórico da sátira, em que, do alto de sua autoridade, o escritor critica, ridicularizando” (DUARTE, 1994, p. 57). A ironia era sim usada por muitos autores, mas a partir deste referido momento não é mais utilizada somente com o intuito de zombaria uma vez que, dessa maneira, valorizava o receptor capaz de decodificar o conteúdo daquele enunciado. Essa ironia retórica que até então era utilizada se baseava em um discurso que, como ressalta Lélia Parreira

Duarte (1994), a linguagem expressa se consistia na impossibilidade de estabelecer-se significado e significantes, a ironia retórica à qual se refere repousa na busca de verdades que atendam a uma única perspectiva, ou seja:

O dito irônico, portanto, ataca e ao mesmo tempo procura reforços; critica e simultaneamente busca apoio para o ponto de vista defendido; se o ironista nega ou defende valores, normas, leis – supostamente a sociedade –, é porque sabe que alguém perceberá e apoiará (ou criticará com ele) a inflação das mesmas (DUARTE, 1994, p. 57).

O interlocutor, ao proferir o discurso irônico, o faz com uma determinada expectativa, assim, ao mesmo tempo em que se mostra crítico, busca a adesão de seus ouvintes, e sua fala é norteadada pelo aspecto coletivo. Desse modo, critica os atos sociais na tentativa de ganhar apoio ou que se juntem a ele na crítica. Já no Romantismo, o discurso irônico não é mais usado para o coletivo e sim como um ato individual, o Eu ganha força e vai contra a igualdade pregada pela sociedade, valorizando a liberdade individual. Como conceituação de ironia, afirma Lélia Parreira Duarte:

[A] figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica no reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem. Por isso mesmo a ironia pode ter formas e funções extremamente diversificadas, em que há pelo menos dois graus de evidência: um primeiro, em que o dito irônico quer ser percebido como tal, e um segundo – caso da ironia *humoresque* –, em que o objetivo é manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo (DUARTE, 2017, p.1).

A ironia é definida como um recurso do discurso no qual o interlocutor não diz diretamente o que quer expressar, mas o oposto da frase construída. Dessa forma, pode-se dizer da ironia como uma mentira empregada no uso da linguagem, além de possibilitar uma diversidade de funções, que apresentam dois pontos distintos, um em que ocorre a percepção do teor irônico e outro que se objetiva preservar a ambivalência do enunciado, impossibilitando sua compreensão clara e definitiva. Nesse sentido, neste capítulo analisaremos, tanto em *El sí de las niñas* quanto em *Senhora*, o teor irônico empregado por Leandro Fernández de Moratín e José de Alencar, respectivamente, na concepção das personagens Paqueta e Aurélia em suas narrativas. Nossa abordagem se

atentará às falas e às reações das referidas personagens mediante o casamento, se estas evidenciam alguma crítica à tradição matrimonial.

Ainda na tentativa de classificar a ironia, encontramos nos estudos de D. C. Muecke (s/d), quinze exemplos de diferentes formas nas quais a ironia pode se apresentar, retirados da literatura inglesa, sendo estes: a ironia como ênfase retórica, modéstia escarnedora ou ironia autodepreciativa, zombaria irônica, ironia por analogia, ironia não-verbal, ingenuidade irônica, ironia dramática ou o espetáculo de cegueira, ironia inconsciente, ironia romântica, dentre outras. Essa catalogação feita pelo crítico é, em grande parte, encontrada em textos literários, embora a ironia seja um recurso utilizado em ações do cotidiano, em muitas delas a usamos diariamente e, por diversas vezes, não percebemos.

Em nossa pesquisa, quanto às classificações, iremos nos atentar ao uso da ironia romântica, esta que segundo Lélia Parreira Duarte (2017), não é a ironia da época romântica, mas sim um elemento base do romantismo alemão, francês e em outros movimentos similares. Conforme mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, a herança francesa está presente no estilo da escrita de Leandro Fernández de Moratín, assim como no estilo de José de Alencar. Nesse sentido, “o que se procura ressaltar é a ironia como coexistência dos contrários, como resultado de oscilação entre objetividade e subjetividade, como consciência de que a obra é construída por uma consciência em ação” (DUARTE, 2017, p.17). Por sua vez, a aplicação da ironia vem demonstrar a própria arte em ação ao adquirir a consciência da existência de uma correlação de pontos opostos, resultante da relação entre objetividade e subjetividade.

Segundo D. C. Muecke (s/a), um dos maiores expoentes da ironia romântica foi Friedrich Schlegel, o qual entendia que a ironia estava mais além da realidade compreendida pelo homem, pois este é um ser finito. Nesse entendimento, a ironia se revela como uma atitude intelectual entre o homem e a natureza que, ao aspirar à obtenção do conhecimento absoluto, percebe-se envolto nessa relação. Para melhor compreensão do conceito de Friedrich Schlegel, Lélia Parreira Duarte afirma que:

O reino da ironia começa portanto quando o artista perde a certeza da totalidade clássica, quando o homem se reconhece e ao seu mundo fragmentado, incompleto e incongruente [...] A ironia romântica exhibe portanto o caráter de representação do texto: uma representação cuja

produção fica evidente diante do leitor ou do expectador ( DUARTE, 1994, p. 63).

Quanto ao uso da ironia pelo artista, faz-se necessária sua percepção da condição do homem em relação ao mundo que habita e o que este estado lhe provoca, dessa maneira, se dá sua formulação no texto. Já na ironia romântica, sua representação torna-se evidente e compreensível para o apreciador da obra. A definição dada por A. W. Schlegel citado por D.C. Muecke, era que “a ironia sempre parece ter função satírica, moral ou redutiva” (MUECKE, s/a, p.43), ou seja, para este se apresenta como um elemento da criação tanto artística, vista nos palcos nas peças de Shakespeare, quanto na literária através da ironia propriamente para ser lida. O que nos leva ao encontro do que, segundo Rosa Benítez Andrés (2016), os romancistas alemães, Ludwig Tieck, e Jean Paul, defendiam que a ironia representava a ruptura com a ilusão, refere-se à postura do sujeito criador ao sobrepor-se ou manter-se distanciado do que se está representado. E, dessa forma, a ironia, seja ligada ao gênero literário ou ao cômico, exerce um papel crítico no enunciado. Rosa Benítez Andrés (2016), ao discorrer sobre esse caráter humorístico da ironia atribuído por Jean Paul, apresenta-nos que tal caracterização agrega-lhe certa desvalorização, pois:

Tal perspectiva sobre o humorístico, que parecia discorrer em paralelo com as ideias expostas por Schlegel acerca da ironia, retira portanto o valor de qualquer atividade caracterizada como ironia. Assim, a ironia não recebe aqui um tratamento positivo, e é valorizada, pelo contrário, com aparência de seriedade e fenômeno estritamente retórico-linguístico (ANDRÉS, 2016, p.42)<sup>73</sup>.

A discussão feita sobre o teor humorístico no uso da ironia parecia, a princípio, seguir as ideias postulas por Schlegel, posteriormente, passa a desprezar qualquer atividade denominada como irônica. Ao apresentar tal formulação, atribui à ironia um conceito negativo, sua valorização somente se evidencia ao tratar de sua aparência,

---

<sup>73</sup> Tal perspectiva sobre lo humorístico, que parecería discurrir en paralelo a las ideas expuestas por Schlegel acerca de la ironía, rechaza sin embargo el valor de cualquier actividad caracterizada como irónica. Así, la ironía no recibe aquí un tratamiento positivo, y es valorada, por el contrario, en tanto que apariencia de seriedad y fenómeno estrictamente retórico-lingüístico (ANDRÉS, 2016, p.42).

quando se projeta com seriedade ou como um recurso da retórica. Em todo caso, Jean Paul não é o único a desaprovar a ironia. Outros autores, ao pensarem nessa direção, destacam-se como Hegel, que afirmava ser a ironia a perda do ideal, ou seja, a inadequação entre o objeto e a ideia, conforme nos aponta Rosa Benítez Andrés (2016). Ainda seguindo a busca pela caracterização, forma e uso adequado da ironia romântica, Lélia Parreira Duarte a determina como:

[A] ironia como coexistência dos contrários, como resultado de oscilação entre objetividade e subjetividade, como consciência de que a obra é construída por uma consciência em ação. Trata-se da expressão de uma arte que quer ser reconhecida como arte e por isso não se satisfaz com o sério absoluto [...] Para Schlegel e para a ironia romântica, a verdadeira arte estará desvinculada de valores morais, e representa o reconhecimento do artista de que é impossível a realização de seu desejo do absoluto, dadas as suas limitações (DUARTE, 2017, p. 17-18).

A ironia romântica é considerada um elemento presente no movimento romântico para apresentar a existência oscilante entre dois fundamentos, subjetividade e objetividade, na elaboração de uma obra, assim como a existência de que o que se diz é o oposto do que fora expresso. Apresenta-se também como a forma de arte que quer ser reconhecida como arte, por isso, não se prende ao sério, cabe-lhe o tom humorístico já referido anteriormente, mas sem depreciá-la. Concepção que se integra ao já deixado por Schlegel, em que a arte, neste caso, precisamente a ironia romântica, não se prende aos valores morais ou a conceitos, arte é subjetiva, mas sua expressão não atinge sua completude, uma vez que quem a utiliza como forma de expressão é o artista, mas este é um sujeito limitado.

### **3.2. *El sí de las niñas*: Crítica à Tradição Matrimonial?**

Vivenciar o período entre os séculos XVIII e XIX, na Espanha, em que os matrimônios desiguais ocorriam com frequência, fez com que o escritor Leandro Fernández de Moratín compusesse peças teatrais que analisassem a forma como se davam tais relações. É através da ironia nas falas de seus enredos e de personagens

caricaturadas que compõe sua crítica ao casamento. Dado que, ao apresentar esta realidade, esperava dos espectadores/leitores a compreensão de sua observação, pois, para Antonio José López Cruces, o uso da ironia, “só é possível através de um pacto prévio de cumplicidade, uma piscada de inteligência, entre autor e leitor” (LÓPES CRUCES, 2010, p.14)<sup>74</sup>. Nesse ponto de vista, há a necessidade da percepção por parte de quem lê seus escritos e compreender que se trata de uma ponderação social.

Como já explicitado anteriormente, a peça moratiniana *El sí de las niñas* é considerada a melhor de todas as escritas por Leandro Fernández de Moratín. Para Angel Valbuena e Agustín Del Saz, “Moratín criou nela uma obra de mestre pelo diálogo, pela comicidade das situações e pelo mundo – metade irônico, metade melancólico – que nos apresenta” (VALBUENA; DEL SAZ, 1947, p.14)<sup>75</sup>. A obra é avaliada como a melhor criação do teatrólogo em decorrência da forma como dispõe os diálogos, a situação das personagens perante o matrimônio desigual e como ocorria na tradição matrimonial patriarcal espanhola, bem como a maneira irônica que apresenta seu enredo. Como o casamento arranjado era uma situação recorrente na Espanha entre séculos XVIII e XIX, coloca-o como tema desta comédia para criticar as atitudes dessa sociedade.

Para efetivar sua posição, em sua peça, expõe um cenário do qual fazem parte Don Diego, um senhor de cinquenta e nove anos que pretende ter como esposa a jovem Paquita, de dezessete anos, matrimônio sistematizado por Doña Irene, a mãe da moça. Surge, ainda, a figura de Don Carlos, um jovem militar e sobrinho de Don Diego, que mantinha com a prometida de seu tio uma relação desconhecida por seus parentes. O encontro dessas personagens se dá através de diálogos que demonstram a expressão didática de Leandro Fernández de Moratín, proporcionadas pela ironia, uma vez que, para Antonio José López Cruces, “[g]eralmente era um riso do tipo reformista, que enfrenta criticamente às ideias do autor às das pessoas, às das coisas e costumes, para demonstrar como o real distância ridiculamente do ideal” (LÓPES CRUCES, 2010,

---

<sup>74</sup> “sólo es posible tras un previo pacto de complicidad, un guiño de inteligencia, entre autor y lector” (LÓPES CRUCES, 2010, p.14).

<sup>75</sup> “Moratín creó en ella una obra maestra por el diálogo, por la comicidad de las situaciones y por el mundo – mitad irónico mitad melancólico – que nos presenta” (VALBUENA; DEL SAZ, 1947, p.14).

p.14)<sup>76</sup>. Assim, a comicidade de sua obra buscava fazer com que seus espectadores refletissem sobre quais vias a Espanha se encaminhava. Para tanto, em suas comédias, demonstrava o quão pitoresco se apresentavam as atitudes daquela sociedade espanhola na prática de seus costumes.

Um aspecto importante a se observar nos diálogos é a suspensão das falas com reticências que, juntamente com o teor da conversa, dá-nos a ideia da ironia em seu objetivo mais simples, de dizer ao contrário do que se disse. Também suspende o sentido para deixar claro ao leitor que o discurso tem mais a dizer, além das palavras que foram expressas. Dessa forma, observamos que, já no primeiro ato, surgem os primeiros resquícios da crítica feita na peça, evidenciada no momento em que Don Diego revela a escolha que fizera de casar-se com uma noiva muito jovem, acreditando que a moça nutria algo por ele. Na cena I do primeiro ato, segue:

**Don Diego.** Sim, senhor, tudo é verdade; mas não vem ao caso. Sou eu que me caso.

**Simón.** Se o senhor está bem seguro de que ela o ama, se não lhe assusta a diferença de idade, se sua escolha é livre...

**Don Diego.** Pois, não há de ser?... E que ganhariam em me enganar? (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.25)<sup>77</sup>.

A fala de Simón aponta para os problemas relacionados ao matrimônio na sociedade patriarcal espanhola, a falta de sentimentos entre os esposos, sendo esta uma possível causa para o adultério, a discrepância de idade entre os noivos e a apropriação pelos pais da escolha dos filhos. Assim, Don Diego expressa certa ingenuidade com a realização deste enlace matrimonial, pois crê na sinceridade dos sentimentos que Paquita possa exprimir, assim como a veracidade das informações recebidas sobre a moça. Não que tais referências não fossem francas, mas tudo se resumia apenas em um jogo de interesses, do qual o noivo e a família da noiva saíam ganhando, e a palavra da

---

<sup>76</sup> “[s]uele ser una risa de tipo reformista, que enfrenta críticamente las ideas del autor a las personas, a las cosas y costumbres, para mostrar cómo lo real dista ridículamente de lo ideal” (LÓPES CRUCES, 2010, p.14).

<sup>77</sup> **Don Diego.** Sí, señor, todo es verdad; pero no viene a cuento. Yo soy el que me caso.

**Simón.** Si está usted bien seguro de que ella le quiere, si no le asusta la diferencia de la edad, si su elección es libre...

**Don Diego.** Pues ¿no ha de serlo?... ¿Y qué sacarían con engañarme? (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.25).

noiva não seria em nenhum momento um obstáculo. A última pergunta de Don Diego deixa para o espectador/leitor a evidência de que tais relações eram frutos de ilusões, pois quem sairia ganhando seria a parte economicamente mais fraca.

Na observação da livre escolha matrimonial, verificamos que, também em *Senhora*, quando Seixas aceita se casar com Aurélia, esta opção não ocorre livremente, visto que foi impulsionado pela necessidade de dinheiro para pagar o dote da irmã. A escolha se configurou pela quantia do dote que lhe fora oferecido, sendo, nesta obra, o futuro esposo a parte com piores condições financeiras. Em uma sociedade onde as aparências se revelam superiores ao caráter, se vender e renegar a escolha do companheiro faziam parte das opções para quem queria se encaixar no convívio burguês. Características do enlace matrimonial burguês criticado por José de Alencar e já referido anteriormente ao citarmos Muriel Nazzari (2001).

A confiança e a certeza de se casar com Paquita se pauta também a partir de informações que recebe sobre a moça através da leitura de cartas, pelo contato com uma de suas tias, que também era freira, e pelos relatos de sua conduta feitos por uma criada. Encontramos assim e, principalmente, uma segurança na religiosidade, esta que ainda se mostrava muito forte nas relações matrimoniais. As boas referências sobre Paquita, que fora educada em um convento, são demonstradas através das tias que eram freiras e do tio que foi bispo de Mechoacan. Esses aspectos apresentam segurança de que a moça seria uma boa esposa, pois, em grande medida, são dados por parte da religião, o que nos dá um tom irônico, a princípio pelo nome de suas tias, Trinidad e Circuncisión. Segundo o dicionário Salamanca:

**trindade** s.f. (com maiúscula) REL. Mistério e dogma de fé da religião cristã segundo o qual há três pessoas divinas, o Pai, o Filho e o Espírito Santo, e um só Deus: *O dogma da Trindade é inexplicável aos olhos da razão humana.* **a Santíssima Trindade.** **2** RESTRITO; PEJORATIVO. União ou associação de três pessoas (SALAMANCA, 2006, p. 1597)<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> **trinidad** s.f. **1** (con mayúscula) REL. Misterio y dogma de fe de la religión cristiana según el cual hay tres personas divinas, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, y un solo Dios: *El dogma de la Trinidad es inexplicable a los ojos de la razón humana.* **la Santísima Trinidad.** **2** RESTRINGIDO; PEYORATIVO. Unión o asociación de tres personas (SALAMANCA, 2006, p. 1597).

O sentido da religiosidade está se referindo ao mistério da Santíssima Trindade, Pai, Filho e Espírito Santo em uma só pessoa, mas na comédia de Leandro Fernández de Moratín, o teatrólogo fez uso do sentido pejorativo. Ou seja, a união de três pessoas para executar algo, nesse caso do esforço das três irmãs, Doña Irene, Trinidad e Circuncisión, para que Don Diego se casasse com Paquita, sem tê-la visto ao menos uma única vez. Convence-se apenas pela educação recebida por Paquita, pois instruída em um convento por freiras, entendia-se que seu ensino seria o melhor possível para ser uma boa esposa.

Já o nome Circuncisión, segundo o dicionário Salamanca alude à “[a]ção e resultado de circuncidar: *Aos meninos judeus se pratica a circuncisão*” (SALAMANCA, 2006, p. 327)<sup>79</sup>. Podemos entender ainda que essa prática é o ato de cortar circularmente o prepúcio do homem, por questões higiênicas ou religiosas, é um ritual de ingresso na comunidade judaica. Contudo, é o ato de desprender-se de algo, mesmo entendendo que é necessário passar-se por aquele rito, como observamos na fala de Doña Irene reportando-se à irmã: “**D<sup>a</sup>. Irene.** [...] quanto a Circuncisión, o senhor já a viu. Custou-lhe muito separar-se dela; mas reconheceu que, sendo para o seu bem, é necessário passar por tudo...” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.30)<sup>80</sup>. O desprendimento da tia para com a sobrinha demonstrava que, para ela, aquele futuro matrimônio era um bem maior para a jovem. Como o seu nome já indicava, a separação traria algo melhor ou significaria a passagem para uma nova vida, assim como a outra tia, o nome apontava para o seguimento ao qual às mulheres estavam destinadas, a clausura em um convento ou ao casamento, sendo bem preparadas através da religião para cumprir tais papéis.

É feita ainda a referência a outro parente, o tio Serapión de San Juan Crisóstomo que foi bispo de Mechoacan, para assim justificar a boa índole de Paquita. Dessa forma, observamos o diálogo entre Doña Irene e Don Diego, “**D<sup>a</sup> Irene.** Pois morreu exalando santidade. / **Don Diego.** Isso, é bom” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.32)<sup>81</sup>. O

---

<sup>79</sup> “[a]cción y resultado de circuncidar: *A los niños judíos se les practica la circuncisión*” (SALAMANCA, 2006, p. 327).

<sup>80</sup> “**Doña Irene.** [...] quanto a Circuncisión, ya lo ha visto usted. Le ha costado mucho despegarse de ella; pero ha conocido que, siendo para su bienestar, es necesario pasar por todo...” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.30).

<sup>81</sup> **D<sup>a</sup> Irene.** Pues murió en olor de santidad.

caráter e as atitudes se explicavam em base pela religiosidade, por conseguinte, ganhavam certa credibilidade. Em *Senhora*, como já explicitado no capítulo anterior, a religiosidade é marcada no momento em que Aurélia se ajoelha em frente ao crucifixo para limpar seu coração que estava maculado ao ler a carta que recebera do seu tio Lemos.

Retomando *El sí de las niñas*, percebemos uma crítica à forma como é ajustado o enlace matrimonial, sem que qualquer palavra seja expressa pela noiva. Tudo que é dito é acertado entre o noivo e a mãe da noiva. A ironia se dá no fato de Don Diego ansiar por ouvir de Paquita que o ama, mas Doña Irene, a todo instante, o tenta convencer de que não é necessário tal ato, pois afirma que se trata de uma jovem tímida e inocente. Segue o trecho na cena IV do primeiro ato:

**Don Diego.** Só queria que se explicasse livremente acerca da nossa projetada união.

**D.<sup>a</sup> Irene.** Ouviria o senhor o mesmo que já disse.

**Don Diego.** Sim, não o duvido, mas mereço alguma inclinação de sua parte, ouvindo dizer com aquela boquinha tão graciosa que tem, seria para mim uma satisfação imponderável.

**D.<sup>a</sup> Irene.** Não tenha o senhor sobre esse particular a mais leve desconfiança; mas faça-se o senhor cargo de que a uma menina não é lícito dizer com ingenuidade o que sente. Pareceria mal, senhor Don Diego, que uma donzela de vergonha e criada como Deus manda se atrevesse a dizer a um homem: «Eu o amo» (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.33)<sup>82</sup>.

Don Diego desejava ouvir da própria Paquita que ela o amava e, por isso, almejava àquela união, o que se fazia ridículo, pois para tais acertos matrimoniais a noiva não necessitava estar interessada ou disposta para que se realizassem. Doña Irene, enquanto mãe e articuladora deste casamento, não deixava que a filha falasse para não colocar tudo a perder, visto que Don Diego queria ver expressa em Paquita a felicidade

---

**Don Diego.** Eso, bueno es (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.32).

<sup>82</sup> **Don Diego.** Quisiera sólo que se explicase libremente acerca de nuestra proyectada unión, y...

**D.<sup>a</sup> Irene.** Oiría usted lo mismo que le he dicho ya.

**Don Diego.** Sí, no lo dudo, pero el saber que la merezco alguna inclinación, oyéndoselo decir con aquella boquilla tan graciosa que tiene, sería para mí una satisfacción imponderable.

**D.<sup>a</sup> Irene.** No tenga usted sobre ese particular la más leve desconfianza; pero hágase usted cargo de que a una niña no es lícito decir con ingenuidad lo que siente. Mal parecería, señor don Diego, que una doncella de vergüenza y criada como Dios manda se atrevese a decirle a un hombre: «Yo le quiero a usted» (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.33).

pelo futuro matrimônio, porém esse não era o estado em que a jovem se encontrava, mas sim o de obediência às ordens da mãe. Dessa maneira, insistentemente dizia que não haveria a necessidade que Paquita pronunciasse qualquer palavra, pois não era prudente que uma moça recatada se declarasse a um homem. A cena que temos aqui é de um homem de certa idade querendo ouvir de uma jovem, que tivera o casamento arranjado pela mãe, que o ama e está feliz em casar-se com ele. Percebemos aqui a presença do ridículo, que segundo Vladimir Propp:

Uma coisa pode se revelar ridícula no caso de ter sido feita pelo homem, e se o homem que a fez, involuntariamente, refletiu nela algum defeito de sua própria natureza [...] Assim, também o ridículo das coisas está ligado necessariamente a alguma manifestação da atividade espiritual do homem (PROPP, 1992, p. 39-40).

O ridículo na cena que apresentamos está no ato de Don Diego acreditar que Paquita o amaria, assim como estaria contente com tal união sem sequer conhecer o pretendente. Sua atitude, com relação a esse matrimônio, aponta-nos as ações executadas pela sociedade espanhola ao efetivar as uniões desiguais, mascarando as uniões de felicidade. Ainda demonstrando o ridículo praticado nos ajustes matrimoniais, observemos a fala de Doña Irene: “[p]ois não dá lástima, senhor, ver como são feitos os matrimônios de hoje em dia? Casam uma jovem de quinze anos com um rapazinho de dezoito; a ela, menina, sem juízo nem experiência, e ele, menino também, sem indício de boa conduta nem conhecimento do que é o mundo” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.34)<sup>83</sup>. Nessa fala de Doña Irene, recordamos o que descrevemos acima sobre a ideia inicial do uso da ironia, ou seja, dizer o contrário do que se quer dizer, mas esse oposto não se revela nas intenções da personagem e, sim, nas do criador desta peça, mostrando assim uma crítica aos casamentos desiguais.

Por conseguinte, mostra-nos a inexperiência e imaturidade dos jovens como fatores determinantes para a não ocorrência das uniões juvenis. A sociedade espanhola entendia que o matrimônio com um homem maduro traria grande ganho para as jovens, que sem conhecimento de vida, teriam a relação como um ensinamento. Assim

---

<sup>83</sup> “¿Pues no da lástima, señor, el ver cómo se hacen los matrimonios hoy en el día? Casan a una muchacha de quince años con un arriepiezo de dieciocho; a ella, niña, sin juicio ni experiencia, y él, niño también, sin asomo de cordura ni conocimiento de lo que es el mundo” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.34).

apresenta o que acredita ser um erro cometido pela tradição matrimonial de forma jocosa para que os homens riam de suas ações ridículas e compreendam a necessidade de uma mudança. O que também critica é a anulação da vontade na personagem Paquita, visto que não lhe foi questionado o seu desejo por aquela união. Em virtude de que sua opinião não importaria naquele caso, tudo já estava acertado por sua mãe, caberia agora obedecer.

Para demonstrar a desaprovação por tal atitude, embutiu em Paquita duas maneiras diferentes de agir, a de filha subserviente perante a mãe e de jovem apaixonada que anseia pela chegada do amado para que lhe resgatasse daquele matrimônio. Quando estava na presença de Don Diego e Doña Irene, a jovem permanecia calada, dando o seu “sí” que em realidade estava dizendo não ao casamento com aquele senhor. Observemos o diálogo entre Paquita e sua criada Rita na cena IX do primeiro ato:

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Ai, Rita!

**Rita.** Que é isso? Estava chorando?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Pois como não chorar? Se visses minha mãe... Está empenhada em que eu queira muito a esse homem... Se ela soubesse o que você sabe, não me mandaria fazer coisas impossíveis... E que tão bom é! E que tão rico é, e que ficarei tão bem com ele... Se aborreceu tanto, e me chamou de pícara, desobediente... Pobre de mim! Porque não minto, nem sei fingir, por isso me chamam de pícara (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.42-43)<sup>84</sup>.

Ao estar só com sua criada Paquita, revela o estado que se encontrava ao fazer as vontades de sua mãe, Doña Irene. Esta exigia que se mostrasse feliz com o futuro casamento, pois era um homem rico e seu futuro estaria garantido. Entretanto, o desgosto de Paquita não era com o fato de ter que se casar, mas sim com quem iria se casar, visto que ansiava pela chegada de Don Carlos à pousada para impedir que o matrimônio com um velho ocorresse. A moça queria casar-se com Don Carlos, o jovem

---

<sup>84</sup> **D.<sup>a</sup> Francisca.** ¡Ay, Rita!

**Rita.** ¿Qué es eso? ¿Há llorado usted?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** ¿Pues no he de llorar? Si vieras mi madre... Empeñada está en que he de querer mucho a ese hombre... Si ella supiera lo que sabes tú, no me mandaría cosas imposibles... ¡Y que es tan bueno! ¡Y que es tan rico!, y que me irá tan bien con él... Se ha enfadado tanto, y me ha llamado picarona, inobediente... ¡Pobre de mí! Porque no miento, ni sé fingir, por eso me llaman picarona (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.42-43).

militar que conhecera em Guadalajara, seria para esta união que diria o seu sim. Dessa forma, entendemos que a crítica da comédia não é para o matrimônio em si, mas para as uniões desiguais que usurpavam o poder de escolha das filhas, além de acarretar prejuízos para o desenvolvimento da sociedade espanhola, como já os apresentamos no capítulo anterior.

Igualmente em *Senhora*, Aurélia desejava se casar, mas que essa união fosse motivada pelo amor. Ao ter seu amor renegado por Seixas, passa a compreender que tais casamentos não eram, em sua maioria, os almejados pelos rapazes, uma vez que não trariam estabilidade econômica. Assim, em posse de sua riqueza, atua segundo as convenções sociais e oferece um dote de cem contos de réis para comprar seu marido, ato que era praticado como um dos principais motivadores das uniões entre os membros da sociedade tradicional burguesa carioca. Para que esses membros se mantivessem, aumentassem sua fortuna ou ficassem ricos, o casamento seria o fechamento de um acordo comercial, nesse sentido, é esta comercialização que é apresentada pela escrita de José de Alencar na referida obra.

Na cena I do segundo ato, a fala de Paquita reproduz a angústia das mulheres, que mesmo jovens, já sabem discernir seus sentimentos, mas não lhes cabe opinar em seu futuro. Segue a fala, “**D.<sup>a</sup> Francisca.** Que impaciência tenho!... E minha mãe disse que sou ingênua, que só penso em brincar e em rir, e que não sei o que é o amor... Sim, dezessete anos, e não completos; mas já sei o que é querer bem, e a inquietude e as lágrimas que me custam” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.47)<sup>85</sup>. Enquanto a tradição patriarcal espanhola faz escolhas e realizava casamentos desiguais, Paquita dá voz às mulheres que são obrigadas a aceitarem tais uniões.

Do outro lado está Doña Irene que dá voz à tradição matrimonial ao passo que o autor a utiliza para apresentar o ridículo executado pela sociedade espanhola. Pontua, “**D.<sup>a</sup> Irene.** Por que se admira tanto? São crianças... não sabem o que querem, nem o que lhes aborrecem... Em uma idade assim, tão...” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.52)<sup>86</sup>. A suspensão da fala, assim como já discutido anteriormente, dá-nos a

---

<sup>85</sup> “**D.<sup>a</sup> Francisca.** ¡Qué impaciencia tengo!... Y dice mi madre que soy una simple, que solo pienso en jugar y en reír, y que no sé lo que es amor... Sí, diez y siete años, y no cumplidos; pero ya sé lo que es querer bien, y la inquietud y las lágrimas que cuesta” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.47).

<sup>86</sup> “**D.<sup>a</sup> Irene.** ¿Qué se admira usted? Son niñas... no saben lo que quieren, ni lo que aborrecen... En una edad así, tan...” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.52).

ideia de que o autor tem algo a mais para dizer ao leitor. Apontando para o questionamento sobre a idade ser realmente um empecilho para a livre escolha matrimonial dos filhos, deixar assim a possibilidade para a reflexão. Contudo, a personagem Doña Irene entende que as jovens não possuíam idade suficiente para decidirem sobre seu futuro. Dessa forma, a tradição dos matrimônios desiguais decidiam por elas, e, portanto, as jovens deveriam obedecer em tudo à autoridade paterna.

Ao observarmos o diálogo entre Paquita e Don Diego na cena V do segundo ato, percebemos a crítica empregada à tradição patriarcal que submetia às filhas a casamento com homens mais velhos, uniões que se mostravam, na maioria dos casos, infecundas. Segue o trecho:

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Não, senhor, o que disse sua mercê, isso digo eu; o mesmo. Porque em tudo o que me manda a obedecerei.

**Don Diego.** Mandar, minha filha!... Em estas matérias tão delicadas, os pais que tem juízo não mandam. Insinúan, propõem, aconselham, isso sim; mas mandar!... E quem há de evitar depois os resultados funestos dos que mandam? Pois quantas vezes vemos matrimônios infelizes, uniões monstruosas verificadas somente porque um pai tonto meteu-se a mandar no que não devia? (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.53)<sup>87</sup>.

Paquita oculta sua vontade para obedecer à de sua mãe Doña Irene, mesmo que custasse sua felicidade por não se casar com quem realmente amava; o que, por sua vez, poderia causar uma união infausta. Dessa forma, a voz de Don Diego nesse momento é usada para instruir os leitores/espectadores da comédia, pois se dirige aos pais, a fim de recomendar-lhes a não usar de sua autoridade, mas sim direcionar através de conselhos a melhor escolha que as filhas devem tomar. Afirma que tal atitude é praticada pelos pais ajuizados, em compensação, os tolos interferem nas uniões matrimoniais e estas se mostram desastrosas. Apesar desse posicionamento, Don Diego, na continuidade de sua

---

<sup>87</sup> **D.<sup>a</sup> Francisca.** No, señor, lo que dice su merced, eso digo yo; lo mismo. Porque en todo lo que me manda la obedeceré.

**Don Diego.** ¡Mandar, hija mía!... En estas materias tan delicadas, los padres que tienen juicio no mandan. Insinúan, proponen, aconsejan, eso sí, todo eso sí; ¡pero mandar!... ¿Y quién ha de evitar después los resultados funestos de lo que mandaran? ¿Pues cuántas veces vemos matrimonios infelices, uniones monstruosas verificadas solamente porque un padre tonto se metió a mandar lo que no debiera? (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.53).

fala, executa seu papel, representando os homens mais velhos, que acreditavam que suas jovens esposas se casavam por amor. Observemos sua fala:

**Don Diego.** [...] Eu sei que nem minha fisionomia nem minha idade são para ninguém se apaixonar perdidamente; mas tampouco havia acreditado ser impossível que uma moça de juízo e bem criada chegasse a amar-me com aquele amor tranquilo e constante que tanto se parece à amizade e é o único que pode fazer os matrimônios felizes. Para consegui-lo, não fui buscar nenhuma filha de família destas que vivem em uma decente liberdade... Decente, que eu não culpo o que se opõe ao exercício da virtude. Mas qual seria entre todas elas a que não estivesse já prevenida em favor de outro amante mais apreciável que eu? E em Madri, creia-se senhorita, em Madri!... Cheio destas ideias, me pareceu que talvez houvesse na senhorita todo quanto eu desejava (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.53-54)<sup>88</sup>.

Don Diego nutria a esperança de que Paquita em primeiro momento, no mínimo, sentisse uma admiração que se transformasse posteriormente em amor, mesmo que fosse um amor que se aproximasse ao que é a amizade, para que a futura união fosse duradoura. Dessa forma, para escolher sua futura esposa, procurou por uma jovem que possuísse virtudes e, assim como Paquita, fora educada em um convento, de acordo com os preceitos da fé católica. A ironia se revela na fala de Don Diego ao rejeitar as jovens educadas em Madri, por não acreditar que a certa liberdade que possuíam pudesse fazer destas jovens virtuosas e preparadas para serem boas esposas. Ou seja, essa era a visão que a tradição matrimonial espanhola possuía, o que levava os pais a interferirem nas escolhas das filhas, optando por elas.

Don Diego ainda intui que a moça obrigada a se casar com ele chegaria a amá-lo, para que não ocorresse de um dia possuir um amante, ou mesmo, não o amando, temia tal possibilidade. A estadia de Paquita no convento dava a certeza de que Don Diego necessitava para querer a união com a moça, por isso, a busca por uma noiva se deu fora de Madri, pois acreditava que as jovens solteiras da cidade não possuíam as mesmas

---

<sup>88</sup> **Don Diego.** [...] Yo sé que ni mi figura ni mi edad son para enamorar perdidamente a nadie; pero tampoco he creído imposible que una muchacha de juicio y bien criada llegase a quererme con aquel amor tranquilo y constante que tanto se parece a la amistad y es el único que pude hacer matrimonios felices. Para conseguirlo, no he ido a buscar ninguna hija de familia de estas que viven en una decente libertad... Decente, que yo no culpo lo que no se opone al ejercicio de la virtud. ¿Pero cuál sería entre todas ellas la que no estuviese ya prevenida en favor de otro amante más apetecible que yo? Y en Madrid, ¡figúrese usted, en un Madrid!... Lleno de estas ideas, me pareció que tal vez hallaría en usted todo cuanto yo deseaba (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.53-54).

virtudes que uma jovem educada em um convento. Por conseguinte, estaria propenso a sofrer uma traição após o matrimônio, já que manteria um relacionamento com um homem mais jovem.

Quando está diante de Don Diego e de Doña Irene, Paquita se limita em suas palavras. Tudo que diz é para obedecer à autoridade da mãe e agradar a seu futuro noivo, que quer acreditar que a moça o ama e, por isso, deseja casar-se com ele. É para Don Carlos que revela o seu pesar por essa futura união e renova sua esperança com a chegada do seu amado à pousada. O encontro dos dois acontece na cena VII, do segundo ato:

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Minha mãe não me fala continuamente de outra maneira... Me ameaça, me há enchido de temor... Ele insiste por sua parte; me oferece tantas coisas, me...

**Don Carlos.** E a senhorita que lhe da esperança?... Há prometido querer-lhe muito?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Ingrato!... Pois não sabe o senhor que...? Ingrato!

**Don Carlos.** Sim, não o ignoro, Paquita... Eu havia sido o primeiro amor.

**D.<sup>a</sup> Francisca.** E o último.

**Don Carlos.** E antes perderei a vida que renunciar o lugar que tenho neste coração... Todo ele é meu... Digo bem? (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.60)<sup>89</sup>.

Nesse diálogo, Paquita revela sua aflição para com os ajustes realizados para o seu futuro matrimônio e reafirma seu amor por Don Carlos, que reacende sua expectativa de interromper aquela união. O qual diz preferir perder sua vida a renunciar ao amor da jovem, pois acreditava contar com o auxílio do tio para essa união. Cheio de confiança, Don Carlos ainda afirmava que, “[s]ua mãe saberá quem sou... Ali posso contar com o favor de um ancião respeitável e virtuoso, a quem mais que tio devo chamar amigo e pai” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.60-61)<sup>90</sup>. Com a ajuda do tio, Don Diego,

---

<sup>89</sup> **D.<sup>a</sup> Francisca.** Mi madre no me habla continuamente de otra manera... Me amenaza, me ha llenado de temor... El insta por su parte; me ofrece tantas cosas, me...

**Don Carlos.** Y usted ¿qué esperanza le da?... ¿Ha prometido quererle mucho?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** ¡Ingrato!... ¿Pues no sabe usted que...? ¡Ingrato!

**Don Carlos.** Sí, no lo ignoro, Paquita... Yo he sido el primer amor.

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Y el último.

**Don Carlos.** Y antes perderé la vida que renunciar al lugar que tengo en ese corazón... Todo él es mío... ¿Digo bien? (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.60).

<sup>90</sup> “[s]u madre de usted sabrá quién soy... Allí puedo contar con el favor de un anciano respetable y virtuoso, a quien más que tío debo llamar amigo y padre” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.60-61).

tinha a certeza de que impediria a união a que Paquita estava fadada, ao dispor desse apoio, enfrentaria Doña Irene e o futuro noivo que, até aquele momento, não sabia se tratar da mesma pessoa a quem iria buscar auxílio.

Toda a coragem e resolução de Don Carlos se esvaíram ao descobrir que o seu competidor pela mão de Paquita era o próprio tio Don Diego, a quem estava indo pedir ajuda. Na cena XI, do segundo ato, ao ver o tio na pousada, compreende o que se passava e, por obediência, tenta disfarçar o real motivo de sua presença ali. Segue o diálogo:

**Don Diego.** Que fazes aqui?

**Don Carlos.** Minha desgraça me trouxe.

[...]

**Don Diego.** Pois que desgraça é aquela que me disse?

**Don Carlos.** Nenhuma. A de encontrar o senhor em este lugar tão isolado... e haver lhe causado tanto desgosto, quando eu esperava fazer-lhe uma surpresa em Madri, está em sua companhia algumas semanas e voltar contente por ter-lhe visto (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.66-67)<sup>91</sup>.

Ao se deparar com a figura de Don Diego, percebe que não haveria uma saída para impedir aquele matrimônio. O tio lhe inspirava respeito, e dessa forma, frente a Don Diego, Don Carlos exercia o papel de filho fidedigno, assim como Paquita. Importante recordarmos aqui que a crítica não está envolta na obediência dos filhos, mas sim em como lhes são impostos os matrimônios desiguais, principalmente se tratando das mulheres, e como este era por elas aceito, em razão de que a preocupação era com as consequências demográficas que tais uniões acarretavam para a sociedade espanhola e para o seu desenvolvimento. Por conseguinte, nesta comédia, as personagens Paquita e Don Carlos servem de modelo para os jovens espectadores, em virtude, dignidade e respeito ao arbítrio paterno.

Após seu encontro com Don Diego, Don Carlos acata a ordem de seu tio e se sente obrigado a partir em regresso a Zaragoza. Antes de partir, no terceiro e último ato,

<sup>91</sup> **Don Diego.** ¿Qué haces aquí?

**Don Carlos.** Mi desgracia me ha traído.

[...]

**Don Diego.** ¿Pues qué desgracia es aquella de que me hablaste?

**Don Carlos.** Ninguna. La de hallarle a usted en este paraje... y haberle disgustado tanto, cuando yo esperaba sorprenderle en Madrid, estar en su compañía algunas semanas y volverme contento de haberle visto (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.66-67).

ocorre a cena da carta que revela a relação existente entre Don Carlos e Paquita, a qual é jogada pela janela e encontrada por Simón, o criado de Don Diego, passagem já citada em nosso segundo capítulo. Consequentemente, o maior temor de Don Diego torna-se realidade, a jovem virtuosa possuía um amante, o que traria a infidelidade ao seu futuro matrimônio. Mediante esta descoberta, na cena IV do terceiro ato, vemos o lamento de Don Diego, que revela indagação não só sobre suas atitudes. Observemos a fala:

**Don Diego.** E a quem devo eu culpar? (*Apoiando-se no encosto da cadeira*) É ela a delinquente, ou sua mãe, ou suas tias, ou eu?... Sobre quem, há de cair esta cólera, que por mais que procuro, não sei reprimir?... A Natureza a fez tão amável a meus olhos! Que esperanças tão concretas concebi! Que felicidades me prometia!... Ciúmes! Eu...? Em que idade tenho ciúmes! É vergonha... Mas esta inquietude que eu sinto, esta indignação, estes desejos de vingança, de que provem? Como hei de chamá-los. Outra vez parece que... (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.80-81)<sup>92</sup>.

Don Diego busca respostas para sua reação de ciúmes ao descobrir que Paquita ama outro, sentia-se enganado por acreditar que a jovem lhe jurara amor, no entanto era falso. Em sua fala percebemos que questiona a sua conduta, como pode um homem de sua idade sentir ciúmes? Isso era vergonhoso. Ademais de interrogar-se sobre quem era o culpado pelas atitudes de Paquita, leva-nos a entender que a voz desta personagem não se refere somente às suas atitudes, mas também daqueles homens mais velhos que contraíam matrimônio com jovens, presumindo que estavam sendo sensatos. Apresenta assim, uma das consequências para os casamentos desiguais, a infidelidade das esposas com homens mais jovens que seus esposos, para isso, interpelou sobre a quem recai essa culpa, se é à mulher, à mãe, aos parentes, ao esposo, e podemos acrescentar, à tradição patriarcal.

Para essa pergunta, não é dada uma resposta, pois na comédia, ao usar-se tal recurso, o faz com o propósito de deixar aos espectadores uma reflexão. Tal ponderação levava a quem assistisse à peça, através do riso, da comicidade e da ironia ali contida, a percepção das consequências acarretadas à sociedade espanhola entre os séculos XVIII

---

<sup>92</sup> **Don Diego.** ¿Y a quién debo yo culpar? (*Apoándose en el respaldo de una silla*) ¿Es ella la delincente, o su madre, o sus tías, o yo?... ¿Sobre quién, ha de caer esta cólera, que por más que lo procuro, no la sé reprimir?... ¡La Naturaleza la hizo tan amable a mis ojos! ¡Qué esperanzas tan halagüeñas concebí! ¡Qué felicidades me prometía!... ¡Celos! ¿Yo...? ¡En qué edad tengo celos! Vergüenza es... Pero esta inquietud que yo siento, esta indignación, estos deseos de venganza, ¿de qué provienen? ¿Cómo he de llamarlos. Otra vez que parece que... (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.80-81).

e XIX, pelas atitudes praticadas relacionadas à imposição patriarcal do matrimônio desigual. Não só esta indagação propõe apontar os erros cometidos, como também as falhas são demonstradas no comportamento de Doña Irene e Don Diego, quando é apresentado o ridículo cometido pelos pais que obrigam as filhas a se casarem e os homens que aceitam e acreditam que tais casamentos sejam por amor, sendo ainda capazes de gerar herdeiros.

Após descobrir a relação entre Paquita e Don Carlos, Don Diego indagou à jovem sobre os seus sentimentos para com aquela união e se existia outro homem a quem destinava seu afeto, como observamos na cena VIII do terceiro ato:

**Don Diego.** [...] Falemos sequer uma vez sem rodeios nem dissimulação. Diga-me senhorita: não é certo que a senhorita vê com um pouco de repugnância este casamento que se propõe? Quanto vai e si a deixassem a senhorita em inteira liberdade para a eleição, não se casaria comigo?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Nem com outro.

**Don Diego.** Será possível que a senhorita não conheça outro mais amável que eu, que a queira bem e que a corresponda como a senhorita merece?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Não, senhor; não, senhor (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.85)<sup>93</sup>.

Busca assim, ouvir da própria Paquita que amava a outro, mas esta, por submissão, às ordens da mãe continua a negar. Mesmo que neste momento, com a partida de Don Carlos, ao ter afirmado que não deseja se casar com nenhum homem, percebermos na atitude da jovem os exemplos praticados pelas demais, mesmo amando outro, por obediência à autoridade paterna, aceitavam o matrimônio ao qual eram sujeitadas sem por um fim à outra relação, o que geraria a infidelidade futuramente. Como observamos na fala de Paquita:

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Farei o que mina mãe me manda, e casarei com o senhor.

**Don Diego.** E depois, Paquita?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Depois..., e enquanto dure minha vida, serei mulher de bem (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.86)<sup>94</sup>.

<sup>93</sup> **Don Diego.** [...] Hablemos siquiera una vez sin rodeos ni disimulación. Dígame usted: ¿no es cierto que usted mira con algo de repugnancia este casamiento que se la propone? ¿Cuánto va que si la dejasen a usted entera libertad para la elección, no se casaría conmigo?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Ni con otro.

**Don Diego.** ¿Será posible que usted no conozca otro más amable que yo, que la quiera bien y que la corresponda como usted merece?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** No, señor; no, señor (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.85).

Na fala da jovem, apresenta-nos as atitudes das mulheres perante a autoridade paterna, ainda que não quisessem, casariam sem questionar, visto que “ser mulher de bem” nem sempre funcionava como o esperado, pois a possibilidade do adultério era frequente em uniões como seria a de Paquita com Don Diego. Na continuidade deste diálogo, na voz da personagem Don Diego, o autor Leandro Fernández de Moratín faz, mas agora não com ironia e sim dizendo claramente, a crítica sobre a educação feminina e a postura que destas se esperavam perante a relação matrimonial. Segue a continuidade da cena VIII do terceiro ato:

**Don Diego.** Veja aqui os frutos da educação. Isso é o que se chama criar bem a uma menina; ensiná-la que desminta e oculte as paixões mais inocentes com uma pérfida dissimulação. As julgam honestas logo que as veem instruídas na arte de calar e mentir. Obstinam-se em que o temperamento, a idade, nem o gênio não hão de ter influência alguma em suas inclinações, ou em que sua vontade há de torcer-se ao capricho de quem as governa. Tudo lhes permite, menos a sinceridade. Contanto que não digam o que sentem, contanto que finjam aborrecer o que mais desejam, contanto que se prestem a pronunciar, quando o mandem, um perjúrio, sacrílego, origem de tantos escândalos, já estão bem criadas; e chama-se excelente educação a que inspira nelas o temor, a astúcia e o silêncio de um escravo (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.87)<sup>95</sup>.

A sua crítica refere-se à educação que é dada às mulheres espanholas, as quais eram moldadas para esconderem seus sentimentos e serem obedientes à tradição patriarcal. Calar-se demonstrava ter uma boa educação, para que os casamentos pudessem ser planejados e executados de acordo com o consentimento e desejos

---

<sup>94</sup> **D.<sup>a</sup> Francisca.** Haré lo que mi madre me manda, y me casaré con usted.

**Don Diego.** ¿Y después, Paquita?

**D.<sup>a</sup> Francisca.** Después..., y mientras me dure la vida, seré mujer de bien (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.86).

<sup>95</sup> **Don Diego.** Ve aquí los frutos de la educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña; enseñarla a que desminta y oculte las pasiones más inocentes con una pérfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que el temperamento, la edad, ni el genio no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones, o en que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se les permite, menos la sinceridad. Con tal que no digan lo que sienten, con tal que finjan aborrecer lo que más desean, con tal de que se presten a pronunciar, cuando se lo manden, un sí perjurio, sacrílego, origen de tantos escándalos, ya están bien criadas; y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.87).

paternos. Após tomar conhecimento dos amores entre Don Carlos e Paquita, como já apontado no capítulo anterior, Don Diego permite, usando de sua autoridade, o casamento entre os dois jovens. Para explicar a conduta de todos até aquele momento, na cena XIII do terceiro ato afirma-se que:

**Don Diego.** Ele e a sua filha estavam loucos de amor, enquanto a senhora e suas tias fundavam castelos no ar, e me enchiam a cabeça de ilusões, que não desapareceram como um sonho... Isso é resultado do abuso de autoridade, da opressão que a juventude padece; estas são as seguranças que dão os pais e tutores, e isso é o que se deve confiar no SIM DAS MENINAS<sup>96</sup>... Por uma casualidade fiquei sabendo a tempo o erro em que estava. Ai daqueles que o sabem tarde! (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.102-103)<sup>97</sup>.

Ao declarar ter conhecimento da relação entre Paquita e Don Carlos, Don Diego aponta para como os jovens espanhóis se encontravam frente à imposição de um casamento arranjado. Sendo o excesso de autoridade paternal responsável por este sim dado, principalmente pelas mulheres, mas que estava em controvérsia ao que realmente elas queriam dizer. Doña Irene e as tias de Paquita convenceram a Don Diego que a jovem o queria como esposa e, este, por sua vez, encheu-se de ilusões, por saber que aquela união não era tão maravilhosa como lhe fora apresentada, mas resolveu acreditar que sim. Tais ações não eram exclusivas destas personagens, como também era daquela sociedade espanhola entre fins do século XVIII e início do XIX. A autoridade paterna era imposta mediante as relações matrimoniais e às filhas caberiam apenas obedecer, tendo como resposta apenas o sim.

Esse sim não corresponderia à vontade da mulher, mas a vontade dos pais. Dessa forma, compreendemos o título dado à peça, no qual o jogo de palavras quer, ironicamente ou não, demonstrar a postura das mulheres frente à imposição do casamento, principalmente com homens mais velhos. Um sim que não era dado em

---

<sup>96</sup> Destaque feito pelo autor.

<sup>97</sup> **Don Diego.** El y su hija de usted estaban locos de amor, mientras usted y las tías fundaban castillos en el aire, y me llenaban la cabeza de ilusiones, que han desaparecido como un sueño... Esto resulta del abuso de autoridad, de la opresión que la juventud padece; éstas son las seguridades que dan los padres y los tutores, y esto es lo que se debe fiar en EL SÍ DE LAS NIÑAS... Por una casualidad he sabido a tiempo el error en que estaba. ¡Ay de aquellos que lo saben tarde! (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1956, p.102-103).

concordância com suas vontades, mas à escolha dos pais, à tradição patriarcal e ao que era reservado para a mulher, contrair um matrimônio e ser uma boa esposa e mãe. Não que sua crítica esteja voltada para a realização dos casamentos, tampouco para a execução da autoridade paterna, mas sim para as uniões desiguais e a usurpação da vontade feminina para a ocorrência destas, por conseguinte, no fim da peça, o matrimônio se dará entre os jovens com a aprovação de Don Diego, sem que lhe fosse pedido, uma união como o jovem casal queria.

### **3.3. *Senhora*: Crítica à Tradição Matrimonial?**

Em face do enredo apresentado por José de Alencar na obra *Senhora*, Antonio Candido pondera que “Alencar toca mais diretamente na questão da consciência individual em face do dinheiro” (CANDIDO, 1993, p. 204). Nessa perspectiva, observamos que o que gira em torno deste casamento fora impulsionado pelo dinheiro, exemplificando assim o que ocorria na sociedade burguesa carioca de meados do século XIX. Ainda sobre tais ações sociais, Antonio Candido reitera que, “[e]m *Senhora*, resolve, mesmo, largar um pouco o herói e em vez de casá-lo com a herdeira rica, o fez vender-se a uma esposa milionária” (CANDIDO, 1993, p. 205). Seixas é quem, neste romance, se vende à Aurélia aspirando à melhor posição social, o que era praticado também por aqueles que buscavam a ascensão social de maneira fácil.

Ao fazer sua crítica a esta obra de José de Alencar, o crítico Flávio R. Kothe ironiza sua escrita afirmando que:

Embora Alencar parta de uma concepção ousada, a redução do casamento a um contrato comercial, tem-se aí uma novela trivial cor-de-rosa (que nunca foi e nem será uma obra-prima, por mais que a exegese canonizante enrouqueça entoando-lhe loas). Alencar podia cerrar as cortinas por não querer descrever o que atrás delas se passaria, mas escamotear não é uma virtude do escritor: ao não ousar escrever, cerra não apenas as cortinas (KOTHE, 2000, p.435).

Dessa forma, apresenta que José de Alencar escreve seu romance em um tom açucarado, que deixa a desejar em sua descrição dos fatos, onde deveria começar a exposição ele encerra a narrativa. O que nos faz recordar da crítica já exposta

anteriormente, da sua deficiência de formação literária, por isso apresenta um *déficit* em sua habilidade como romancista se comparado aos expoentes do Romantismo francês. Até mesmo, porque suas obras estavam de certo modo dirigidas a um público específico, as jovens burguesas que liam suas obras nos serões familiares e a leitura do romance ainda apresentavam como um de seus objetivos prepara-las para o casamento.

Adentrando pela obra alencariana aqui em análise, já na primeira página, o enredo apresenta a ideia de ironia mostrada no início deste capítulo, em que as ações das personagens, por diversas vezes, se mostram o contrário do que realmente querem expressar, assim como, em alguns aspectos, ocorria com a sociedade burguesa brasileira do século XIX. Segue o trecho:

Aurélia era órfã; tinha em sua companhia uma velha parenta, viúva, D. Firmina Mascarenhas, que sempre a acompanhava na sociedade. Mas essa parenta não passava de mãe de encomenda, para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira que, naquele tempo, não tinha admitido ainda certa emancipação feminina (ALENCAR, 1994, p.15).

Assim como a tradição patriarcal impunha às mulheres como deveriam viver, Aurélia era uma mulher jovem e rica que, embora fosse dona de suas ações, mantinha os padrões sociais de conduta. A presença de sua parenta era uma forma de amenizar o que a sociedade viesse a falar, uma vez que a mulher estando só não era vista com bons olhos. Dessa maneira, Aurélia usava estratégias que a tradição lhe dava para zombar das atitudes e da autoridade empregada pela sociedade patriarcal, uma vez que a presença de Dona Firmina era uma representação que suporia a todos que a moça estaria sob vigilância. E assim, mesmo tendo faculdade de suas ações, como já expresse anteriormente, a jovem usava tais artimanhas sociais para agir e, ao mesmo tempo, rir dessas convicções.

A riqueza herdada por Aurélia a fez ser vista e admirada nos salões burgueses cariocas, já que tais admiradores vislumbravam, principalmente, o valor do dote que receberiam com a possível efetivação de uma união matrimonial. Segundo Flávio R. Kothe, “[a] história mostra que dinheiro traz felicidade. Para a mocinha Aurélia, ser admirada no salão serve para massagear o ego magoado” (KOTHE, 2000, p.441). Sua observação se postula no fato de que Aurélia foi outrora abandonada por não possuir dote, agora sendo milionária poderia tratar assim como foi tratada quando era pobre.

Desprezar quem antes a desprezava, pois agora os papéis estavam invertidos e sua riqueza era maior que a dos demais. Entretanto, Aurélia conhecia bem as intenções de seus pretendentes, como observamos no seguinte trecho:

Convencida de que todos os seus inúmeros apaixonados, sem exceção de um, a pretendiam unicamente pela riqueza, Aurélia reagia contra essa afronta, aplicando a esses indivíduos o mesmo estalão. Assim costumava ela indicar o merecimento relativo de cada um dos pretendentes, dando-lhes certo valor monetário. Em linguagem financeira, Aurélia cotava os seus adoradores pelo preço que razoavelmente poderiam obter no mercado matrimonial (ALENCAR, 1994, p.17).

A jovem sabia das reais intenções dos rapazes que a rodeavam, visto que mediante o desprezo de Seixas que sofrera quando era pobre, passara a reconhecer nas atitudes dos homens apenas a busca pelo dinheiro fácil ao contrair matrimônio. Logo, ao receber tais gracejos, os via com certa indignação, mas os correspondia na mesma medida que eles lhe davam. Para isso, fazia um jogo no qual tratava seus pretendentes como objetos que pudessem ser comprados e vendidos, dotando cada um de valores comerciais, ou seja, o valor do dote que receberia em ocasião de um casamento. O sarcasmo usado por Aurélia fazia com que a sociedade risse das próprias misérias, levando ao leitor o conhecimento desses atos. Com relação à riqueza associada aos acordos matrimoniais, percebemos que também em *El sí de las niñas*, era um dos principais motivadores para as uniões conjugais na sociedade espanhola de fins do século XVIII. A personagem Doña Irene pretendia casar sua filha Paquita vinda de uma família pobre com Don Diego, que era um homem rico, para garantir um futuro confortável e sua ascensão de classe social.

A troça feita por Aurélia à sociedade burguesa carioca fica evidente não só durante os bailes, como também em outros momentos em que se encontrava em meio a esta. O assunto do valor do dote e da transação comercial chamada de matrimônio esteve também em discussão quando Aurélia e Seixas, que já se encontravam casados, fizeram uma visita a uma amiga de Aurélia. O tema ressurgiu:

\_\_ Lembra-se, Aurélia, quando você fazia a cotação de seus pretendentes? disse a maligna alterando a voz para ser bem ouvida.  
 \_\_ Se me lembro! Perfeitamente! respondeu Aurélia sorrindo.

— E o que me disse uma noite a respeito do Alfredo Moreira? Que valia quando muito cem contos de réis; mas que você era muito rica para pagar um marido de maior preço.

— E não disse a verdade?

— Então o Sr Seixas?... interrogou Lísia com uma reticência impertinente que estancou-lhe a palavra nos lábios, para borrifar a malícia no sorriso e no olhar.

— Pergunte-lhe! disse Aurélia voltando-se para o marido.

[...]

— Responda! disse Aurélia ao marido, sorrindo-se.

— Da parte da minha mulher não sei, se só ela poderá dizer-lhe, D. Lísia. Quanto a mim asseguro-lhe que me casei unicamente pelo dote de cem contos de réis que recebi. Devo crer que minha mulher mudou da ideia em que estava, de pagar um marido de maior preço (ALENCAR, 1994, p.129).

Em meio àquela sociedade, o jogo de palavras entre Aurélia e Seixas vai desde o divertimento à exposição séria de sua infelicidade, mas tendo como arma a ironia e o sarcasmo. Enquanto a esposa se deleitava com o valor do dote pago em ocasião de seu casamento, o esposo permanecia ríspido e, quando solicitada a sua palavra, não hesitou em clarear sua posição quanto à artimanha da jovem. A fala de Seixas não apresenta exclusivamente sua ação praticada, como também a de vários jovens que estavam em busca de matrimônios vantajosos. Lembremos ainda que os matrimônios, em grande parte, eram acertados entre os pais da noiva com o noivo ou os pais do noivo e, nesse caso, Aurélia contava com um tutor que lhe supria o papel de pai, pelo menos aos olhos da sociedade.

A resolução pelo casamento fora partilhada por Aurélia com o seu tio e tutor Lemos, pois caberia a este fazer tal acerto. Assim como fez Doña Irene, em *El sí de las niñas*, ao tratar do casamento com Don Diego sem consultar a filha sobre seus desejos ou se este seria o homem com o qual gostaria de unir-se. Em *Senhora*, mesmo se Lemos não estivesse em acordo com as atitudes da moça ou não quisesse consentir-lhe a realização de seus negócios ou dar-lhe sua aprovação, o que era compreensível porque também queria usufruir da riqueza de sua sobrinha, Aurélia, por sua vez, sabia manejar esta situação e pôr em prática suas vontades. Neste caso, a autoridade paterna era exercida por Aurélia, e Lemos cumpria o que a jovem determinava. Assim como D. Firmina, o tio era usado como uma das exigências sociais para a mulher não estar só. No trecho seguinte, vemos a autoridade de Aurélia:

\_\_ Perdão, meu tio, não entendo sua linguagem figurada. Digo-lhe que escolhi o homem com quem hei de casar.

\_\_ Já compreendo. Mas bem vê!... Como tutor, tenho de dar a minha aprovação.

\_\_ Decerto, meu tutor; mas essa aprovação o senhor não há de ser cruel que a negue. Se o fizer, o que não espero, o juiz de órfãos a suprirá (ALENCAR, 1994, p. 26).

A escolha do futuro marido fora feita por Aurélia e não requeria consentimento de seu tio, pois sua função era apenas fictícia. Mediante as aspirações da jovem, ele as aceita por receio de perder sua posição de tutor, mas atribui suas atitudes à imaturidade da idade, “\_\_ [é] próprio da idade! São ideias que somente se têm aos dezenove anos; e isso mesmo já vai sendo raro” (ALENCAR, 1994, p.26). A fala de Lemos nos traz a ideia de que as mulheres, principalmente as jovens, não seriam capazes de tomar suas próprias decisões, ainda se relacionadas ao matrimônio. Levadas pelo impulso da juventude e das paixões, poderiam não escolher um candidato que estivesse conforme os padrões esperados pela família ou pela tradição matrimonial.

Lembremos ainda que, também em *El sí de las niñas*, a pouca idade das mulheres é colocada como um empecilho para uma boa escolha matrimonial, principalmente por não terem experiência e, nesse sentido, como foi expresso por Doña Irene, se casariam entre jovens e não saberiam nem se quer cuidar dos filhos. Cabe assim, segundo a sociedade espanhola entre os séculos XVIII e XIX e a sociedade brasileira de meados do século XIX, aos pais cuidar das uniões dos filhos, como Lemos e Doña Irene fizeram, pois os pais já experientes na vida saberiam qual a melhor escolha.

Em *Senhora*, segundo Flávio R. Kothe, “[s]ob a aparência de ingenuidade, essa ficção é uma estratégica forma de hipocrisia, pois também ela permite declarar tudo sem precisar provar nada” (KOTHE, 2000, p. 447). É apresentada uma crítica sutil de José de Alencar ao matrimônio como um sistema de negócios e a busca pela riqueza por meio deste, em que a obtenção do lucro estaria acima de qualquer outro interesse. Ao apresentar uma sociedade que se movia pelo dinheiro, vemos na personagem Lemos, este que é um exemplo de quem quer estar bem a um custo fácil e usufruir da herança de Aurélia, sua reflexão com uma pitada de ironia e humor, após ter sido feita a proposta de casamento para Seixas, como veremos a seguir:

— Não se recusam cem contos de réis, pensava ele, sem razão sólida, uma razão prática. O Seixas não a tem; pois não considero como tal essas palavras ocas de tráfico e mercado, que não passam de um disparate. Queria que me dissessem os senhores moralistas o que é esta vida senão uma quitanda? Desde que nasce pobre diabo até que o leva a breca não faz outra coisa senão comprar e vender? Para nascer é preciso ter dinheiro, e para morrer ainda mais dinheiro. Os ricos alugam os seus capitais; os pobres alugam-se a si, enquanto não se vendem de uma vez, salvo o direito do estelionato (ALENCAR, 1994, p.43).

Após empreender para Seixas o futuro casamento, Lemos teria a certeza de sua aceitação, sendo que o jovem não teria um motivo plausível para uma recusa e o dote oferecido era vantajoso. A voz da personagem sai, e entra a voz de José de Alencar, quando passa a direcionar-se aos moralistas que, em realidade, podemos entender que está direcionada a toda a sociedade burguesa carioca. À vista disso, quer através desta personagem que está totalmente aliada ao dinheiro e a ganhá-lo facilmente, escancarar as atitudes sociais inteiramente ligadas ao comércio, incluindo o casamento. A ironia usada dá a ideia de que uma pessoa ligada ao negócio vê que tudo - a vida e suas diversas relações sociais - estaria ligado a certa comercialização, mesmo sendo rico ou pobre, todos faziam parte deste comércio. Os que possuíam dinheiro, negociavam com ele, por exemplo, Aurélia ofereceria o dote, e os que nada detinham ofertavam a si mesmo, como Seixas que se vende pelo dote de cem contos de réis.

Esta quitanda a qual Lemos se referiu está representada na forma como se deram os ajustes para o matrimônio entre Aurélia e Seixas, negociação que fora arquitetada pela jovem e executada pelo seu tio Lemos. Segue o diálogo entre Aurélia e Lemos sobre como se davam as uniões na sociedade burguesa carioca do século XIX:

— Este moço chegou ontem; é natural que trate agora dos preparativos para o casamento que está justo há perto de um ano. O senhor deve procurá-lo quanto antes...

— Hoje mesmo.

— E fazer-lhe sua proposta. Estes arranjos são muito comuns no Rio de Janeiro.

— Estão-se fazendo todos os dias.

— O senhor sabe melhor do que eu como se aviam estas encomendas de noivos (ALENCAR, 1994, p. 29).

Lemos, tutor e negociante, cuidaria das transações necessárias para efetivação do matrimônio planejado por Aurélia, a parte da negociação seria feita por ele. O que não

causaria nenhuma estranheza para a sociedade se um homem deixasse de se casar com uma mulher para se casar com outra, caso recebesse a proposta de um dote maior, pois tal atitude se mostrava comum naquele meio social. Visto que as relações matrimoniais estavam valorizadas na mesma medida que uma transação comercial, poderiam ser feitas e desfeitas mediante o valor do dote que era disposto. Pois, segundo Muriel Nazzari “[e] casar-se com uma mulher com um dote constituía importante meio para o jovem poder adquirir os bens que necessitava para estabelecer sua própria unidade de trabalho” (NAZZARI, 2001, p. 44). Os ajustes matrimoniais são visíveis em *El sí de las niñas*, pois, primeiramente, entre Doña Irene e Don Diego ficou acordado o seu casamento com Paquita. Ao descobrir o envolvimento entre Don Carlos e Paquita, Don Diego desiste do seu casamento e permite aos jovens se casarem, e esse novo acordo é bem aceito por Doña Irene, nesse caso, sua filha apenas trocava o esposo por outro que também era rico, ou seja, o que era mais visado ainda estaria no acordo.

Após o ajuste feito para a realização do casamento entre Aurélia e Seixas, o futuro esposo passa a frequentar a casa da noiva, o qual no primeiro momento desconfia das atitudes da moça, mas depois passa a tentar provar que ainda nutria o amor que outrora sentira. A seguinte fala de Seixas nos revela suas tentativas, “\_\_ [e]la duvida que eu a ame, pensou consigo. Suspeita que tenho a mira em sua riqueza. É preciso que a convença da sinceridade de minha afeição. Se ela soubesse! Um desgraçado pode sacrificar sua liberdade; mas a alma não se vende!” (ALENCAR, 1994, p. 59). Sua fala além de nos revelar que ainda amava a Aurélia, dá-nos uma prévia do jogo entre os dois amantes que estava por acontecer, Seixa se vende, mas se regenera porque apesar de tudo é descrito como um homem honrado. Enquanto Aurélia mediante as tentativas de Seixas usava a ironia como seu escudo para que, em nada, o jovem percebesse suas intenções, pois teria sido ela quem esquematizou aquele matrimônio. Dessa forma, respondia, “\_\_ [a]h! Deixe-me respirar! Nunca fui amada, nem pensei que o seria com tamanha paixão. Careço de habituar-me aos poucos” (ALENCAR, 1994, p. 59).

Em seguida à celebração do casamento, ocorre a conhecida cena da câmara nupcial. Aurélia revela a Seixas qual seria seu papel naquele matrimônio/negócio, afirma “\_\_ [...] Estamos quites, e posso chamá-lo meu; meu marido, pois é este o nome de convenção” (ALENCAR, 1994, p. 97). Ao concluir o repasse do dote para Seixas, Aurélia o havia comprado como qualquer outra mercadoria, o uso do pronome “meu” é

para identificar este objeto que, a partir daquele momento, pertencia-lhe. Entretanto, diferente do que esperava, Seixas entra no jogo que a esposa tramara, se reconhece humilhado e vendido, renega o seu amor por Aurélia e passa a agir como um servo. Assim afirma ao assumir sua posição:

— Não, senhora, não enganou-se, disse afinal com o mesmo tom frio e inflexível. Vendi-me; pertenceo-lhe. A senhora teve o mau gosto de comprar um marido aviltado; ei-lo como o desejou. Podia ter feito de um caráter, talvez gasto pela educação, um homem de bem que se enobrecesse com sua afeição; preferiu um escravo branco; estava em seu direito, pagava com seu dinheiro, e pagava generosamente. Esse escravo aqui o tem; é seu marido, porém nada mais do que seu marido! (ALENCAR, 1994, p. 97-98).

Seixas assume o papel que lhe cabia naquela transação, da qual acabava de dar-se conta de estar participando. Sua fala coloca em destaque tudo o que Aurélia não desejava escutar do seu marido, mas de fato o que foi dito por Seixas não era sua realidade. O jovem faz uso do sarcasmo para participar das artimanhas da esposa. Para Antonio José López Cruces, “[o] sarcasmo aparece quando quem escreve crê que o leitor não vai ser seu cúmplice desde o princípio, por isso tratará de persuadi-lo exagerando os detalhes do assunto abordado” (LÓPEZ CRUCES, 2107, p. 13-14)<sup>98</sup>. Na busca pela cumplicidade de quem está lendo os acontecimentos entre Aurélia e Seixas, procura no exagero das falas este apoio do público leitor. Por isso, a fala de Seixas expressava superficialmente a concordância com o que fora dito pela esposa, mostrando-se seu escravo e nada mais que isso, o qual Aurélia como uma senhora poderia ter escolhido um de melhor cotação no mercado, mas ele seria apenas seu marido, um objeto vazio, sem amor. Seixas representa os demais homens que através do casamento seriam apenas isso, uma mercadoria que se vendiam por um dote.

Ao mesmo tempo que suas palavras estavam em acordo ao matrimônio implantado pela sociedade burguesa, o uso do sarcasmo foi utilizado para antecipar ao leitor que a aceitação de suas funções naquela união serviria para clarear-lhe em como tal relação estava sendo tratada pela tradição matrimonial. Podemos entender que esta estratégia na composição deste romance, segundo afirma Antonio José López Cruces,

<sup>98</sup> “[e]l *sarcasmo* aparece cuando quien escribe cree que el lector no va a ser su cómplice desde el principio, por lo que tratará de persuadirlo exagerando los rasgos del asunto abordado” (LÓPEZ CRUCES, 2107, p. 13-14).

“[s]e faz sarcasmo quando se supõe que não vai a ser captada a simples ironia. Abusa-se do caótico e mordaz, da burla grotesca” (LÓPEZ CRUCES, 2107, p. 14)<sup>99</sup>. Destarte, não quer somente apresentar uma simples ironia da vida conjugal, mas quer exagerar um pouco nas falas e ações para que o leitor, ao mesmo tempo em que se diverte, compreenda sua crítica e se comova com os dramas do casal, torcendo para que, no fim, o amor sobressaia. Recurso que Leandro Fernández de Moratín faz uso, pois, em sua comédia, trata dos desajustes sociais de forma cômica, quer moralizar enquanto provoca o riso.

Voltando à obra *Senhora*, no momento de estabelecimento de papéis na câmara nupcial, ainda em posse do sarcasmo para se expressar em sua posição de servo, Seixas indaga:

— Minha presença a está incomodando? Porque assim o quer. Não é, senhora? Não tem direito de mandar? Ordene, que eu me retiro.  
 — Oh! sim, deixe-me! exclamou Aurélia. O senhor me causa horror.  
 — Devia examinar o objeto que comprava, para não arrepende-se!  
 (ALENCAR, 1994, p. 98).

Assim como Aurélia em posse do seu dinheiro o comprou como marido/servo, Seixas cumprindo seu papel lhe diz que o que ordenasse, ele, em sua condição de objeto comprado, lhe obedeceria. A sua última fala nos leva a observar que, também nos arranjos matrimoniais feitos pela sociedade burguesa carioca do século XVIII, em vários casos, as partes principais não se conheciam. O casamento era acertado pelos pais, cujos filhos só se conheceriam no dia da celebração, ou mesmo se já tivessem se visto, não fazia muita diferença, pois não lhes cabiam qualquer escolha. Aurélia e Seixas se conheceram antes da riqueza, mas os dois mostravam-se diferentes, o que a posse do dinheiro aponta agora para dois seres distintos, que se mascaram de felicidade para uma sociedade que frequentavam e se enchem de angústia na intimidade.

A vida de Aurélia e de Seixas estava dividida em dois momentos, o de vida pública e o de vida privada. Na vida pública, a felicidade era perceptível nas demonstrações do casal, pois era um conceito geral dado por todos os que os viam.

---

<sup>99</sup> “[s]e hace sarcasmo cuando se supone que no va a ser captada la simple ironía. Se abusa de lo cáustico y lo mordaz, de la burla grotesca” (LÓPEZ CRUCES, 2107, p. 14).

Apresentamos agora algumas cenas em que, estando os cônjuges na sociedade, sabiam perfeitamente ludibriar a todos, assim como a tradição matrimonial previa com sua conjectura em que pautava o casamento. Um destes momentos ocorre no casamento de Ribeiro com Adelaide. É o discurso do narrador:

Tomando o braço de Seixas, e reclinando-se com esse voluptuoso orgulho da mulher que se rende a um imenso amor, dirigiu-se à porta da igreja esperando o seu carro.

Nesse momento, como durante a noite em casa do Amaral, não houve quem não invejasse a felicidade do par formoso que Deus havia acumulado de todos os dons, de formosura, de graça, de mocidade, de amor, de saúde e de riqueza (ALENCAR, 1994, p. 138).

A visão daquele casal causava inveja em todos, por tamanha felicidade que Aurélia e Seixas sabiam bem representar. Por conseguinte, a tradição matrimonial exigia tal ventura não só a este casal, mas dos demais para que também se mostrassem contentes no meio social. Logo, em outro momento, vemos a mostra desse contentamento quando é narrado em sua saída de um baile, no capítulo I da quarta parte, Resgate: “Aurélia fez um gesto ao marido e, envolvendo-se na manta de caxemira que ele apresenta-lhe, trançou o braço no seu. No meio das adorações que a perseguiam, retirou-se orgulhosamente reclinada ao peito desse homem tão invejado, que ela arrastava após si como um troféu” (ALENCAR, 1994, p. 145). Aurélia fazia transparecer o que a sua roda de convivas esperava de seu matrimônio, por isso exibia com grande orgulho seu esposo, como um prêmio que era destinado às mulheres.

O contentamento montado por Aurélia e Seixas no meio social já era do conhecimento de todos, como observamos o diálogo entre Lísia e Adelaide, após o desmaio sofrido por Aurélia durante a valsa com Seixas:

\_\_ Ora! Romantismos!... dizia Lísia com um muxoxo, e acrescentou para Adelaide: Acredita no desmaio?

\_\_ Pensa que foi fingimento?

\_\_ Requebros com o marido. Queria que ele a carregasse no meio da sala e à vista de todos. Gosta de mostrar que o Seixas a adora e derrete-se por ela! Pudera não! Uma boneca de mil contos!... (ALENCAR, 1994, p.164).

A convicção geral era de que o casal resplandecia felicidade e aqueles que os observava admiravam e invejavam tal dádiva. Ao demonstrarem tal ilusão para a

sociedade, Aurélia e Seixas tinham consciência de que tudo não passava de uma representação, pois a tradição matrimonial exigia isso, não somente deles, mas dos cônjuges pertencente às classes mais abastadas da sociedade carioca. Segundo Flávio R. Kothe, “[a]o rodopiarem pelos salões ou ao aparecerem em festas, os personagens – tanto Seixas quanto Aurélia – procuram mostrar que valem tanto quanto aparentam ser, enquanto procuram aparentar mais do que são” (KOTHE, 2000, p.452). Os esposos escondiam-se por traz de ações e falas, as quais intencionavam transmitir além de dois seres presos ao que a tradição matrimonial os havia imposto.

Da mesma forma como transpareciam para a vida pública o que de fato não viviam, em sua vida privada o tratamento entre os dois era carregado de ironia, sarcasmo e orgulho, estratégia que escondia o que realmente sentiam um pelo outro. Em seus momentos de privacidade, no interior de sua casa é que, segundo o narrador, “não passavam de dois infelizes!” (ALENCAR, 1994, p. 138). A infelicidade do casal se deixava transparecer através da ironia e sarcasmo usados nos diálogos entre Aurélia e Seixas, os quais observaremos a seguir. O primeiro momento apresentado refere-se ao encontro dos recém-casados na manhã seguinte à noite de núpcias:

\_\_ Não almoçou! tornou a moça.

\_\_ A felicidade tira o apetite, observou Fernando a sorrir.

\_\_ Nesse caso eu devia jejuar, retorquiu Aurélia gracejando. É que em mim produz o efeito contrário; estava com uma fome devoradora (ALENCAR, 1994, p. 106).

A comédia que Aurélia aludia à postura dos dois até no dia do casamento não havia terminado, a diferença agora era que cada um dos cônjuges sabia perfeitamente qual papel lhe cabia encenar. Assim como é usada a ironia na comédia moratiniana para moralizar seus espectadores/leitores, também exerce essa função na obra alencariana. Dessa maneira, apresenta o que de fato poderia se passar nas relações matrimoniais burguesas em que a cotação comercial se fazia acima de qualquer sentimento que os envolvidos viessem a sentir. Por conseguinte, assim como Aurélia e Seixas, os demais casais deveriam exalar contentamento, mesmo que, na intimidade, sua relação não passasse de um negócio. Outro momento que destacaremos é quando D. Firmina inicia um diálogo sobre as notícias que ouvira sobre o novo casal da corte, durante uma de suas visitas à casa de amigas:

- É voz geral, que não se podia escolher um par mais perfeito, disse a viúva a modo de resumo.
- Já vê que nos casamos por unânime aclamação dos povos, observou Aurélia sorrindo para o marido. Nada nos falta para sermos felizes.
- Mais do que eu sou, não é possível, tornou Seixas.
- Essa primazia me pertence, e não lhe concederei! (ALENCAR, 1994, p. 112).

Mas uma vez, vemos o intento do casal para executar o papel de harmonia e felicidade conjugal. Esconde da sociedade o que sentia e também para si, pois, ao mesmo tempo que dizia estar representando o que a sociedade queria ver, ansiava para que essa fosse a realidade que vivia. Na próxima cena, trata-se de quando Aurélia indaga a Seixas sobre sua assiduidade na repartição pública e qual necessidade teria para fazer isso:

- É verdade, há uma vaga, e desejo obter a preferência.
- Que ordenado tem esse emprego?
- Quatro contos e oitocentos.
- Precisa disso?
- Preciso.
- Aurélia soltou uma risada argentina, quanto má e venenosa.
- Pois então seja antes meu empregado, asseguro-lhe o acesso.
- Já sou seu *marido*, respondeu Seixas com uma calma heroica (ALENCAR, 1994, p. 116).

Seixas afirma necessitar do trabalho, o que seria uma mudança de atitude de sua parte, pois, quando pobre, não se preocupava com isso, mas agora que está rico quer trabalhar com afinco, além de ter assumido uma postura moderada com seus gastos pessoais. Aurélia, de maneira maliciosa, diz a ele que seria melhor ser seu empregado para poder receber um salário de maior valor. Em resposta, Seixas diz a ela que já era seu marido, ou seja, já era um empregado que a jovem havia comprado no dia do casamento. Na cena em que Aurélia chama Seixas para jogarem cartas sob aposta, ao falar da relação entre o vício e a virtude, o tema acaba, como em vários de seus diálogos, recaindo sobre o casamento. Vejamos:

- [...] Compreendo o que deve sentir uma mulher... o que sentiu uma amiga minha, quando conheceu que amava um desses equívocos, produtos da sociedade moderna.

— Essa amiga sua, que suponho conhecer, talvez preferisse que o marido fosse em vez de algum desses equívocos, pura e simplesmente um galé? perguntou Seixas.

— Decerto. Se o marido fosse galé, ele quebraria imediatamente a grilheta que a prendesse a ele, e se afastaria com a morte n'alma. Mas eu...

— A senhora? Interrogou o marido vendo-a hesitar.

[...]

— Eu?... Não me importaria que ele fosse Lúcifer, contanto que tivesse o poder de iludir-me até o fim, e convencer-me de sua paixão e inebriar-me dela. Mas adorar um ídolo para vê-lo a todo instante transformar-se em uma coisa que nos escarnece e nos repele... É um suplício de Tântalo, mais cruel do que o da sede e da fome (ALENCAR, 1994, p.126-127).

Ao referir-se à história de uma amiga, Aurélia conta a própria e de seus sentimentos. Apesar disso, Seixas entende claramente a quem se relacionava, e, ainda que os dois dissessem que não queriam estar juntos, suas palavras nos dizem o contrário. O desejo maior é de serem amados, sentiam ânsia de saciar este amor ao qual o orgulho se põe como um entrave para os dois esposos. Sentimento que estava entre o casal que, em vão, tentava repelir, o que neste romance interpretamos como uma estratégia do autor para atrair o público leitor para sua obra, principalmente para as mulheres, como já explicitado anteriormente, estas que formavam grande parte dos apreciadores desse gênero literário em meados do século XIX no Brasil.

Durante a noite do baile dado na casa de Aurélia, em conversa com Seixas, a moça ratifica ao esposo seu único papel junto de si, “[...] O senhor é meu marido, e somente meu marido” (ALENCAR, 1994, p.156). Reafirma assim e, sempre que possível, o papel de cada um em um casamento arranjado, o que se vendeu e aquele que o comprou. Mas a crítica ao matrimônio de conveniência, como é o tratado na obra *Senhora* e que era frequente na sociedade burguesa carioca do século XIX, bem como na sociedade espanhola de fins do século XVIII e início do século XIX, aparece não só nos diálogos entre Aurélia e Seixas, como também na voz do narrador.

Sua crítica atinge aos que buscavam casamentos financeiramente satisfatórios, sendo assim, as relações eram fantasiosas, pois procuravam apenas este fim. Tendo conhecimento dos interesses que sua riqueza despertaria entre os que almejavam o enriquecimento fácil, Aurélia se preparou para participar daquele teatro social. Pela voz do narrador:

Tinha-se ela ensaiado para o seu papel. Desde o primeiro momento em que apresentou-se nos salões, firmou neles seu império, e tomou posse dessa turba avassalada, cujo destino é bajular as reputações que se impõem. Encontramo-la deslumbrando a multidão com sua beleza, e açulando a fome de ouro nos cavalheiros do lansquenete matrimonial. Regozijava-se em arrastar após si, rojando-os pelo pó, e fustigando-os com o sarcasmo, a esses sócios e êmulos de Fernando Seixas, ansiosos de venderem-se como ele, ainda que por maior preço (ALENCAR, 1994, p. 94).

Aurélia agia assim como os seus adutores e retribuía a bajulação na mesma medida. Usava a própria sociedade para rir dela. Justamente por ter conhecimento do que todos os seus adoradores realmente queriam, a jovem passava pelos salões de forma que pudesse zombar daqueles que intencionavam alcançar um casamento que lhes garantisse um bom dote. Para isso, a voz narrativa nos apresenta que as armas usadas por Aurélia ao se relacionar com aqueles rapazes que, como Seixas, buscavam apenas subir de classe social através do matrimônio, para isso aceitavam casar-se mediante o maior dote oferecido, era o sarcasmo e a ironia, os quais eram usados para desprezá-los.

Ainda se tratando de Seixas como aqueles jovens que se vendiam pelo melhor dote em cotação, era tido como um exemplo da visão social do matrimônio pelos jovens que preteriam tais uniões, narra que “[e]ntretanto Seixas começava a sentir o peso do novo jugo a que se havia submetido. O casamento, desde que não lhe trouxesse posição brilhante e riqueza, era para ele nada menos que um desastre” (ALENCAR, 1994, p. 87). Ao aceitar o dote, Seixas representava os rapazes que saíam à caça de um casamento que significasse comodidade e dinheiro para uma vida sem dificuldades, se a união propusesse menos que isso, não valeria à pena. Assim como já foi abordado, os rapazes não estavam interessados em se casar com as jovens que se apresentavam à janela, pois estas não possuem dotes, com elas eram apenas namoricos. Para o casamento, estavam destinadas as jovens cujos pais dispusessem de bens para oferecer no contrato matrimonial e garantisse um futuro confortável.

De modo similar, também é apresentado em *El sí de las niñas* o matrimônio, como um degrau rápido para a ascensão social. Doña Irene planejava assegurar para a filha Paquita o amparo financeiro do casamento com Don Diego, que era um homem rico e velho. Assim como Seixas em *Senhora*, que nos dois momentos que assume o compromisso matrimonial, tanto com Adelaide quanto com Aurélia, visava principalmente o valor do dote que lhe era oferecido. Já na obra espanhola, observamos

a crítica às uniões desiguais, quanto aos aspectos financeiros e relativos à idade, além das ações que usurpavam das mulheres qualquer opinião sobre o matrimônio, pois elas deveriam aceitá-lo, uma vez que era imposto por seus pais. Enquanto na obra brasileira, a crítica está relacionada à maneira como o casamento na sociedade burguesa carioca havia se tornado uma transação comercial e uma forma de enriquecimento rápido e fácil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fazermos a análise destas duas obras, *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín; e *Senhora*, de José de Alencar, observamos as relações matrimoniais em duas sociedades distantes, espanhola e brasileira, mas como apresentado no primeiro capítulo, possuem alguns aspectos em sua história que se assemelham, em duas épocas, entre fins do século XVIII e início do século XIX e meados do século XIX. Para esse estudo, discorreremos sobre os autores, Leandro Fernández de Moratín e José de Alencar e suas escritas. Perpassamos pela história do matrimônio, atentamo-nos ainda na iminência de conter dois aspectos nestas referidas obras, a reafirmação da tradição matrimonial e também a crítica empregada à imposição matrimonial.

Em *El sí de las niñas*, a concordância ao casamento está no fato de que, no fim da comédia, Paquita e Don Carlos receberam autorização para se casarem, ou seja, o matrimônio para a mulher deveria sim ocorrer. Até porque, como já explicitado anteriormente, Leandro Fernández de Moratín não era um defensor da emancipação integral feminina, mas que, relacionado ao matrimônio, esta pudesse ser ouvida e que sua união não fosse inteiramente planejada pelos pais. A estes caberia apenas o aconselhamento e que estas deveriam casar com jovens iguais a elas. Já em *Senhora*, a reafirmação está no acerto de uma vida conjugal e feliz do casal ao final do enredo, como também na forma como Aurélia é educada, pois recebera instrução para ser mãe e esposa, ademais de ser uma leitora de romance-folhetim, os quais, muitos destes, eram usados para ensinar como as moças deveriam se comportar.

Já a crítica à tradição matrimonial em *El sí de las niñas* está na anulação da voz das filhas pelos pais, ao escolherem um casamento, principalmente quando esta escolha era para com homens muito mais velhos que elas. Visto que tais uniões estavam causando, na sociedade espanhola, um problema demográfico, com baixa natalidade e alto número de mulheres viúvas, sugere-se o aconselhamento no lugar da imposição, pois, assim, conseguiriam ainda um bom matrimônio e resolveriam o problema social. Já em *Senhora*, a crítica é direcionada ao casamento de conveniência e ao uso do dote para comprar um esposo. Neste seguimento, Seixas representa os que sem uso do trabalho e esforço almejavam a um casamento vantajoso para adquirir riqueza, que se

vendiam e assim caber-lhes-ia ser apenas um marido/servo. Critica ainda àquelas mulheres que queriam ser valorizadas somente por possuírem um dote e não por seu caráter.

Podemos concluir que há nas obras analisadas, *El sí de las niñas* e *Senhora*, tanto a reafirmação matrimonial quanto a crítica ao matrimônio. Em virtude de que, em seus referidos períodos, não seria possível uma crítica inflamada a um aspecto social tão recorrente na sociedade. Ademais que, pelas instruções dadas à sociedade, demonstrar um pensamento muito radical não seria prudente, principalmente para literatos que intencionavam ter seus escritos difundidos, sendo assim, não poderiam escrever algo que estivesse totalmente em desacordo com a tradição. Por conseguinte, apresentam em suas obras certa concordância à tradição do matrimônio, para assim acumular leitores e inserir também crítica sutil a esta instituição com o intuito de provocar pensamento reflexivo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDA TESAN, J. M. *Selección, estudio y notas*. In: \_\_\_\_\_ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *El sí de las niñas*. 5ª ed. Zaragoza: Editorial Ebro, 1956.

ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Editora Núcleo, 1994.

AMORA, Antônio Soares. *O Romantismo*. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 241-282.

ANDIOC, René. *Edición, estudio y notas*. In: \_\_\_\_\_ El sí de las niñas. Leandro Fernández de Moratín. Madrid: Editorial Castalia, 1968.

ANDRÉS, Rosa Benítez. *El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción*. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº 67, 2016, p. 39-55.

ANTICUARIM. *BIEDERMEIER: Un estilo unico y original – Revelando más detalles!*. Disponível em: < <http://www.anticuarium.es/blog/la-teoria-en/biedermeier-un-estilo-unico-y-original>> Acesso em: 15 de abril de 2017 às 11h25min.

ARAÚJO, M. F. *Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações*. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-98932002000200009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-98932002000200009&script=sci_arttext)> Acesso em: 13 de setembro de 2015 às 13h30min.

ARISTÓTELES. *La poética*. Disponível em: <[http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles\\_Poetica.pdf](http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf)> Acesso em: 26 de abril de 2017 às 10h34min.

BALLARIN DOMINGO, Pilar. *La educación de la mujer española en el siglo XIX*. Disponível em: < <http://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/6837>> Acesso em: 17 de maio de 2017 às 09h53min.

BENDER, Ivo C. *Comédia e riso uma prática do teatro cômico*. [Porto Alegre]: Ed. UFRGS, 1996. 254 p. (Coleção engenho e arte 1).

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 4º ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura*. 35ª ed. São Paulo: Cultrix, 1996, p. 148-155.

BUADES, Josep M. *Os espanhóis*. São Paulo: Contexto, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas /FFLCH / SP, 2002.

CARRETER, Fernando Lázaro. *Moratín en su teatro*. In: \_\_\_\_\_. La comedia nueva. El sí de las niñas/ Edição de Jesús Pérez Magallón. Disponível em: <[http://www.rae.es/sites/default/files/El\\_si\\_de\\_las\\_ninas\\_Moratin.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/El_si_de_las_ninas_Moratin.pdf)> Acesso em: 16 de setembro de 2017 às 14h24min.

CARPETA PEDAGOGICA. *El costumbrismo, características y representantes*. Disponível em: <<http://literaturauniversal.carpetapedagogica.com/2013/02/el-costumbrismo-1828-1848.html>> Acesso em: 19 de abril de 2017 às 16h24min

CARVALHO, José Murilo. *A construção da ordem: a elite política imperial*. Teatro de sombras: a política imperial. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CARVALHO, José Murilo. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: ática, 1986. Série Princípios.

CASTAN VAZQUEZ, Jose M. *El Derecho Matrimonial a través de la Literatura*. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5109993.pdf>> Acesso em: 08 de novembro de 2017 às 10h12min.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: Momentos decisivos*. 8ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José de Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Historia de la literatura española*. Buenos Aires: Editorial Ciordia S. R. L., 1958.

DICCIONARIO SALAMANCA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Madrid: Santillana Educación S.L., Universidad de Salamanca, 2006.

D'INCAO, Maria Ângela. *Mulher e a família burguesa*. In: \_\_\_\_\_ História das mulheres no Brasil. Mary Del Priore (Org.). 10ª ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 223-240.

DUARTE, Constância Lima. *Apontamentos para uma história da educação feminina no Brasil – século XIX*. In: \_\_\_\_\_ Gênero e representação: teoria, história e crítica. Constância Lima Duarte, Eduardo de Assis. Kátia da Costa Bezerra. (Org.) Belo Horizonte: FALE, 2002, p. 273-282.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.

FERNÁNDEZ DÍAZ, David Félix. *No más mostrador y la comedia moratiniana de la primera mitad del siglo XIX*. UNED. Revista Signa 23, 2014, p. 399-412.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *El sí de las niñas*. Notas: TESAN, J. M. Alda. 5ª ed. Zaragoza: Editorial Ebro, 1956.

GOULART, Patrícia Krempel. *A origem e evolução do casamento na história do direito da família*. Curitiba, 2002. (Monografia do Curso de Direito).

HERRERA GÓMEZ, Coral. *El matrimonio y la dependencia femenina*. Disponível em: <<http://www.mujeupalabra.net/pensamiento/coralherreraagomez/elmatrimonioyladependenciafemenina.htm>> Acesso em: 24 de janeiro de 2017 às 15h07min.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *O Brasil monárquico: do Império a República*. In: \_\_\_\_\_ História Geral da Civilização brasileira. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

KOTHE, Flávio R. *O cânone imperial*. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 2000, p. 433 – 457.

KIRKPATRICK, Susan. *Liberales y Románticas*. In: \_\_\_\_\_ Historia de las mujeres em España y América Latina. Isabel Morant (Directora). Vol. III. Madrid: Cátedra, 2008, p. 119-141.

LEGIDO DÍAZ, José Maria. De la introducción y las notas. In: \_\_\_\_\_ El sí de las niñas. Leandro Fernández de Moratín, Barcelona: Ediciones Júcar, 1988.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

L&PM EDITORES. *Vida e Obra: Molière*. Disponível em: <[http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=548350](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=548350)> Acesso em: 06 de abril de 2017 às 19h32min.

LÓPES CRUCES, Antonio José. *Introducción a «La risa en la literatura española»*. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-a-la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos--0/html/000ae540-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-a-la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos--0/html/000ae540-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)> Acesso em: 24 de abril de 2017 às 15h09min.

MAIA, Cláudia de Jesus. *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral: Minas Gerais 1890-1948*. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2001.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MUECKE, D. C. *Ironia e o Irônico*. Perspectiva, s/d.

NADER, Maria Beatriz. *Mulher: do destino biológico ao destino social*. 2. ed. Vitória: EDUFES, 2001.

NAZZARI, Muriel. *O desaparecimento do dote: mulheres, família e mudança social em São Paulo, Brasil, 1600-1900*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLIVEIRA, Lilian Sarat de. *Educação e religião das mulheres no Brasil do século XIX: conformação e resistência*. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST27/Lilian\\_Sarat\\_de\\_Oliveira\\_27.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST27/Lilian_Sarat_de_Oliveira_27.pdf)> Acesso em: 30 de julho de 20173 às 21h15min.

ORTEGO AGUSTÍN, M<sup>a</sup> Angeles. *Familia y matrimonio en la España del siglo XVIII: ordenamiento jurídico y situación real de las mujeres a través de la documentación notarial*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Madrid: 1999.

PARREIRA DUARTE, Lélia. *Ironia, humor e fingimento literário*. In: \_\_\_\_\_ Resultados da pesquisa ironia e humor na literatura. Lélia Parreira Duarte (Org.) Belo Horizonte: FALE, 1994, p. 54-78.

PARREIRA DUARTE. *Arte & manhas da ironia e do humor*. Disponível em: <[http://www.leliaparreira.com.br/images/ensaios/arte\\_e\\_manhas.pdf](http://www.leliaparreira.com.br/images/ensaios/arte_e_manhas.pdf)> Acesso em: 03 de outubro de 2016 às 13h37min.

PELOGGIO, Marcelo. *José de Alencar e a crítica realista*. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, vol. 16, set. de 2009, p. 5 - 14.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ártica S.A., 1992.

QUESADA MARCO, Sebastián. *Curso de Civilización Española*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1987.

RABELLO, Ivana Ferrante. *A letra e a fenda: o romance Alice, de d. Luiza F. de Camargo Pacheco*. Revista Araticum: Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes, v.12, n.2, 2015, p. 10 – 16.

RAFAEL, Gina Guedes. *Jornais, Romance-Folhetim e a Literatura Feminina no Século XIX: Influências Transatlânticas?* In: \_\_\_\_\_ IRIS. Recife, v.1, p. 32-42, jul./dez. 2012.

REY HAZAS, Antonio; MARÍA MARÍN, Juan. *Antología de la literatura española hasta el siglo XIX*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1992.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. *Introducción biográfica y crítica a «El sí de las niñas»*. Disponível em: < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/introduccion-biografica-y-critica-a-el-s-de-las-nias-0/>> Acesso em: 04 de outubro de 2016 às 14h24min.

RODRIGUES, Carla Festinalli. *Mulheres alencarianas: considerações sobre o perfil da mulher do século XIX a partir da perspectiva literária em Lucíola e Senhora*. Revista

Ideias. Santa Maria, nº 26, Julho/Dezembro de 2010. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/revistaideias/arquivos%20PDF%20revista%2026/mulheres%20alencarianas%20consideracoes%20sobre%20perfil%20da%20mulher.pdf>> Acesso em: 20 de março 2017 às 14h20min.

ROMERO, Silvio. *Compêndio de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Ed., Universidade Federal de Sergipe, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 1999.

SILVA, Joel Nolasco Queiroz de Cerqueira e. *As representações de casamento e honra na literatura médica e ficcional dos oitocentos*. XXVII Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social. Natal-RN, 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: <[http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364747472\\_ARQUIVO\\_ParaInscricaoAsrepresentacoesdecasamentoehonranaliteraturamedicaeficcionaldosoitocentos.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364747472_ARQUIVO_ParaInscricaoAsrepresentacoesdecasamentoehonranaliteraturamedicaeficcionaldosoitocentos.pdf)> Acesso em: 13 de novembro de 2017 às 11h02min.

SODRÉ, Néelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

THIENGO, Mariana. *O perfil de mulher no romance Senhora, de José de Alencar*. Revista Unioeste Travessias. Paraná, vol. 2, nº 2, 2008. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/issue/view/313>> Acesso em: 20 de julho de 2017 às 18h28min.

VALBUENA PRAT, Ángel ; SAZ, Agustín del. *Historia de la literatura española: siglos XVIII – XIX*. Barcelona: Editorial Juventud S.A., 1947.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis*, 1908. 4ª ed. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 1981.

VIVES, Juan Luis. *Instrucción de la mujer Cristiana*. 1ª ed. Madri. Fundación Universitaria Española/Universidad Pontífica de Salamanca, 1995.

VIVÓ DE UNDABARRENA, Enrique. *Matrimonio y derecho en «El Curioso Impertinente»*. Lo que va de Cervantes a Guillén de Castro. Revista de Derecho UNED, núm.4, 2009. Disponível em: <[http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:RDUNED-2009-4-70130&dsID=matrimonio\\_derecho.pdf](http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:RDUNED-2009-4-70130&dsID=matrimonio_derecho.pdf)> Acesso em: 06 de novembro de 2017 às 11h31min.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução: Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.