GREICIELLEN RODRIGUES MOREIRA

REPRESENTAÇÕES FEMININAS E IDENTIDADE NACIONAL

Uma leitura alegórica de *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Fevereiro de 2012

GREICIELLEN RODRIGUES MOREIRA

REPRESENTAÇÕES FEMININAS E IDENTIDADE NACIONAL

Uma leitura alegórica de *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar

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

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Profª Dr.ª Cláudia de Jesus Maia

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Fevereiro de 2012

Moreira, Greiciellen Rodrigues.
M838r Representações femininas e identidade nacional [manuscrito] : uma leitura alegórica de *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar / Greiciellen Rodrigues Moreira. – 2012.
132 f.

Bibliografia: f. 129-132.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2012.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia de Jesus Maia.

1. Literatura brasileira. 2. Tradição e modernidade. 3. Alencar, José de, 1829-1877 – Lucíola – Senhora - Estudo. 4. Representação de gênero - Identidade nacional. I. Maia, Cláudia de Jesus. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Uma leitura alegórica de *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar.

Catalogação: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

Unimontes

PPGL

Programa de Pós-graduação em Letras

Estudos Literários

Dissertação de Mestrado, intitulada **Representações femininas e identidade nacional – uma leitura alegórica de Lucíola e Senhora, de José de Alencar**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários GREICIELLEN RODRIGUES MOREIRA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª. Drª. Cláudia de Jesus Maia – Orientadora

Profª. Drª. Constância Lima Durte – UFMG

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo – Unimontes

Profª Drª Rita de Cássia S. Dionísio
Coordenadora Adjunta do Mestrado em
Letras/Estudos Literários
MASP 0931148-1

Montes Claros, 19 de março de 2012.

Dedico este trabalho ao mestre dos mestres, Jesus Cristo, e à minha família, pelo amor e cuidado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter permitido que eu me tornasse a pessoa e pesquisadora que sou hoje.

À minha amada família pelo incentivo, que sempre me leva a almejar novas conquistas.

À professora Cláudia de Jesus Maia, minha mestre e amiga, por ter expandido meus horizontes como pesquisadora.

Ao prof. Fábio Figueiredo Camargo e à prof.ª Aurora Cardoso de Quadros, pelas importantes sugestões apresentadas durante a qualificação.

À prof.ª Constância Lima Duarte, por ter aceito o convite para participar da banca de defesa.

Ao prof. Élcio Lucas de Oliveira, por ter me auxiliado durante o estágio de regência no Ensino Superior.

À prof.ª Telma Borges da Silva, pelo livro que me sugeriu, o qual foi uma leitura importante durante a escrita deste trabalho.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio financeiro, que foi fundamental para a realização deste trabalho.

À Cássia e aos demais funcionários da secretaria do Mestrado em Letras – Estudos Literários, pela paciência e auxílio.

À Universidade Estadual de Montes Claros, por ter proporcionado o desenvolvimento desta pesquisa.

Sou o primeiro a reconhecer que minha obra tem grandes defeitos; mas também estou convencido de que mais tarde hão de reconhecer que ela tem alguma cousa de bom.

(José de Alencar)

RESUMO

Esta dissertação discute o projeto identitário de José de Alencar em *Lucíola* e *Senhora* a partir de uma nova perspectiva, possibilitada por uma leitura alegórica e de gênero. Objetiva-se evidenciar como o autor procura instituir traços identitários para a nação brasileira por meio das representações femininas presentes nos romances, alegorias de uma identidade nacional que se ampara no ideal burguês de civilização. A fim disso, utilizam-se os conceitos de "gênero", "representações sociais" e "identidade nacional". Ressalta-se, ainda, que o ideal burguês é abordado de forma crítica nos romances estudados, uma vez que há em *Lucíola* e *Senhora* não apenas o louvor aos benefícios desse ideal, como também um alerta contra seus perigos. Desse modo, observa-se que, se por um lado, as protagonistas transgressoras relacionam-se à situação do Brasil recém-independente, desejante de afirmar sua autonomia. Por outro, o sacrifício dessas personagens, ao se submeterem aos homens aburguesados, alegoricamente alude à necessidade da nação de se submeter ao ideal burguês de civilização a fim de se equiparar, em termos de cultura e prosperidade, às nações europeias.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; Tradição e Modernidade; José de Alencar; representações de gênero; identidade nacional.

ABSTRACT

This dissertation discusses José de Alencar's project of assigning a national identity to Brazil in *Lucíola* and *Senhora* through an allegorical reading and the gender studies. This work aims to discuss how Alencar seeks to provide identity traces for the Brazilian nation through representations of gender, allegories of a national identity that holds the *bourgeois* ideal of civilization. Thereby, it's necessary to use the ideas of "gender", "social representations" and "national identity". Furthermore, the *bourgeois* ideal is critically discussed in the novels which are studied in this work. *Lucíola* and *Senhora* not only praise the benefits of the *bourgeois* ideal, but also warn against its dangers. On one hand, the transgressive protagonists relate to the situation of the newly independent Brazil wishful to claim its autonomy. On the other hand, the main characters sacrifice themselves to newly *bougeois* men, allegorically referring it to the need of the nation to submit itself to the *bourgeois* ideal of civilization in order to catch up with the European countries, in culture and prosperity.

KEYWORDS: Brazilian literature; Tradition and Modernity; José de Alencar; representations of gender; national identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

Capítulo 1: NACIONALISMO, BURGUESIA E REPRESENTAÇÕES FEMININAS 21

1.1 Nacionalismo: uma introdução 22
1.2 O nacionalismo de José de Alencar 26
1.3 Uma identidade nacional burguesa 30
1.4 O discurso burguês e as representações femininas 34
1.5 Prostituição e casamento no discurso burguês 41

Capítulo 2: *LUCÍOLA*: REPRESENTAÇÕES BURGUESAS 45

2.1 A moda 46
2.2 *Juste milieu* 54
2.3 Dualidades 56
2.4 A enigmática Lúcia e a ambivalência feminina 58
2.5 (In)submissão feminina 62
2.6 O homem ideal 64
2.7 Maria da Glória 66
2.8 Um projeto para o futuro 71

Capítulo 3: SENHORA, (IN)DEPENDÊNCIA FEMININA 73

3.1 O império feminino 74
3.2 Pedro e Emília Camargo: a fraqueza masculina 79
3.3 Mercado matrimonial: amor e interesses 83
3.4 Próximos distantes: o amor físico e o amor espiritual 86
3.5 A redenção de Seixas: aburguesamento 91
3.6 Acerto de contas 96

Capítulo 4: MULHER, UMA ALEGORIA DE BRASIL 100

4.1 Brasil, uma comunidade imaginada: o discurso burguês e a delimitação do corpo nacional 101

4.2 Representações femininas, burguesia e um projeto de futuro..... 111

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 126

REFERÊNCIAS 129

INTRODUÇÃO

José de Alencar é um dos mais importantes escritores do cânone brasileiro. Sua obra é vasta e variada. Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, postula que dos vinte e um romances escritos pelo autor, nenhum é péssimo, e todos merecem leitura, permanecendo vivos no imaginário literário. No entanto, o crítico destaca três romances cujo "valor tenderá certamente a crescer para o leitor, à medida que a crítica souber assinalar a sua força criadora: *Lucíola, Iracema* e *Senhora*". (CANDIDO, 1997, p. 201). Candido comenta que o Alencar de *Lucíola* e *Senhora* não é o autor que encantou rapazes com seus personagens heroicos, que caminham numa apoteose sem fim, nem aquele que conquistou donzelas com as representações do amor puro entre mulheres cândidas e moços impecavelmente bons. De acordo com o crítico,

> é o Alencar que se poderia chamar dos adultos, formado por uma série de elementos pouco heróicos e pouco elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns dos seus perfis de homem e de mulher. Este Alencar, difuso pelos outros livros, se contém mais visivelmente em *Senhora* e, sobretudo, *Lucíola*, únicos livros em que a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas. (CANDIDO, 1997, p. 204).

Os perfis humanos, especialmente os femininos, traçados em *Lucíola* e *Senhora* possuem uma complexidade que não se encontra de forma tão evidente em outras narrativas do romancista, o que justifica a quantidade de pesquisas que se dedicam a estudá-los em comparação aos outros romances urbanos do autor. Todavia, é válido que se questione esse "plano de igualdade" em que supostamente defrontam-se as personagens. Não pode haver tal igualdade na sociedade burguesa representada nos romances, tendo em vista a disparidade das condições feminina e masculina no século XIX.

Assim como Candido, Ruth Silviano Brandão destaca a peculiaridade das personagens femininas construídas por Alencar, o qual as representa em sua obra como seres fortes e ativos. A autora, no entanto, assinala que "se o narrador as apresenta, no início de diversos romances, como personagens desejantes, com voz própria, elas acabam por se ajustar ao ideal feminino do sujeito-narrador". (BRANDÃO, 2006, p. 31).

Em *Mulher ao pé da letra*, Brandão postula que os perfis de mulher são propostos por Alencar como retratos femininos emoldurados pela marca fálica da firmeza, da

inteligência e do espírito crítico. Entretanto, à medida que a narrativa se desenvolve, essas figuras revelam-se como duplos da personagem masculina, confirmadoras do seu desejo. Elas são, então, "objetos inertes do amor narcísico do herói". (BRANDÃO, 2006, p. 71). Enchendo a mulher de palavras ou capturando a palavra feminina, o homem ocupa todos os espaços, todos os vazios. Saturadas pelo saber fálico, as personagens morrem simbolicamente, submetendo-se ao ideal masculino.

Luis Filipe Ribeiro também é levado pela complexidade das protagonistas dos "Perfis de Mulher" de Alencar a estudar os romances *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*. Segundo o autor,

> em Alencar o que há não são mulheres, são imagens de mulheres – como em qualquer ficção –, mas imagens idealizadas e distantes da chã e comezinha humanidade cotidiana. Suas heroínas, mesmo quando contraditórias, pairam num plano de idealização que as distancia dos seres humanos normais. Elas são convocadas a desempenhar um papel: serem exemplos de comportamento social aceitável e inatacável. Mesmo quando pecadoras, como nossa Lúcia, têm uma essência ética incorruptível que as faz superiores à média cotidiana da vida real. (RIBEIRO, 1996, p. 102).

Tanto Lúcia, protagonista de *Lucíola*, quanto Aurélia, protagonista de *Senhora*, são heroínas que trilham um percurso transgressor, exercendo um poder, nas narrativas, não condizente com a condição do seu gênero no século XIX. Contudo, ao final dos romances as personagens tornam-se submissas, enquadrando-se no ideal feminino do Romantismo. Conforme afirma Ribeiro, isso ocorre devido ao papel moralizador que desempenham nas narrativas, uma vez que elas funcionam como "arquétipos que apontam toda sua carga significativa para a estabilidade da família e para a consolidação da identidade da Pátria". (RIBEIRO, 1996, p. 103).

Em *Lucíola*, romance publicado em 1862, poucos anos após o estrondoso sucesso de *O Guarani*, Alencar escreve para mulheres, utilizando uma autora fictícia, a senhora G.M., para conversar com as leitoras. Os cabelos brancos dessa idosa supostamente garantem uma virtude indiscutível, que lhe permite falar sobre o tema da prostituição. Reunindo as cartas com as memórias de Paulo, G.M. dá-lhes trato narrativo, e publica-as em forma romanesca. O fato de uma senhora, cuja idade confere-lhe autoridade, assinar esse primeiro Perfil de Mulher – assim como os subsequentes *Diva*, 1864, e *Senhora*, 1875, último romance publicado em vida por Alencar – ressalta a importância especial que o autor atribui a moralização das mulheres para a constituição da identidade da nação. Seu discurso moralizante, proferido por uma mulher, ganha força ao recobrir-se da sabedoria da

idade. No fim, ele é tomado como conselho desinteressado de uma companheira de gênero mais experiente, que se preocupa com a educação da leitora, como se preocupa com a educação da própria neta.

Em *Mulheres de papel*, Luis Filipe Ribeiro assinala que o projeto político e o projeto literário de Alencar se confundem, tendo em vista que o autor possui um projeto maior no qual dedicou toda sua vida: contribuir, em todos os campos, para a formação de uma identidade nacional. O pesquisador destaca que a literatura oitocentista é produzida e consumida por uma mesma classe social, a única a ter acesso à escolarização e ao consumo dos bens culturais, o que faz com que a dimensão pedagógica dos romances de Alencar integre-se à cultura dominante sem qualquer atrito mais significativo. Ribeiro postula que a obra de Alencar nasce para contribuir, de forma especial, para a educação das mulheres, a qual abarca desde as regras básicas do comportamento familiar até as concepções políticas da sociedade. De acordo com Ribeiro, nesse

> mundo imaginário, as desigualdades e os desníveis são aplainados de forma a que se tenha apenas uma mediania não-conflitiva e onde sobrepaire uma imagem feminina dotada de pureza e que justifique a sua função de base da estrutura familiar, a sua vez, célula *mater* da sociedade. Assim, a imagem da mulher termina por confundir-se com a imagem da pátria, criando um tecido orgânico homogêneo e extremamente bem urdido, onde a claridade e a transparência se dão como paradigmas de uma ordem social que, mais além desse imaginário, é a negação mesma de tais princípios. (RIBEIRO, 1996, p. 407).

Não obstante faça uma bela análise dos perfis de Lúcia e Aurélia, observando as peculiaridades de sua conduta, falta ao trabalho de Ribeiro um estudo mais aprofundado da relação entre as representações dessas personagens e a construção da identidade nacional. A alegorização das representações femininas mesclando-se à imagem da pátria almejada propicia leituras diversas e produtivas, que vão muito além do aspecto pedagogizante dos romances de Alencar. Resumir essa relação ao aspecto moralizante das personagens é observar muito superficialmente o projeto identitário de Alencar, tendo em vista a complexidade da missão romântica de constituir uma identidade para a nação incipiente fundada sobre ideais de prosperidade e progresso das nações estrangeiras, sem, com isso, esquecer-se das particularidades do Brasil oitocentista, que em muitos pontos contradizem esses ideais de cultura burguesa.

Atentando-se à discussão em torno da temática nacional em Alencar, Lucia Helena, em *A solidão tropical*, demonstra e discute a importância do tema da solidão, o qual cria

um instrumento teórico para pensar as contradições brasileiras do fim do século XIX. A autora afirma que a solidão faz fermentar a construção de uma literatura que revela nas entranhas sua aspiração de nacionalidade. A literatura brasileira oitocentista, assim como a identidade nacional, não possui lastro, carece de uma fundação que lhe permita a ligação do presente ao passado com vistas a um futuro promissor.

Lucia Helena afirma que a solidão atua como potente agenciadora de sentidos e de questionamentos na forma e no conteúdo dos romances de Alencar. Para a pesquisadora, Alencar interpreta a realidade nacional, aclimatando sua narrativa às dimensões do país, e oferece ao leitor uma ideia do "tamanho fluminense" daquele mundo "no qual os modelos e modas herdados da Europa exerciam forte influência". (HELENA, 2006, p. 222). Enfim, em sua literatura, Alencar povoa com a imaginação o imenso território da solidão brasileira.

Segundo Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto, as modas europeias, especialmente francesas, oferecem a imagem a partir da qual as nações americanas recém-emancipadas tentam encontrar a si mesmas. Em *Alencar e a França*, Maria Cecília investiga a capacidade de Alencar de imprimir um cunho diferenciado a temas gerais. A autora observa a contribuição da literatura estrangeira, notoriamente a francesa, e sua utilização por Alencar nos enredos centrados no comportamento feminino e na representação da sociedade fluminense, seus "perfis de mulher", *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*. A pesquisadora alega que Alencar não deseja simplesmente imitar as literaturas europeias, pois imitar não deixa espaço para a manifestação do nacional, o que ele faz é utilizar, à sua maneira, a contribuição estrangeira, impregnando-a de alteridade.

Outro trabalho importante que investiga a relação entre a influência estrangeira e o nacionalismo de Alencar em sua obra urbana é *O império da cortesã*, de Valéria de Marco. Nesse estudo, a autora examina *Lucíola* como uma proposta concreta de romance nacional, o qual nasce do diálogo com outros aspectos da produção de seu autor e com a literatura estrangeira. Ela observa como Alencar nacionaliza o tema da cortesã, comparando sua abordagem em *Lucíola* com outros romances nos quais ele ganha destaque, como *A dama das Camélias*, *Moll Flanders* e *Manon Lescaut*. Segundo De Marco, na narrativa de Alencar,

> o tema serviu-lhe para apreender um dos muitos aspectos da transformação que se operava no centro do Brasil. Naquele Rio de Janeiro que, entre 1840 e 80, convivia com a força do capital comercial e suas primeiras investidas nos rumos da indústria, com a expansão e consolidação do sistema bancário, com as

> primeiras sociedades econômicas e financeiras, a medida monetária pipocava em diferentes lugares e com múltiplas aparências. (DE MARCO, 1986, p. 189).

Conforme assinala De Marco, no diálogo com as literaturas estrangeiras, Alencar ensaia a concretização de um princípio fundamental e norteador das reflexões desenvolvidas em seus textos críticos sobre a literatura nacional. Alencar acredita que a produção cultural brasileira deveria ser construída a partir da análise da realidade nacional e do seu diálogo com "civilizações mais avançadas", como se pode observar em "Benção paterna", prefácio de *Sonhos d'Ouro*:

> A literatura nacional que outra cousa não[SIC] é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização? (ALENCAR, 1967, p. 165).

Nesse mesmo texto, Alencar questiona os críticos que compreenderiam erradamente o que é a literatura nacional, argumentando que eles gostariam que houvesse uma literatura brasileira, mas exatamente como a portuguesa, escrita em português até mais "cerrado" do que o das terras de além mar. Esses críticos poderiam apontar como defeito em *Sonhos d'Ouro* o fato de "ires um tanto desbotado do matiz brasileiro, sem aquele picante sabor da terra". (ALENCAR, 1967, 165). Alencar, porém, não acredita que para se criar uma literatura nacional, esta deva ser completamente isenta de qualquer influência estrangeira, como se observa neste trecho: a "importação contínua de idéias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização" (ALENCAR, 1967, p. 166), ou seja, a influência estrangeira propicia uma contribuição positiva na formação da nação.

Em "Benção paterna", Alencar divide o período orgânico de sua literatura em três fases: primitiva; histórica; e infância. A fase primitiva, ou aborígene, abrange os mitos e as lendas da terra selvagem e conquistada. A ela pertencem *Iracema* e *Ubirajara*. A fase histórica representa o consórcio do povo invasor com a terra americana. Os invasores recebem os eflúvios e reverberações de uma natureza virgem e solo esplêndido, enquanto os nativos absorvem deles a cultura. "É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor". (ALENCAR, 1967, p. 166). Inserem-se nesse período *O Guarani* e *As Minas de Prata*.

Essa fase termina com a independência política, quando começa a infância da literatura brasileira. No Brasil pós-independência, onde "não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original". (ALENCAR, 1967, p. 166). *O Tronco do Ipê, Til* e *O Gaúcho* pertencem a essa infância.

Já nos "grandes focos, especialmente na corte, a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência. É o efeito da transição que se opera; e também do amálgama de elementos diversos". (ALENCAR, 1967, p. 166). Pertencem à adolescência da literatura brasileira os romances urbanos, muitas vezes acusados pela crítica da época de serem cópia dos estrangeiros. Contudo, segundo Alencar, a arte da imitação é necessária, assim como é necessário que as crianças imitem seus pais a fim de se inserirem no mundo da cultura. Desse "amálgama indigesto" surgirá mais tarde uma "individualidade robusta".

> Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e a francesa, que flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira. (ALENCAR, 1967, p. 166-167).

Observa-se que para Alencar o diálogo com outras nações do mundo não é nocivo para a constituição da identidade nacional, mas uma etapa importante e necessária, uma vez que é da "luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira" (ALENCAR, 1967, p. 167), de onde surgirá uma identidade robusta para a nação. Portanto, o que se almeja da Europa civilizada é precisamente esse ideal de civilização burguês, que elevaria o Brasil ao mesmo plano de cultura e prosperidade das nações modernas.

A esse respeito destaca-se o estudo de Roberto Schwarz, "A importação do romance e suas contradições em Alencar", presente em *Ao vencedor as batatas*, em que o autor discute as dificuldades de se adequar, na literatura, a realidade brasileira ao molde europeu. Schwarz postula que quando os romancistas brasileiros apareceram, o romance já existia no Brasil. A Europa já havia estabelecido modelos bons e ruins. Torna-se, assim, natural para os escritores brasileiros seguirem esses modelos independentemente de sua adequação à realidade nacional, já que uma razoável parte dos pressupostos europeus encontra-se alterada ou sequer existe no país.

Schwarz assinala que, fiel à realidade brasileira observada e ao bom modelo do romance europeu, Alencar reedita, sem sabê-lo e sem resolvê-la, uma incongruência central

no pensamento nacional. Então, o tamanho fluminense de sua literatura resulta da alternância irresolvida de duas ideologias diversas: modelo europeu e caracterização localista. Desse modo, onde muitos críticos veem defeito de composição, Alencar vê acerto de imitação, e é daí que resulta o caráter nacional da literatura brasileira, pois, como Schwarz alega, "nada é mais brasileiro que esta literatura mal-resolvida". (SCHWARZ, 2000, p. 70).

Após observarem-se todos esses estudos, percebe-se a importância atribuída por diversos críticos ao aspecto nacionalista na obra de José de Alencar: ora relaciona-se o nacionalismo às representações femininas, ora comparam-se os romances de Alencar aos europeus; ou contrasta-se a influência europeia e as particularizações nacionais em sua literatura, ou evidenciando-se as contradições e impossibilidades de representar uma realidade brasileira por meio de um modelo literário estrangeiro.

Neste estudo, pretende-se regressar uma vez mais aos "Perfis de Mulher" *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), a fim de se evidenciar como o projeto identitário de Alencar, que visa constituir uma identidade nacional para o Brasil oitocentista, relaciona-se com as representações femininas presentes nesses romances. Será feita uma leitura alegórica das personagens Lúcia e Aurélia, observando-se a relação entre as representações femininas e a identidade almejada por Alencar para o Brasil de fins do século XIX, uma identidade regida por ideais burgueses.

Em *A alegoria*, Flávio R. Kothe afirma que a alegoria costuma ser entendida como uma representação concreta, possuindo uma dimensão corpórea, de uma ideia abstrata. Instrumento de transmissão de significação – um significante –, de uma ideia abstrata, sua dimensão ideal e incorpórea – o significado –, ela constitui-se, assim, como um signo. Contudo, Kothe ressalta que "à medida que a idéia não é, porém, apenas abstrata e a interpretação precisava avançar suas hipóteses além do objeto para poder chegar até ele, a alegoria introduz uma inquietação inovadora, assim como se mostra um rico instrumento de expressão". (KOTHE, 1986, p. 18). Regressar aos romances de Alencar a fim de se realizar uma leitura alegórica das representações femininas mostra-se, portanto, muito produtivo, uma vez que quando se faz uma leitura alegórica, "chega-se a um novo desabrochar de significados: aquilo que parecia velho torna-se novo, inova-se". (KOTHE, 1986, p. 23).

João Adolfo Hansen define que, como procedimento retórico, a alegoria, literalmente "dizer o outro", "subentende o projeto de afirmar uma presença *in absentia*, assim, a alegoria serve para demonstrar (*ad demonstrandum*), pois evidencia uma ubiqüidade do

significado ausente, que se vai presentificando nas ‘partes’ e no seu encadeamento no enunciado”. (HANSEN, 2006, p. 33). Ou seja, na alegoria diz-se esse outro, o significado “ausente”, que está presente concomitantemente em todas as “partes” do enunciado, desse modo, esse outro é, então, uma presença em ausência, pois ainda que esteja ausente, faz-se presente em todo o enunciado por intermédio da alegoria. De acordo com Kothe, a

> leitura alegórica pretende compreender esse jogo em que um não elimina o outro, mas inclusive o relembra constantemente. O texto não mais é lido como se fosse um “em si” [...]; pelo contrário, a leitura lembra e relembra a todo momento que o texto é contexto estruturado verbalmente. (KOTHE, 1986, p. 75).

O projeto nacionalista de Alencar em *Lucíola* e *Senhora* faz-se uma presença *in absentia*, pois embora não esteja claramente explicitado, como nos romances indianistas do autor, sobressai-se nas narrativas como contexto estruturado verbalmente. Não é possível fazer uma leitura dos romances, ignorando-se o momento histórico pelo qual passa o Brasil naquela segunda metade de século, especialmente no que diz respeito à “ascensão” da burguesia.

Hansen postula que a alegoria coloca em funcionamento duas operações simultâneas: “Como nomeação particularizante de um sensível ou visível, opera por partes encadeadas num contínuo; como referência a um significado *in absentia*, opera por analogia, através de alusão e substituição”. (HANSEN, 2006, p. 36). Já se notou que a tessitura dos romances aqui estudados alude ao ideal de constituição de uma identidade nacional. Quanto às partes sensíveis ou visíveis encadeadas num contínuo nas narrativas, destacam-se a linguagem, os romances estrangeiros e as representações sociais, dentre as quais se assinala com pontual importância, as representações femininas. Muitos trabalhos já se debruçaram sobre os dois primeiros elementos, por isso esta pesquisa foca-se exclusivamente no último.

É importante assinalar, entretanto, que não se deseja analisar com afinco os aspectos conceituais da alegoria nos romances, mas unicamente partir de uma leitura alegórica, que possibilita “ler a narrativa não por ela mesma, mas como ornamentação de outro discurso implícito, subtexto que vai sendo produzido à medida que se lê” (HANSEN, 2006, p. 42), a fim de se expandir os estudos já realizados sobre o projeto nacionalista de Alencar em *Lucíola* e *Senhora*. Objetiva-se, assim, discutir o projeto identitário de Alencar nos romances urbanos a partir dessa nova perspectiva, preocupando-se em observar como o autor procura instituir traços identitários para a nação brasileira por meio das representações femininas em *Lucíola* e *Senhora*, alegorias de uma identidade nacional que

se ampara no ideal burguês de civilização, mas que apontam em seu cerne tanto as virtudes quanto os perigos desse sistema.

Desse modo, é fundamental compreender o valor identitário da (in)submissão das protagonistas dentro da tradição romântica, relacionando-se as representações femininas nas narrativas ao ideal romântico de mulher burguesa difundido pelos higienistas da época. Jurandir Freire Costa assinala que os manuais médicos do penúltimo século afirmam que "a mulher amava mais que o homem. Devia, além do mais, ser passiva, submissa, *coquette*, caprichosa, doce, meiga, devotada, etc. O homem devia ser mais seco, racional, autoritário, altivo, menos amoroso, mais duro, etc". (COSTA, 1999, p. 237). A suposta fragilidade do corpo físico da mulher reflete também seu corpo espiritual, caracterizando sua personalidade e caráter. Do mesmo modo, a força física do homem repercute na força de seus atributos morais.

Comentando sobre o ideal feminino do Romantismo, Ruth Silviano Brandão afirma que na literatura de fins do século XIX "é ideal a mulher que funciona como recusa da castração, que reassegura o narcisismo masculino, que é réplica da face da mãe, máxima figura fálica, enquanto completa com sua criança narcísica" (BRANDÃO, 2006, p. 30), e acrescenta que "o ideal romântico da mulher passiva, mesmo que esse atributo seja conquistado como um ideal de feminilidade, persiste em textos diversos". (BRANDÃO, 2006, p. 32). Essas mulheres fracas, submissas e passivas, que existem apenas como objeto de desejo da figura masculina, correspondem ao ideal de mulher do século XIX presente não apenas na literatura, mas também nos manuais médicos do período. Sendo somente um ideal, essa mulher não existe, mas tanto a literatura quanto a medicina desejam instituí-la como modelo para a burguesia nascente.

Entretanto, percebe-se que posto que essa seja a visão da época, em *Lucíola* e *Senhora* há uma insubordinação contra essa tradição. Alencar representa as protagonistas como seres fortes, ativos e com voz própria. Lúcia e Aurélia rompem com o modelo de donzela romântica ao assumirem uma conduta transgressora, exercendo poder de decisão sobre seu corpo e seu amado, seja por tê-lo enredado com sua sensualidade, seja por tê-lo comprado com dinheiro. Vale ressaltar, no entanto, que as personagens não chegam a concretizar seu percurso transgressor.

Lúcia e Aurélia são duas mulheres independentes, esta graças à fortuna herdada do avô paterno, aquela devido à sexualidade e exuberância do corpo, o qual corrompe, ao vendê-lo como patrimônio/mercadoria. Todavia, observa-se que por ser mulher, nenhuma se torna independente graças ao trabalho, ressaltando-se que a prostituição não é vista

como trabalho, mas como sua deterioração, como afirma Magali G. Engel, designada "carreira, ocupação, ofício e comércio, a prostituição é, paradoxalmente, vinculada à *ociosidade* e contraposta ao trabalho, constituindo-se, assim, numa atividade remunerada ilegítima, situada no âmbito do *não-trabalho*". (ENGEL, 1986, p. 184-185). Ambas, então, redimem-se das transgressões iniciais ao incorporarem o comportamento da mulher burguesa ideal. Lúcia passa a viver como donzela casta e sem luxo, e Aurélia se humilha submissamente aos pés do marido.

Interessante, também, notar que em ambas as narrativas os personagens masculinos passam a assumir uma conduta mais voltada ao ideal do homem de bem burguês durante o processo em que as mulheres transgressoras encaminham-se para a submissão. Logo, é importante que se estudem as representações femininas em sua relação de alteridade com as representações masculinas, como é próprio das representações sociais.

Este trabalho é dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo, "Nacionalismo, Burguesia e Representações Femininas", é apresentada uma introdução sobre o nacionalismo, observando-se a importância dos ideais burgueses na construção de uma identidade nacional brasileira, ainda que no Brasil oitocentista, a burguesia não esteja consolidada. Ademais, serão observadas como as representações femininas são importantes para a difusão desses ideais.

No segundo capítulo, "*Lucíola*: representações burguesas", são analisadas as representações femininas em *Lucíola*, a fim de se notar como a (in)adequação da personagem ao modelo de mulher ideal burguesa retrata ao mesmo tempo em que institui valores burgueses para a sociedade brasileira oitocentista. No terceiro capítulo, "*Senhora*, (in)dependência feminina", são estudadas as representações femininas presentes em *Senhora*, notando-se como o romance apregoa um ideal burguês de civilização ancorado na família higiênica.

Finalmente, no quarto e último capítulo, "Mulher, uma alegoria de Brasil", será discutido como o discurso burguês a respeito das representações femininas, do amor e da família em *Lucíola* e *Senhora* atuam em prol do projeto nacionalista de Alencar. Estabelece-se nos romances um ideal de identidade nacional, o qual aponta para um projeto de futuro próspero para o Brasil, que só pode ser conquistado a partir da internalização pela nação dos aspectos positivos dos ideais burgueses.

Por conseguinte, espera-se que este trabalho possa oferecer uma nova interpretação sobre o projeto identitário nacionalista de Alencar. Como Ivana Ferrante Rebello postula, José de Alencar chega "à contemporaneidade como grande construtor de imagens, ou como

escritor das moçoilas e dos sentimentos burgueses" (REBELLO, 2010, p. 76), porém não se lhe pode negar "o papel de baluarte da literatura nacional". Deseja-se, então, a partir de uma leitura, que se pretende inovadora, observar como essas "moçoilas", ou representações femininas, e esses "sentimentos burgueses" são uma parte fundamental do projeto de Alencar de afirmação/consolidação da identidade brasileira.

Capítulo 1

NACIONALISMO, BURGUESIA E REPRESENTAÇÕES FEMININAS

1.1 Nacionalismo: uma introdução

Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto assinala que na "trajetória histórica dos povos ocorrem momentos privilegiados que se abrem à cultura estrangeira, seja por necessidade de transformações radicais, seja pelo fato de tal necessidade corresponder ao despertar da consciência nacional". (PINTO, 1999, p. 19). Contudo, na formação da consciência nacional, nem sempre a reação a esse grupo estranho, a cultura estrangeira, se realiza de forma harmônica, pelo viés da admiração e aceitação, pode ocorrer também como desprezo e recusa. Distinguindo essas duas reações, Dante Moreira Leite alega que a

> participação em nosso grupo provoca sentimentos de segurança e bem-estar, pois supomos entender que os que falam a nossa língua têm um passado em comum conosco, e também sabem o que esperar de nós. […] Além disso, o local em que nascemos e crescemos, a paisagem que conhecemos, tudo isso parece constituir um universo próximo e amigo, cujo reencontro é sempre uma alegria e uma consolação.
> No outro extremo, o estrangeiro provoca a nossa desconfiança, às vezes o nosso medo. (LEITE, 1992, p. 15).

No entanto, o contrário também ocorre. O autor afirma que muitas vezes sonha-se com o país distante, a terra prometida onde os desejos possam ser realizados. Sente-se que "aqueles que mais nos conhecem são também capazes de ignorar o que de melhor trazemos conosco". (LEITE, 1992, p. 16). Desse modo, as situações novas mostram-se atraentes e provocantes, "o novo ou desconhecido parece, pelo menos durante algum tempo, mais belo e mais atraente do que o velho; os nossos olhos parecem mais penetrantes ao observar a nova paisagem, ao admirar outras figuras humanas". (LEITE, 1992, p. 16). Leite ressalta que é durante os períodos de encontro ou fusão de povos diferentes que o desenvolvimento da civilização mostra-se mais nítido, como se a diversidade e o antagonismo de opiniões estimulassem o pensamento humano.

As formas como os povos relacionam-se com o estrangeiro, com admiração ou desprezo, estão na base do nacionalismo. Todavia, é difícil definir coerentemente o que é nacionalismo, tendo em vista que ele apresenta formas e origens muito diversas, de acordo com a época e o país em que se manifesta. Acrescenta-se ainda o fato de raramente encontrar-se objetividade ou neutralidade naqueles que estudam ou analisam os movimentos nacionalistas.

> De um ponto de vista rigorosamente lógico, o nacionalismo implica a exaltação das qualidades de um povo, o que leva inevitavelmente à comparação com outros, então considerados inferiores. É que o nacionalismo, entendido como força política, nunca pode ser apenas uma análise objetiva das características nacionais, e, além disso, suporia sempre uma afirmação de poder e grandeza. (LEITE, 1992, p. 24).

Nas obras indianistas de José de Alencar, é evidente a afirmação do poder e grandeza do povo brasileiro por meio da exaltação da exuberância da natureza e da beleza e força de caráter extraordinária dos indígenas protagonistas dos romances. As virtudes dos índios rivalizam com as virtudes portuguesas, afinal, como postula Antonio Candido, o indianismo dos românticos preocupa-se sobremaneira em equiparar o índio "qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia". (CANDIDO, 1997, p. 19). Desse modo, nenhuma mulher, índia ou portuguesa, é mais bela do que Iracema, a virgem dos lábios de mel; nenhum homem é mais forte ou mais nobre do que Peri, rei das florestas brasileiras, cujos traços são descritos de maneira solar.

Em *O Guarani*, o indígena empresta dos portugueses suas virtudes cavalheirescas, a lealdade, a nobreza de espírito, o caráter, mas é a natureza brasileira que lhe possibilita seus grandes feitos: enfrentar onças, descer aos abismos, arrancar uma palmeira pela raiz. Em *Iracema*, a delicadeza dos traços e a graciosidade dos pés da indígena condizem com um padrão de beleza europeu, mas a agilidade da ema selvagem, a negritude dos cabelos mais negros que a asa da graúna, a determinação, força e coragem da virgem de Tupã só lhe são possibilitados pela natureza brasileira. Arrancada de seu habitat natural, onde era princesa tribal, Iracema definha e morre. Peri conhece esse risco, e não aceita ir com Cecília para o meio dos portugueses; o dilúvio, então, de maneira providencial leva Peri e Ceci em busca de uma terceira margem, onde o melhor das culturas brasileira e estrangeira possa finalmente se unir na construção de uma identidade para a nação.

Nação, preocupação constante dos românticos, mas cujo próprio termo é de difícil definição. Leite ressalta dois tipos de critérios criados por historiadores e sociólogos para definir "nação": os objetivos e os subjetivos. Dentre os objetivos, destacam-se a necessidade de um território comum, uma língua e uma religião. Contudo, o autor argumenta que esses critérios são muito problemáticos, pois há exceções para todos eles: o grupo judaico não habita um território comum, mas reconhece-se como nação; Brasil e Portugal falam o mesmo idioma, mas isso não impediu que os brasileiros desejassem a

independência; a Suíça possui três línguas, ainda assim seu status como nação não é questionado; a religião pode ser utilizada para distinguir dois grupos nacionais em conflito, mas apenas por si não é capaz de definir uma nação. Devido a essa insuficiência dos critérios objetivos, é que os critérios subjetivos ganham relevo, ou seja, a nação constitui-se a partir da escolha individual de nacionalidade. Torna-se brasileiro por desejar ser brasileiro. (LEITE, 1992, p. 27).

Leite assinala que a forma atual do conceito de caráter nacional decorre do *Sturm und Drang*, movimento pertencente ao Pré-Romantismo alemão. Nesse movimento, nega-se a importância fundamental da razão, consequentemente o sentimento e a intuição passam para o primeiro plano. Entretanto, a maior contribuição do Pré-Romantismo alemão para o conceito de nacionalidade é o fato de a humanidade passar a ser vista nas suas peculiaridades regionais, nacionais e individuais, e não só como uma sequência histórica. De acordo com Leite, a

> independência das colônias sul-americanas coincide com o nascimento do nacionalismo europeu. Na realidade, a ideologia que preside a esse movimento de independência e ao seu fortalecimento é nitidamente importada da Europa. Não admira, por isso, que os temas de nossa independência e de nosso nacionalismo sejam uma transposição, mais ou menos adequada e feliz, dos encontrados no nacionalismo europeu da época. (LEITE, 1992, p. 35).

Desse modo, a volta à tradição, a relação entre a natureza e o homem e a preocupação com uma língua que seja brasileira, não somente portuguesa, são características importadas do nacionalismo europeu. Uma vez conquistada a independência política, faz-se necessário consolidar uma identidade nacional, "através da criação de elementos característicos e distintivos do país, bem como de um sentimento fundamental de fidelidade à pátria e às suas tradições". (LEITE, 1979, p. 43).

Em *Intérpretes do Brasil*, José Carlos Reis (2000) reconstrói os paradigmas do pensamento histórico brasileiro, as matrizes que tornaram o Brasil pensável. Como o autor comenta na introdução de *Intérpretes do Brasil 2*, ele apresentou no primeiro volume "uma visão ao mesmo tempo ampla e diferenciada dos modos pelos quais a nação brasileira se auto-representou e dos problemas e soluções que se colocaram de 1850-1970". (REIS, 2006, p. 21). Reis assinala que os "intérpretes do Brasil", de Varnhagen a Fernando Henrique Cardoso, revelam o que pode ser visto do passado e vislumbrado do futuro na posição temporal específica em que se encontram.

Em *História geral do Brasil*, publicada em 1850, Francisco Adolfo Varnhagen demonstra uma preocupação nova no Brasil com a história, com a documentação sobre o passado brasileiro, que o recém-fundado Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro representa. Reis postula que, consolidada a independência política e reprimidas as lutas internas geradas por ela, "o Brasil possuía um perfil do qual ainda não tomara conhecimento. Nos anos 1850, Varnhagen desenhará o perfil do Brasil independente, oferecerá à nova nação um passado, a partir do qual elaborará um futuro". (REIS, 2000, p. 24).

Reis alega que a "nação recém-independente precisava de um passado do qual pudesse se orgulhar e que lhe permitisse avançar com confiança para o futuro". (REIS, 2000, p. 25). Se por um lado os pesquisadores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro realizam, em suas obras, "um elogio do Brasil, dos seus heróis portugueses do passado distante e recente, que expressasse uma confiança incondicional em seus descendentes" (REIS, 2000, p. 26), por outro lado os literatos precisam achar formas artisticamente válidas para expressar esse ideal, necessidade satisfeita pela literatura romântica europeia, também ela voltada para a busca do exótico e de uma tradição nacional. Nota-se, então, que o nacionalismo surge nos países da América do Sul sustentado nos ideais do nacionalismo europeu e possibilitado graças à literatura europeia.

O impulso fundamental para o nacionalismo romântico vem da independência política, e os ideólogos têm um papel significativo nos países que conseguiram essa independência ou uma unificação nacional. No Brasil, Alencar é um dos intelectuais engajados nesse projeto nacionalista. Conforme postula Maria Cecília, "dos romances aos inúmeros textos críticos, dos esboços autobiográficos às crônicas e às polêmicas literárias, é visível um esforço do escritor para alçar sua produção e a literatura brasileira ao nível das literaturas mais antigas, mais alentadas". (PINTO, 1999, p. 24). Segundo Dante Moreira Leite,

> a perspectiva de mais de um século permite ver a fecundidade do movimento romântico para a definição das normas estéticas que traduziriam a realidade brasileira para o estabelecimento de símbolos – quem sabe de mitos – capazes de definir o nacionalismo brasileiro. […] os românticos brasileiros tiveram nítida consciência de seu papel nessa definição e tentaram explorar os elementos constitutivos do nacionalismo. (LEITE, 1992, p. 167)

Maria Cecília assinala que no período posterior à independência do Brasil, ocorre um movimento de "desfiliação", em que se recusa o velho Pai português, estigmatizado como

metrópole opressora, e de "refiliação", em que se escolhe um Pai adotivo, a França, que reúne qualidades compatíveis com as exigências da autonomia nascente. Desse modo, o "espírito nacional não estaria circunscrito a um localismo, mas compreenderia sobretudo essa capacidade de um escritor ser legitimamente nacional, mesmo ao referir cenas, histórias e personagens distantes de seu tempo e seu país". (PINTO, 1999, p. 33).

Alencar não ignora este ideal nacionalista que se baseia no trânsito entre o particular e o universal. Como Maria Cecília alega, para o romancista, o futuro do Brasil "oscila entre a imagem da grande nação que tomará às demais os aspectos positivos e a possibilidade de aqui se repetirem os erros visíveis naquelas". (PINTO, 1999, p. 38). Observa-se em *Lucíola* e *Senhora*, essa relação problemática entre a realidade brasileira e os perigos e possibilidades da influência cultural estrangeira. Ao mesmo tempo em que o autor idealiza os princípios burgueses de civilização, aponta também os perigos originados desses princípios. Tratar-se-á disso, porém, em capítulos posteriores.

1.2 O nacionalismo de José de Alencar

O primeiro Romantismo, surgido nos últimos anos do século XVIII na Europa, corresponde a uma crise profunda, de ordem econômica, social, política e moral. Representa, portanto, um projeto de ampla dimensão, que não se mantém apenas ligado à literatura, mas diz respeito à crise geral, "tendo encontrado na literatura e na teoria literária uma forma de expressão privilegiada". (HELENA, 2006, p. 43). Lucia Helena afirma que mesmo José de Alencar não tendo entrado em contato com os textos dos primeiros românticos, e ainda que a vanguarda teórica do primeiro Romantismo fique na fila dos projetos para o futuro, o autor consegue captar e até questionar, com espírito mais crítico do que tem assinalado sua fortuna crítica, o que está no ar da modernidade. (HELENA, 2006, p. 37).

O projeto de Alencar é também um projeto de ampla dimensão. Em suas crônicas, ensaios, peças de teatro e, principalmente, por intermédio de sua literatura, o autor intenta a fundação e consolidação de uma identidade nacional. Comentando sobre a homenagem feita por Mário de Andrade a José de Alencar na dedicatória de *Macunaíma*, Lucia Helena afirma que três

> eus se encontram nesse lugar-cristalizado do imaginário cultural. Um deles, solitário, pergunta por si mesmo, na angústia de uma individualidade que desse conta de existir no mundo das necessidades e desejos. O outro, social e abstrato, pergunta por seu espaço na figuração do Estado que, no modelo-padrão internacional (a atingir), deveria substituir o absolutismo e o despotismo. Por fim, um terceiro eu, o nacional, aponta a peculiaridade.
> A tarefa que se atribuíram os românticos e, em especial Alencar, que a tomou por missão, era estabelecer o nós e deslindar os qüiproquós dessa tríplice aliança de eus desconcertantes e desconcertados.
> Escritor e perceptor nele ecoam, na *vontade de ser nação* que o acompanha, buscando atuar pedagogicamente na formação do país, através da formação do leitor. (HELENA, 2006, p. 90).

Percebe-se a busca constante por esse problemático "nós", que definiria a identidade brasileira, no projeto nacionalista de Alencar. *Lucíola* e *Senhora* são os romances em que melhor pode-se visualizar a complexidade da missão de achar esse "nós". Os personagens das narrativas angustiam-se com a impossibilidade de conciliação entre o que necessitam e o que desejam. Apesar de os amantes desejarem estar juntos, há a consciência de que isso não é possível devido aos obstáculos que devem desparecer para que haja a concretização da união. No entanto, em *Lucíola*, ainda que os empecilhos sejam removidos, a união não pode ocorrer, graças à interferência do eu social, que impõe que essa não seja apenas uma união amorosa, mas também burguesa. A união dos personagens alegoricamente representa o modelo-padrão internacional de civilização que Alencar almeja para a nação, tema que será discutido no quarto capítulo deste trabalho.

Desse modo, as representações sociais apresentadas nos romances atuam pedagogicamente, instituindo um modelo a ser seguido, ao mesmo tempo em que se denunciam os perigos inerentes a esse modelo. Portanto, o eu nacional nesses romances não se sobressai por meio das peculiaridades brasileiras, ao contrário, o eu nacional revela-se na busca de uma identidade para a nação que seguisse criticamente ao modelo estrangeiro. Zilá Bernd ressalta, no entanto, que a busca de identidade não deve coincidir com a conquista de "um caráter nacional", expressão que, como Dante Moreira Leite assinala, mostra-se bem mais complexa do que aparenta. Para Bernd, não existe "um" caráter nacional, nem uma "essência" brasileira, uma vez que a moderna antropologia já comprovou que não há uma relação necessária entre a existência de determinadas raças e a produção de objetos culturais. Bernd postula que a

> busca de identidade deve ser vista como processo, em permanente movimento de deslocamento, como *travessia*, como uma formação descontínua que se constrói através de sucessivos processos de reterritorialização e desterritorialização, entendendo-se a noção de "território" (Deleuze e Guattari,

> 1977) como o conjunto de representações que um indivíduo ou um grupo tem de si próprio. (BERND, 2003, p. 12).

Como processo, a identidade é um conceito que não pode afastar-se do de alteridade, pois a identidade que nega o outro permanece inalterada. Como afirma a autora, a exclusão do "outro leva à visão especular que é redutora: é impossível conceber o ser fora das relações que os ligam ao outro". (BERND, 2003, p. 17). A identidade é, pois, uma entidade que se constrói simbolicamente a partir do processo de sua determinação. "A consciência de si toma sua forma na tensão entre o olhar sobre si próprio – visão do espelho, incompleta – e o olhar do outro ou do outro de si mesmo – visão complementar". (BERND, 2003, p. 17).

É preciso encarar a identidade coletiva da mesma maneira. Bernd assinala que os conceitos estáveis de "caráter nacional" e "identidade autêntica" devem dar lugar a um conceito plural, que conceba a identidade coletiva a partir de uma noção pluridimensional na qual as identidades construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos de sua história se justapõem na constituição de um mosaico. As partes organizam-se na formação do todo. A autora argumenta que uma literatura como a romântica, que se atribui a missão de articular o projeto nacional, de fazer emergir mitos fundadores de uma comunidade e de recuperar a memória coletiva, exerce uma função sacralizante, unificadora, que tende ao monologismo, ou seja, constrói-se uma identidade etnocêntrica, que circunscreve a realidade a um único quadro referencial.

Então, no Romantismo, a literatura atua de forma sacralizante, unindo a comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário e de sua ideologia. O discurso romântico tende, pois, a uma homogeneização, fabricando uma palavra exclusiva, que pratica uma ocultação sistemática ou uma representação inventada do outro. Para Bernd, o outro ocultado é o negro e o inventado é o índio. (BERND, 2003, p. 33). Todavia, é possível expandir essa visão, especialmente nos romances urbanos de Alencar, ao se discutir um terceiro "outro", que não é nem ocultado, nem inventado, mas representado: a mulher. Em *Lucíola* e *Senhora*, a comunidade se une em torno da ideologia burguesa, cujos princípios já são vivenciados em grande parte pela alta sociedade fluminense de fins do século XIX, e que molda o comportamento dos sujeitos com base em seu gênero.

Nos romances urbanos, as representações sociais tanto apresentam uma descrição da sociedade oitocentista, como procuram introjetar valores burgueses nessa sociedade. Maiores reflexões a esse respeito serão apresentadas posteriormente. Neste momento, basta

assinalar que a obra de Alencar não corresponde apenas ao estágio *fundacional*, nem se alicerça simplesmente no que Bernd define como a "idealização dos tipos formadores da 'nação'". (BERND, 2003, p. 51). Os romances urbanos não tratam de uma fundação da identidade nacional, mas de sua consolidação a partir da representação dos tipos formadores da nação, que apesar de possuírem qualidades superiores às dos mortais comuns, mostram-se como modelos que podem ser atingidos pelo cidadão comum desde que este siga os mesmos princípios que eles, possibilitando, assim, a introjeção dos valores burgueses.

Faz-se necessário, neste momento, tecer algumas considerações a respeito da diferenciação entre o estágio de "fundação" da literatura de Alencar e o estágio de "consolidação". Em *Piguara*: Alencar e a invenção do Brasil, Elvya Ribeiro Pereira alega que os ideais do homem civilizado emolduram os textos indianistas do autor, os conflitos e confrontos mais traumáticos do processo de colonização são transfigurados por uma escrita poetizante e re-encenados num estado de Natureza, "onde os atores, índios e brancos, possam conviver harmonicamente". (PEREIRA, 2000, p. 14). Pereira argumenta que

> as tensões e fraturas internas ao processo de colonização ou se encontram atenuadas ou são, estrategicamente, deslocadas em favor de uma conciliação (desnivelada) entre natureza e cultura. Neste sentido, o processo civilizatório apontado pelos romances indianistas de Alencar conduz inevitavelmente à prevalência dos valores do colonizador. (PEREIRA, 2000, p. 15).

Pertencentes ao que neste trabalho considera-se estágio de consolidação da identidade nacional, as narrativas de *Lucíola* e *Senhora* não apresentam conflitos transfigurados por uma escrita poetizante, mas descritos de forma teatral, por intermédio de um discurso ágil, trabalhando minuciosamente cenários e figurinos. (DE MARCO, 1986, p. 59-60). Ao invés de atenuadas, as tensões sociais são evidenciadas nos romances, pois enquanto nos romances indianistas de Alencar o processo civilizatório conduz à prevalência dos valores do colonizador, nos romances urbanos, ainda que o processo "civilizatório" aponte para a prevalência dos valores do novo "colonizador cultural", esses valores são problematizados. Embora se almeje o modelo de civilização europeu, não mais português, mas inglês e principalmente francês, observa-se criticamente esse modelo, desejando seus benefícios ao mesmo tempo em que se alerta para seus perigos. Lucia Helena assinala que, mapeando

> uma cultura complexa, na dialética de memória e esquecimento, em busca de rastrear o rosto da identidade, Alencar tem consciência de que o país, começando a saber de si no século XVI, leva três séculos à procura de sua identidade como nação. Ele sabe também que a independência não trouxe o afrouxamento total dos liames coloniais, o que acresce de mérito a difícil tarefa que se impôs, de produzir romances para uma burguesia pouco letrada que, quando era culta, participava do gosto pelo romance europeu e esperava que o texto nacional o referendasse. (HELENA, 2006, p. 93).

Também para a autora, as narrativas de Alencar problematizam a submissão da cor local ao modelo de estado nacional anglo-francês, em vez de apenas conservadoramente a encobrir. De acordo com Lucia Helena, através "da riqueza da rede metafórica, a narrativa de Alencar constrói o olhar que preside à fabulação de uma identidade para o nacional". (HELENA, 2006, p. 119). Os romances de Alencar apresentam o consórcio de iguais e desiguais, fadado ora ao sucesso, quando os personagens pertencem à raça e classe socialmente aceitas, ora ao fracasso. A tensão desse consórcio serve, assim, de mediação crítica para o drama de uma identidade em crise desde a sua fundação.

As narrativas de Alencar apontam hipóteses para a nação, nas quais o autor mescla os grãos da utopia às sementes da dúvida e da decepção. A hipótese Brasil criada pelo autor, assinala Helena, "destila um gesto de observação sistemática e insistente, feita na química fina de uma escrita (que assume também a missão pedagógica da fundação) que buscou novos horizontes, novas possibilidades históricas, literárias e socioculturais". (HELENA, 2006, p. 222). Na base da hipótese Brasil destaca-se o modelo burguês de civilização.

1.3 Uma identidade nacional burguesa

Como Luís Filipe Ribeiro assinala, pensar o romance brasileiro no século XIX significa pensar a sociedade em que é produzido, circula e é lido, afinal, ele só pode existir porque há alguém que o escreve, alguém que o vende e outro alguém que o lê. De acordo com Ribeiro, "as personagens do romance estabelecem entre si relações – de poder, de trabalho, intelectuais, familiares, afetivas –, que são, necessariamente, ou as relações sociais existentes, ou aquelas nascidas das utopias geradas no seu contexto de produção" (RIBEIRO, 1996, p. 48), o que torna o romance um poderoso instrumento na configuração do imaginário coletivo.

A fim de que se entenda o contexto de produção dos romances urbanos de Alencar, faz-se necessário, então, conhecer a configuração da burguesia brasileira existente naquele

momento. Entretanto, essa não é uma tarefa de fácil execução, pois enquanto na Europa a burguesia encontra-se em um estágio avançado de desenvolvimento, no Brasil escravocrata e latifundiário é difícil afirmar com probidade que exista uma classe social definida como burguesia claramente estabelecida no século XIX.

Conforme *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*, os termos "burguês" e "burguesia" procedem etimologicamente de *burgensis* e derivam do alemão *burg*, que significa "praça fortificada, armada". É, contudo, por meio do francês que o termo "burguesia" torna-se conhecido e popularizado. Do século VIII em diante, o termo burguês é de comum emprego na Europa, "identificando, principalmente nos textos jurídicos, os habitantes – comerciantes em particular – das vilas e cidades, que viviam apoiados num certo número de privilégios que lhes garantiam os seus bens e suas atividades". (AZEVEDO, 1997, p. 66).

Pertencem ao segmento social burguês, na Idade Média, os "homens juridicamente livres e economicamente independentes, dedicados aos negócios e às pequenas atividades industriais". (AZEVEDO, 1997, p. 66). Antonio Carlos do Amaral Azevedo alega que o século XIX é "a época de ouro da burguesia. Para fazer parte dela, certas condições eram então necessárias: ter fortuna ou rendas satisfatórias, possuir empregados, demonstrar certa cultura e adotar determinados valores que caracterizassem um estilo de vida". (AZEVEDO, 1997, p. 66).

Nelson Werneck Sodré define burguesia como a classe dos capitalistas, os quais detêm a propriedade dos meios de produção social e empregam o trabalho assalariado, ou seja, existe burguesia onde a propriedade dos meios de produção social se concentrou nas mãos de uma classe, gerando-se o capital por via dessa concentração. O autor ressalta que, inicialmente, durante o período de gestação da burguesia no ventre feudal, ela era oprimida, tributária da classe dominante, a nobreza, recrutada entre servos e vassalos. "A burguesia surge, assim, das camadas mais baixas; sua gestação é um movimento ascensional". (SODRÉ, 1967, p. 3).

Todavia, no Brasil oitocentista esse processo ocorre de maneira diferente. Sodré argumenta que as armas decisivas da burguesia ascensional são o desenvolvimento da indústria, pelas etapas preliminares do artesanato e da manufatura, e a ampliação do comércio, mas no Brasil, as etapas preliminares para o desenvolvimento da indústria encontram-se em reduzido desenvolvimento. Demarca-se, assim, uma importante diferença no processo de gestação da burguesia brasileira em relação ao processo europeu.

Como já se assinalou, a burguesia é a classe a qual pertencem os capitalistas, e o capitalismo caracteriza-se pela relação entre compradores de força de trabalho, em menor número, e vendedores de força de trabalho, em grande número. Sodré alega que entre um assalariado e um capitalista existe uma relação entre mercadores, um vende a força de trabalho por determinado tempo, e o outro paga por ela. Entretanto, em um sistema escravocrata, a relação existente não é entre mercadores, existe, sim, uma relação entre mercadoria, o escravo, e mercador, o senhor de escravos, pois ao vender-se a força de trabalho por tempo indeterminado, vende-se a si mesmo. (SODRÉ, 1967, p. 7).

Observa-se, portanto, que o Brasil não possui as condições necessárias para o surgimento da burguesia. Contudo, como esclarece Sodré, o fato de que as condições para ascensão da burguesia na sociedade brasileira não tenham ainda surgido no século XIX está, naturalmente, "longe de significar que tal sociedade estivesse imune a alterações, viesse mantendo a sua divisão em classes estáveis, persistisse com a mesma fisionomia colonial". (SODRÉ, 1967, p. 72).

Entre as alterações enumeradas por Sodré, ele cita que as cidades não são mais simples dependências do campo, com atividades administrativas e existência pobre e vegetativa, são centros movimentados em que a vida obedece a novos padrões. Desenvolveram-se as atividades comerciais à base dos elementos adventícios desde a abertura dos portos. A corte é inundada por produtos portugueses, ingleses, franceses, holandeses, austríacos, alemães, russos, suecos e norte-americanos. De produtos alimentícios a tecidos e vestimentas, de joias finas a bebidas, como cervejas e vinhos, de relógios e porcelanas a livros e móveis, a alta-sociedade fluminense decora suas casas, instrui-se, veste-se, enfeita-se e alimenta-se com o que de melhor a Europa e os Estados Unidos podem lhe oferecer. Sodré conclui que tudo

> isso contribuía para alterar rapidamente os padrões de vida e de comportamento até então vigentes na sociedade brasileira. A vida urbana se modificava, estava cada vez mais distante daquela fisionomia fixada nas gravuras de Rugendas e Debret. Gabriac, representante francês no Rio, informa que "nesse país de grandes massas de escravos e de imensas propriedades, ao lado dessas simplicidades secundárias, eleva-se, como na Hungria, na Rússia etc., uma classe tão rica quanto vaidosa". Menciona titulares como o marquês de Jundiaí e o marquês de Baependi, que oferecem festas suntuosas e têm meios suficientes para gozar do "luxo europeu, para possuir, por exemplo, móveis preciosos, telas e mesmo, todo o ano, tapetes, ainda que o calor provoque aversão a estes". É a época em que se destaca, na Corte, a rua do Ouvidor, em que se concentra o comércio francês de luxo, influindo decisivamente na moda feminina. (SODRÉ, 1967, p. 82).

O autor comenta o testemunho do deputado Joaquim Nabuco, que, após quatorze anos de ausência, regressa ao Rio de Janeiro e se depara com uma cidade muito diferente da que deixara quando menino. Segundo Sodré, Nabuco observa a existência de uma camada antiga, cerne da classe senhorial, que resiste às transformações do século, mantendo os padrões tradicionais; mas o deputado também não deixa de destacar a mudança, os novos costumes, os valores recentes, entre eles os da atividade comercial, que dia a dia atualizam a feição do Rio de Janeiro e de seu povo. (SODRÉ, 1967, p. 84).

Como postula Luiz Felipe de Alencastro, em "Vida privada e ordem privada no império", presente em *História da vida privada no Brasil*, a "corte, as embaixadas estrangeiras, o comércio marítimo, as escalas contínuas de viajantes que cruzam o Atlântico Sul, a chegada de profissionais europeus, engendram no Rio de Janeiro um mercado de hábitos de consumo relativamente europeizados". (ALENCASTRO, 1997, p. 35-36). A sociedade e a imprensa da corte logo aprovam as novidades nacionais e estrangeiras, as quais, transformando-se em moda imperial, irradiam para o resto do país.

Desse modo, evidencia-se a complexidade da missão romântica de formular um conceito de identidade nacional que possa se adequar a essa nova sociedade completamente impregnada pela cultura estrangeira. Mariza Velozo Motta Santos e Maria Angélica Madeira postulam que se torna necessário descobrir valores que possam dar sustentação a essa identidade. A "natureza, o índio, a idealização de um passado heróico mostram como as imagens brasileiras, geradas ao longo do século XIX, podem ser compreendidas como cristalizações ou objetivações desse ideário". (SANTOS; MADEIRA, 1999, p. 62).

As autoras prosseguem afirmando que, naquele período, é produzido um conjunto de representações sobre a América e o Brasil, que busca afirmar qualidades específicas capazes de suscitar um sentido de pertencimento à "pátria" nascente. O indianismo de Alencar cumpriu bem esse papel com os mitos de fundação apresentados em *Iracema* e *O Guarani*, no entanto, a fim de que se forme uma identidade nacional sólida, que possa funcionar como base para um futuro de progresso e prosperidade, além do olhar para o passado, faz-se necessário formular uma identidade que represente a atualidade de uma sociedade cheia de contrastes.

Sendo assim, como assinalam Santos e Madeira, a intelectualidade latino-americana, em seu projeto de construir a nação, oscila, contraditoriamente, entre a busca de autenticidade, fundada na maior parte das vezes em valores localistas, o que se nota no estágio de fundação identitária da literatura de Alencar, e uma posição mimética, que toma

como ponto de referência a cultura metropolitana, o que se percebe no estágio de consolidação identitária da obra de Alencar.

Na metade final do séc. XIX, constitui-se na sociedade fluminense uma cultura voltada para fora, conforme afirmam Santos e Madeira, "orientada primordialmente pela introdução de itens ligados ao conforto material, ao luxo e aos encantos exteriores da vida social, muito antes da consciência da necessidade de serem implantadas instituições de ensino, formadoras de práticas culturais regulares e sólidas". (SANTOS; MADEIRA, 1999, p. 65). Os intelectuais brasileiros acomodam, assim, todas as tendências ideológicas emergentes aos interesses locais, conciliando a expansão econômica inglesa e a pretensão de hegemonia cultural da França.

Desse modo, a interpretação do Brasil que se constrói nesse momento é caudatária dos ideais europeus, "absorvidos de acordo com os interesses dos grupos sociais que disputavam a posição hegemônica na condução da política do Estado e na formulação de ideologias consideradas necessárias à organização da sociedade nacional". (SANTOS; MADEIRA, 1999, p. 72). O grupo social que se encontra no topo da divisão de classes oitocentista, e que, por isso, dissemina seus ideais por meio da história, literatura e medicina na sociedade fluminense é a burguesia nascente.

Durante o percurso desta pesquisa notou-se que embora não haja uma classe burguesa claramente estabelecida, a porção abastada da sociedade procura imitar seus costumes e hábitos. Burguesia e civilização são, naquele momento, uma só entidade. Na busca da consolidação de uma identidade nacional que possa elevar o Brasil ao nível do padrão europeu, imitam-se na vida cultural fluminense os ideais de progresso e prosperidade da Europa civilizada, o que é, na verdade, seguir os ideais de uma burguesia, que não está consolidada no Brasil, mas deseja se expandir. Portanto, em seus "Perfis de Mulher", *Lucíola* e *Senhora*, Alencar não apenas procura instituir uma identidade nacional brasileira, mas uma identidade burguesa.

1.4 O discurso burguês e as representações femininas

Em "Escritoras, Escritas, Escrituras", Norma Telles ressalta o papel fundamental que os produtos culturais, especialmente o romance, desempenham na cristalização da sociedade moderna. Segundo a autora, escrita e "saber estiveram, em geral, ligados ao poder e funcionaram como forma de dominação ao descreverem modos de socialização,

papéis sociais e até sentimentos esperados em determinadas situações". (TELLES, 1997, p. 401-402). Telles assinala que o romance substitui a tradição das formas de ficção anteriores, que possuíam um direcionamento coletivo. A orientação do romance é original e individualista, ou seja, cada romance se debruça sobre uma entidade individualizada, particularizada para cada momento histórico. "É o romance que difunde a prosa da vida doméstica cotidiana, tendo como tema central o que os estudiosos contemporâneos denominam 'o romance da família', contribuindo assim para a construção da hegemonia do ideário burguês". (TELLES, 1997, p. 402).

Vale ressaltar, então, como ocorre essa difusão do ideário burguês através do romance. Este se insere no discurso dominante oitocentista, atuando como difusor dos princípios burgueses. Contudo, como já foi abordado anteriormente, não há no Brasil uma burguesia plenamente estabelecida em fins do século XIX, por isso, ao invés de simplesmente "descrever" modos de socialização, este estudo trabalha com a ideia de que os romances urbanos de José de Alencar oferecem ao leitor "representações sociais" burguesas da sociedade carioca.

É importante esclarecer que não é uma mera questão de escolha vocabular entre "descrever" e "representar". A razão de neste trabalho preferir-se o termo "representar" é devido às particularidades do conceito de representações sociais tal como é definido por Denise Jodelet, o qual a partir de tudo o que já foi aqui postulado, oferece uma melhor caracterização da forma como Alencar executa seu projeto nacionalista nos romances urbanos, *Lucíola* e *Senhora*. Sendo assim, faz-se necessária uma breve explanação a respeito dos princípios inerentes às representações sociais. De acordo com Denise Jodelet, sempre

> há necessidade de estarmos informados sobre o mundo à nossa volta. Além de nos ajustar a ele, precisamos saber como nos comportar, dominá-lo física ou intelectualmente, identificar e resolver os problemas que se apresentam: é por isso que criamos representações. [...] Elas nos guiam no modo de nomear e definir conjuntamente os diferentes aspectos da realidade diária, no modo de interpretar esses aspectos, tomar decisões e, eventualmente, posicionar-se frente a eles de forma defensiva. (JODELET, 2001, p. 17).

Jodelet argumenta que as representações sociais circulam nos discursos, são trazidas pelas palavras e veiculadas em mensagens e imagens midiáticas, cristalizadas em condutas e em organizações materiais e espaciais. A autora assim as define: "forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, e que contribui para a construção de

uma realidade comum a um conjunto social". (JODELET, 2001, p. 22). As representações sociais são, então, sistemas de interpretação que regem a relação do sujeito com o mundo e com os outros sujeitos, ao passo que orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais.

Elas intervêm em diferentes processos, tais como o desenvolvimento individual e coletivo, a difusão e assimilação dos conhecimentos, a expressão e transformação dos grupos, e, o que mais interessa a este estudo, a definição das identidades pessoais e sociais, uma vez que partilhar uma ideia ou uma linguagem é também afirmar um vínculo social e uma identidade. Conforme assinala Jodelet, a "partilha serve à afirmação simbólica de uma unidade e de uma presença. A adesão coletiva contribui para o estabelecimento e o esforço do vínculo social". (JODELET, 2001, p. 34).

Destaca-se que as representações sociais são "concomitantemente produto e processo de uma atividade de apropriação da realidade exterior ao pensamento e de elaboração psicológica e social dessa realidade". (JODELET, 2001, p. 22). Elas comportam uma parte de reconstrução, de expressão do sujeito e de interpretação do objeto ao qual o sujeito se reporta; ademais, elas recebem um papel criador no processo de elaboração da conduta. Portanto, compreender as representações sociais é fundamental para que se entenda o engendramento feminino nos romances de Alencar, tendo em vista que, como afirma Teresa de Lauretis, gênero é a representação

> de uma relação, [...] o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe, e portanto uma posição *vis-à-vis* outras classes pré-constituídas. (LAURETIS, 1994, p. 209).

Em suma, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação social, ou seja, representa um indivíduo por meio de uma classe. Desse modo, gênero não é sexo, uma condição natural, mas a representação do sujeito em termos de uma relação social preexistente ao próprio sujeito e predicada sobre a oposição "conceitual", rígida e estrutural dos dois sexos biológicos. Essa estrutura conceitual é o que, de acordo com Lauretis, cientistas sociais feministas denominam "o sistema de sexo-gênero": "um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade". (LAURETIS, 1994, p. 212).

Neste momento, então, discutir-se-á a relação entre o engendramento feminino e o discurso burguês, uma vez que durante o século XIX projeta-se a construção de uma imagem do ser mulher que supra as necessidades do sistema burguês, ou seja, mulher destinada à maternidade, administradora racional do lar, educadora dos filhos; a fim de que, nos capítulos seguintes, se possam analisar as representações femininas em *Lucíola* e *Senhora*, observando-se como Alencar representa ideais burgueses no engendramento das protagonistas Lúcia e Aurélia.

Norma Telles afirma que no século XIX o público leitor dos romances constitui-se em grande parte de mulheres burguesas. Nos romances, a figura feminina é representada ora como a ajudante do homem, a educadora dos filhos, um ser de virtude, o anjo do lar, ora como uma mulher fatal e decaída. Assim, quando encarna os ideais burgueses é vista como força do bem, mas, se o oposto ocorre, e vai de encontro a esses ideais, se não aceita seu papel submisso, é caracterizada como potência do mal. Telles postula que, excluídas

> de uma efetiva participação na sociedade, da possibilidade de ocuparem cargos públicos, de assegurarem dignamente a sua própria sobrevivência e até mesmo impedidas do acesso à educação superior, as mulheres no século XIX ficavam trancadas, fechadas dentro de casas ou sobrados, mocambos e senzalas, construídos por pais, maridos, senhores. Além disso, estavam enredadas e constritas pelos enredos da arte e ficção masculina. Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora. As representações literárias não são neutras, são encarnações "textuais" da cultura que as gera. (TELLES, 1997, p. 408).

A mulher é enredada não apenas pelo discurso da arte e da ficção romântica, mas também pelo discurso médico oitocentista. O engendramento feminino se dá em todos os campos, na arte e na ciência há uma preocupação constante em representar o ideal da mulher burguesa. Os higienistas empenham-se com afinco na tarefa de formar a "mãe burguesa", empreendendo campanhas para convencer as mulheres a amamentar, retirando essa função das negras amas-de-leite, alegando que não só doenças, mas a própria perversão dos escravos é passada para a criança através do leite. (ALENCASTRO, 1997, p. 65).

Visam também à "mãe educadora" sob vigilância do médico da família. A mulher não deveria se tornar uma intelectual, verdadeira aberração da natureza, mas precisaria ser inteligente o suficiente para administrar racionalmente o lar e os criados e educar os filhos. Doçura e indulgência são características que lhe são atribuídas para demonstrar sua inferioridade em relação ao homem. O cérebro feminino, acreditam os higienistas, é

dominado pelo capricho ou instinto de coqueteria. Segundo Jurandir Freire Costa, constatava-se

> que a mulher era mais frágil fisicamente que o homem. Dessa fragilidade, inferia-se a delicadeza e a debilidade de sua constituição moral, com a ajuda dos estereótipos correntes sobre a personalidade feminina. Procedimento semelhante era usado na descrição da "natureza" masculina. A "força" e o "vigor" migravam do físico ao moral, marcando os traços sócio-sentimentais da personalidade do homem. O amor, colocado no vértice de confluência das características físicas e morais, servia de referência à distinção entre os sexos. (COSTA, 1999, p. 235).

Possuidora de uma constituição tão frágil, para que não adoeça, é necessário que se submeta ao comando do homem e se dedique inteiramente à maternidade e à família. Conforme assinala Michelle Perrot, a "mulher, origem do mal e da infelicidade, potência noturna, força das sombras, rainha da noite, oposta ao homem diurno da ordem e da razão lúcida, é um grande tema romântico". (PERROT, 1992, p. 168). Além da arte e da medicina, a filosofia também propicia o engendramento da mulher como criatura frágil, passiva, submissa, emotiva e instável.

A esse respeito, vale destacar a obra filosófica *Emílio, ou Da Educação*, escrita em 1762 por Jean-Jacques Rousseau. Apesar de ter sido escrita um século antes dos romances abordados nesta pesquisa, esse livro é uma bibliografia fundamental para se entender o ideal burguês de comportamento de gênero, devido à preocupação de Rousseau com a formação dos sujeitos e ao papel fundamental de seus escritos para a ascensão da burguesia na Europa.

Comentando sobre o esforço filosófico da burguesia, Régine Pernoud ressalta a importância da obra de Rousseau para uma nova maneira de se pensar o homem, uma vez que o filósofo passa a considerá-lo do ponto de vista afetivo, valorizando, ao lado da razão, os "direitos do sentimento". (PERNOUD, 1973, p. 115-116). Destaca-se que os livros de Rousseau, assim como quase toda literatura de língua francesa, possuem grande influência na cultura brasileira oitocentista, pois como alega Emília Viotti da Costa, em "Alguns aspectos da influência francesa em São Paulo na segunda metade do século XIX", na

> história da cultura brasileira há um momento em que ela passa direta e nitidamente a sofrer influência da cultura francesa. Essa época é o século XIX. Durante anos e anos, inúmeros traços foram acrescentados à vida brasileira graças aos contatos com homens, costumes, idéias e coisas de procedência francesa. (COSTA, 2000, p. 278).

> [...]
>
> Francesas também eram as obras que distraiam o espírito, nas horas em que a mente cansada procurava fugir à rotina diária, mergulhando numa outra vida – no mundo dos romances e da poesia. Não faltavam nas bibliotecas de um homem medianamente culto da segunda metade do século XIX obras de Corneille, Racine, Voltaire, Rousseau, Mme. de Sévigné, Montesquieu, La Fontaine, Lamartine, Chateaubriand, Lacordaire, Coppé, Théophile Gautier, Octave Feuillet, Victor Hugo, Balzac, Mme. de Stäel, George Sand, Feval, Zola, Flaubert, etc. (COSTA, 2000, p. 299).

Além disso, em nota de rodapé presente em *A solidão tropical*, Lucia Helena assinala que Alencar, como os demais homens cultos da época, também é leitor de Rousseau, tendo em vista a menção ao filósofo na crônica "Folhas soltas: conversas com meus leitores". (HELENA, 2006, p. 37). Desse modo, conquanto não haja registros factuais de que Alencar possuía em sua biblioteca o livro *Emílio, ou Da educação*, pode-se encontrar várias alusões a este no modo como o romancista constrói as personagens e por meio da ideologia burguesa apregoada em *Lucíola* e *Senhora*.

Ressalta-se, que o que interessa a este estudo é o quarto livro de *Emílio*, que descreve a educação de Sofia, a mulher ideal, cujas virtudes condizem com o discurso burguês proferido por autores românticos e médicos higienistas. É importante assinalar, contudo, que este trabalho não se interessa em analisar o processo de construção de Sofia, a manipulação existente no discurso de Rousseau de assujeitamento da mulher, ou questionar sua adequação ao discurso burguês, ao contrário, deseja-se apenas utilizá-la como parâmetro comparativo, de modo a observarem-se as semelhanças entre as características de Sofia e as representações femininas burguesas apresentadas em *Lucíola* e *Senhora*. Rousseau afirma que meninas e meninos são crianças, porém os homens amadurecem e a mulher permanece na infância. O filósofo postula que

> o homem, em geral, não foi feito para permanecer sempre na infância. Dela sai no tempo indicado pela natureza, e esse momento de crise, embora muito curto, tem longas influências.
> Como o mugido do mar precede de longe a tempestade, essa tempestuosa revolução é anunciada pelo murmúrio das paixões nascentes; uma fermentação muda anuncia a aproximação do perigo. (ROUSSEAU, 2004, p. 286).

A origem e o princípio de todas as paixões masculinas, a única que nasce com o homem e nunca o abandona enquanto ele vive, é o amor de si, acrescenta Rousseau, paixão primitiva, inata, anterior a todas as outras e de que todas as outras são modificações. A intenção manifesta de lhe prejudicar ou ser-lhe útil é o que propicia a transformação do

instinto primitivo em sentimento, do apego em amor, ou da aversão em ódio. O homem procura quem o serve, mas ama quem quer servir-lhe, por outro lado, ele evita quem o prejudica e odeia quem o quiser prejudicar.

Rousseau argumenta que a única certeza em relação às questões de gênero é de que tudo o que homem e mulher têm em comum pertence à espécie e tudo o que têm de diferente pertence ao sexo, ou seja, homens e mulheres são seres completamente diferentes, cujo equilíbrio da espécie depende exatamente de terem consciência dessa diferença e serem educados conforme suas particularidades: "Um deve ser ativo e forte, o outro passivo e fraco; é preciso necessariamente que um queira e possa; basta que o outro resista pouco". (ROUSSEAU, 2004, p. 516).

O filósofo chama a atenção para o fato de a mulher ter sido criada especialmente para agradar ao homem, uma vez que, como já foi assinalado, o homem só é capaz de amar quem desejar servir-lhe. Por seu turno, se o homem deve agradar à mulher, isso não é uma exigência direta, pois o mérito masculino está na sua potência; ele agrada só por ser forte. "Concordo que essa não é a lei do amor", conclui Rousseau, "mas é a da natureza, anterior ao próprio amor". (ROUSSEAU, 2004, p. 517). O autor evidencia o caráter dissimulado da mulher ao afirmar que o

> espírito da mulher neste ponto corresponde perfeitamente à sua constituição; longe de corar por sua fraqueza, as mulheres orgulham-se dela; seus tenros músculos não oferecem resistência, elas dizem não poder carregar os mais leves fardos, e teriam vergonha de ser fortes. Por quê? Não apenas para parecerem delicadas, mas por uma precaução mais hábil; preparam de longe as desculpas e o direito de serem fracas quando preciso. (ROUSSEAU, 2004, p. 519).

Portanto, o domínio das mulheres não lhes pertence, porque os homens o tenham desejado, mas porque assim o quer a natureza. O domínio sobre o feminino já pertencia ao masculino antes mesmo que as mulheres parecessem tê-lo sobre si. Segundo Rousseau, o "macho só é macho em certos instantes, a fêmea é fêmea a vida toda, ou pelo menos a juventude toda; tudo a faz lembrar seu sexo e, para bem preencher suas funções, ela precisa de uma constituição que se coadune com ele". (ROUSSEAU, 2004, p. 521).

A mulher necessita de cuidados quando está grávida, de repouso nos partos, de uma vida calma e sedentária para amamentar os filhos, ademais, para educá-los ela precisa de paciência, mansuetude e zelo; ela se esmera para manter a união da família. Ressalta-se, ainda, que para Rousseau, todas essas características não são virtudes, mas gostos, de outro modo a espécie humana logo se extinguiria. Nota-se aqui a similaridade com o discurso

higiênico burguês de aclamação da maternidade, já que ser "pai e ser mãe passou a ser a finalidade última do homem e da mulher". (COSTA, 1999, p. 238).

Ligação entre os filhos e o pai, só a boa esposa faria com que ele os amasse e lhe daria confiança para chamá-los seus filhos, por isso não basta apenas que a mulher seja modesta, atenta e reservada, ela deve demonstrar diante da sociedade estas características. Rousseau assinala que "se é importante que o pai ame seus filhos, é importante que estime a mãe deles. Essas são as razões que colocam a própria aparência entre os deveres das mulheres e tornam-lhe a honra e a reputação não menos indispensáveis quanto a castidade". (ROUSSEAU, 2004, p. 522).

A partir de tudo o que foi aqui apresentado, percebe-se que o discurso dominante do final do século XIX apregoa um modelo de mulher burguesa, cujo ideal é difundido na arte, na medicina e na filosofia. José de Alencar, homem de seu tempo, também difunde esse ideal em sua obra. Em *Lucíola* e *Senhora*, como se verá nos próximos capítulos, as representações femininas são claramente burguesas, no entanto ainda que muitos princípios burgueses sejam encarnados por Lúcia e Aurélia, essas personagens apresentam um comportamento não condizente com seu gênero em diversos momentos. Demonstrando capacidade de cálculo e domínio sobre seu amado, elas são senhoras de si e senhoras da narrativa. No entanto, Alencar evidencia os limites do império feminino, apresentando a necessidade civilizatória de adequação ao ideal burguês para possibilitar um desfecho feliz, o que alegoricamente alude às limitações da Independência brasileira, que necessita impregnar-se do ideal civilizatório burguês a fim de visar um futuro próspero.

1.5 Prostituição e casamento no discurso burguês

A prostituição é classificada pelos higienistas do século XIX como uma ameaça que transcende a extensão física do corpo. Segundo Luiz Carlos Soares, "a expansão descontrolada da prostituição era vista como uma ameaça direta ao trabalho como condição do progresso social, ao patrimônio das famílias e à garantia da propriedade, à saúde pública, ao aumento da população e à religião". (SOARES, 1986, p. 152). Desse modo, a prostituição desregrada constituiria uma ameaça à sociedade, pois fere os preceitos básicos da conduta burguesa.

Magali Engel postula que no "discurso médico sobre a prostituição, produzido no Rio de Janeiro entre 1845 a 1890, a sexualidade é definida como função orgânica vinculada à

necessidade de reprodução da espécie e, portanto, como um dado da natureza humana". (ENGEL, 1986, p. 170). Enfim, acredita-se ser uma exigência fisiológica a satisfação do desejo sexual, por meio do prazer. No entanto, "o desejo produzido pelo instinto natural é visto, ao mesmo tempo, como necessidade e veneno para o corpo e, assim, de sua livre manifestação poderia resultar a destruição do organismo". (ENGEL, 1986, p. 170). A livre manifestação do desejo relaciona-se à ideia de excesso de prazer e/ou ausência da finalidade reprodutora, inserindo-se, portanto, no espaço da sexualidade pervertida.

Opondo-se à prostituição, lugar da sexualidade doente e das perversões, o casamento é concebido pelo discurso médico oitocentista como "instituição higiênica e único espaço reconhecido da sexualidade sadia". (ENGEL, 1986, p. 171). Sendo que a sexualidade sadia caracteriza-se pela ideia de prazer moderado, ou seja, nem excessivo, nem ausente, o que garante a reprodução da espécie e não ameaça a integridade do corpo.

A cópula do homem com uma prostituta é definida pelos higienistas como relação incompleta ou imperfeita, pois ainda que atenda a uma necessidade orgânica, ela é apenas parcial, pois há a ausência do amor. De acordo com Soares, o "amor, concebido como 'união do corpo e da alma', seria o principal elemento constitutivo da 'relação ideal', que não bastaria a si mesma, pois 'seu objetivo último seria a reprodução da espécie'". (SOARES, 1986, p. 165). O autor acrescenta que a relação amorosa perfeita só se realiza pelo matrimônio, "ato de criação do 'casal perfeito'". (SOARES, 1986, p. 166). Desse modo, Soares alega que a

> produção desta nova política sexual articulou-se, e foi um dos seus elementos constitutivos, à emergência da nova sociedade capitalista-industrial e das suas formas de organização da produção, que preconizavam como espaço privilegiado da reprodução da força de trabalho, a "reprodução da espécie humana", a família mononuclear. Daí a reiteração do matrimônio e da procriação, que surgem como elementos básicos da nova política sexual e da nova moralidade por ela engendrada. (SOARES, 1986, p. 166-167).

É importante ressaltar que essa política sexual já era adotada nos grandes centros europeus desde o século XVIII, mas, no Brasil, os médicos e as autoridades apenas tentam implantá-la com afinco no limiar da desestruturação da sociedade escravista, momento de emergência de uma nova ordem industrial capitalista. Jurandir Freire Costa assinala que a redução da mulher ao papel de mãe e esposa devotada representa um compromisso entre o pai e o poder médico. Expropriado de terras, bens e escravos, o homem coloca seus genitais, por meio da higiene, à serviço do Estado. Em contrapartida, é-lhe dado o direito

de concentrar toda a carga de dominação, antes distribuída sobre o grupo familiar e demais dependentes da propriedade, sobre a esposa, única propriedade privada que lhe resta. Costa, então, conclui que de "propriedade jurídico-religiosa, a mulher passou a propriedade higiênico-amorosa do homem". (COSTA, 1999, p. 252).

Nesse ponto, vale retomar o questionamento que Eric Hobsbawm levanta em *A era do capital*: "Por que deveria uma sociedade dedicada a uma economia de obtenção de lucro, livre iniciativa competitiva, esforços do indivíduo isolado, igualdade de direitos, oportunidades e liberdade, apoiar-se numa instituição que negava todos esses ideais?". (HOBSBAWM, 1996, p. 330-331). Hobsbawm argumenta que a família burguesa é uma autocracia patriarcal e um microcosmo de um tipo de sociedade que a burguesia, como classe, denuncia e intenta superar.

No lar burguês existe uma hierarquia de dependência pessoal, em que o homem encontra-se no topo da pirâmide, como pai, marido, senhor, guardião, guia e juiz. Abaixo dele e sob seu domínio está a mulher, anjo da casa, mãe, esposa e amante. Sua nova função de esposa burguesa é "ostentar a capacidade do marido burguês de mantê-la em paz e conforto". (HOBSBAWM, 1996, p. 331). Contudo, essa "escrava atraente, ignorante e tola era requisitada para exercer também dominação" (HOBSBAWM, 1996, p. 331), não sobre as crianças, cujo senhor é o pai, mas sobre os criados, cuja presença distingue os burgueses dos que lhes são socialmente inferiores.

Hobsbawm destaca que o "ponto crucial era o de que a estrutura da família burguesa estava em direta contradição com a sociedade burguesa. Dentro dela a liberdade, a oportunidade, o nexo do dinheiro e a busca do lucro individual não eram a regra". (HOBSBAWM, 1996, p. 332). Todavia, se a família burguesa parece uma contradição à sociedade burguesa, ela está, na verdade, em conformidade com o sistema econômico que possibilitou a ascensão da burguesia, o capitalismo. Segundo Hobsbawm, precisamente

> porque não era baseada em desigualdades coletivas, institucionalizadas e tradicionais, a dependência precisava ser uma relação individual. Já que a superioridade era algo tão incerto para o indivíduo, ela precisava tomar uma forma em que fosse permanente e segura. Já que sua expressão essencial era o dinheiro, que reproduz meramente a relação de troca, outras formas de expressão que demonstrassem a dominação de pessoas sobre pessoas precisavam suplementá-la. Não havia evidentemente nada de novo na estrutura da família patriarcal, baseada na subordinação da mulher e filhos. Mas onde poderíamos esperar que a sociedade burguesa logicamente quebrasse a instituição ou a transformasse – como ela iria de fato se desintegrar mais tarde – , a fase clássica da sociedade burguesa reforçou-a e exagerou-a. (HOBSBAWM, 1996, p. 333-334).

Então, observando-se a importância da família conjugal, das representações femininas e da nova visão sobre a sexualidade nos ideais burgueses, pretende-se evidenciar nos próximos capítulos o discurso burguês que permeia os romances *Lucíola* e *Senhora*. Deseja-se analisar a forma como o discurso burguês de José de Alencar transparece nos romances, por intermédio da construção das protagonistas e de seus relacionamentos amorosos. As mulheres são elementos transformadores nas narrativas, uma vez que é por meio delas que os homens amados, a princípio muito distantes do ideal burguês do homem de bem, se tornam verdadeiros homens burgueses, dedicados ao trabalho, à moderação e à poupança. Desse modo, percebe-se, por meio de uma leitura alegórica, o discurso identitário de Alencar nas narrativas, uma vez que o autor representa nos romances um ideal de civilização burguês que almeja para a nação, o que será, porém, abordado apenas no último capítulo deste trabalho.

Capítulo 2

LUCÍOLA: REPRESENTAÇÕES BURGUESAS

2.1 A moda

Neste momento, tratar-se-á da observação das representações femininas em *Lucíola* e sua inter-relação com o discurso burguês dominante no fim do século XIX. Como já foi estabelecido anteriormente, naquele momento histórico não há uma burguesia plenamente estabelecida. Em "Mulher e família burguesa", Maria Ângela D'Incao expõe que no início do século XIX a vida urbana praticamente inexiste no Brasil, então um enorme país rural. A população urbana é geralmente considerada vagabunda e perturbadora da ordem pelos viajantes da época e pelas elites que vivem nas cidades, constituídas principalmente por integrantes da administração portuguesa imperial. (D'INCAO, 1997, p. 223-224).

No decorrer do século, a cidade brasileira se torna um apêndice do corpo rural, não havendo nela uma hierarquia de classes. Segundo a autora, "a cidade é habitada por uma população homogênea: pessoas ricas parecem não se distinguir, pela maneira de viver, de outras mais pobres, com as quais se relacionam". (D'INCAO, 1997, p. 224). Todavia, percebe-se na metade final do século que a cidade deixa de ser apenas um apêndice do campo e se torna mais independente. A sociedade brasileira sofre uma série de transformações que contribuem para a independência da cidade, tais como

> a consolidação do capitalismo; o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social; a ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade – *burguesa* – reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas; e, por que não, a sensibilidade e a forma de pensar o amor. (D'INCAO, 1997, p. 223).

Em fins do século, com o surgimento da classe burguesa, a hierarquização da vida social torna-se cada vez mais acentuada. A ascensão da burguesia altera drasticamente as relações sociais na corte fluminense. De como se vestem a onde trabalham, de o que comem a onde moram, a cultura burguesa tratará de diferenciar seu corpo social da mediania geral da população. Observe-se o seguinte trecho de *Lucíola*:

> Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha. (ALENCAR, 1999, p. 14).

Em janeiro de 1855, Paulo, recém-chegado ao Rio de Janeiro, vai com um amigo à Festa da Glória, "uma das poucas festas populares da corte". Ante seus olhos, vê desfilar na Rua da Lapa uma massa de pessoas que em muitos aspectos lembra a descrita por D'Incao, excetuando-se uma diferença: não mais homogênea. Os pequenos detalhes marcam importantes diferenças entre os constituintes desse grupo de indivíduos. Vestir-se com seda ou com algodão; exalar fragrância comprada à Rua do Ouvidor, ou o odor de algum perfume barato, talvez a ausência de qualquer perfume; fumar os caros havanas ou o velho cigarro de palha, no modo de vestir-se e nos bens consumidos, a burguesia ascendente diferencia-se das classes que lhe são inferiores. Gilda de Mello e Souza assinala que é "movimentando os complementos imprescindíveis do vestuário – luvas, chapéus, bengalas e ornatos –, através da ritmia elaborada dos gestos, que o elegante demonstra a todos como está afeito aos usos da sociedade". (SOUZA, 2005, p. 78-79).

Eric J. Hobsbawm ressalta, em *A era do capital*, que em nenhuma outra época o antigo ditado alemão "o traje faz o homem" foi seguido tão à risca, quanto na época em que a mobilidade social poderia de fato colocar numerosas pessoas dentro da "situação histórica inteiramente nova de desempenhar papéis sociais novos (e superiores), tendo que usar roupas apropriadas". (HOBSBAWM, 1996, p. 321). Percebe-se que não só a arte, a medicina e a filosofia contribuem para a expansão do modo de vida burguês, como também a moda exerce um papel fundamental.

Gilda de Mello e Souza postula que a moda é o único meio lícito de expressão feminina, por meio dela a mulher atira-se à descoberta de sua individualidade inquietamente. Insatisfeita a cada momento, ela refaz por si o próprio corpo, aumentando exageradamente os quadris, comprimindo a cintura, violentando o movimento natural dos cabelos. Procura em si, uma vez que não lhe é proporcionado outro recurso, a busca de seu ser, a pesquisa atenta de sua alma, e, "aos poucos, como o artista que não se submete à natureza", impõe "à figura real uma forma fictícia, reunindo os traços esparsos numa concordância necessária". (SOUZA, 2005, p. 100). Este importante aspecto de expressão feminina, Alencar não o ignora, como se nota em:

> A lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras; descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas sobre o céu azul e estrelado. Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada.

> Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição. (ALENCAR, 1999, p. 14-15).

Ao avistar Lúcia, o olhar de Paulo é logo atraído pelo seu "talhe esbelto" de "suprema elegância". Descreve-se na narrativa que aquela é uma "linda moça", porém nada se sabe a respeito de suas características físicas, a cor de seus olhos ou o comprimento de seus cabelos. O que chama a atenção de Paulo é o vestido cinzento com orlas de veludo castanho. As vestimentas, longe de serem meramente enfeites que objetivam beleza estética, ressumam a alma da personagem.

O rosto diáfano ao menor sopro parece desfazer-se. Não é esta imagem muito parecida com a metáfora utilizada por Maria da Glória no final do romance ao comparar-se com um tanque que, enquanto é deixado em paz, mostra água cristalina, mas se uma pedra lhe é lançada, então a lama que se assenta no fundo turva-lhe a limpidez? Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto, em *Alencar e a França*, ao estabelecer uma análise comparativa entre *Lucíola* e *Paulo e Virgínia*, alega que antes de ser objeto metatextual e intertexto na obra de Alencar, o romance de Bernardin de Saint-Pierre assume o papel de "texto de origem como forma e tom". (PINTO, 1999, p. 112). Segundo a pesquisadora, a influência do autor de *Paulo e Virgínia* na literatura produzida por Alencar é posterior,

> ou melhor, só alcançaria o ponto alto de sua transfiguração mais tarde e certamente com *Iracema*. Mas *Lucíola* já denota uma tentativa de desenvolver as sugestões hauridas na pastoral francesa: o reencontro do mundo perdido e paradisíaco da infância, o uso de técnicas descritivas baseadas no símile e em expressões simples [...]. Prenunciando *Iracema*, o perfil da cortesã está solidamente ancorado nas figuras de similitude e, como a índia, sua evocação evoca o mundo em que ela vive. (PINTO, 1999, p. 116-117).

Maria Cecília argumenta que o contorno da personalidade de Lúcia não se afirma apenas nos gestos que conduzem a ação, estando refletido também no eixo paradigmático. Este é marcado por uma insistente presença de imagens que, como representações "de uma realidade abstrata ou material, em termos de analogia e similitude", compreendem "fundamentalmente comparações, metáforas, alegorias, símbolos". (PINTO, 1999, p. 131). Observa-se que o perfil de Lúcia está ancorado nas figuras de similitude, sendo recorrente a comparação da cortesã com plantas, flores, feras, répteis, entre outros. A autora, então, conclui que

> *Lucíola* inscreve-se sob o signo da dualidade com as imagens do lampiro, da parasita, do tanque, de Lúcifer e com aquelas que, alternada ou sucessivamente, apontam para a inocência perdida no corpo, preservada na alma, e para a degradação moral da carne, esplêndida em sua sensualidade. [...] As imagens, pois, dão uma dimensão particular à dualidade do ser, transfigurando-a, mas simultaneamente a dualidade, em movimento recíproco, transfigura os fatos da paisagem, do mundo onde é gerada. Daí, uma fusão, daí a integração da personagem na sua terra, daí o romance em sua face nacional. (PINTO, 1999, p. 140).

Contudo, ainda que Pinto desenvolva um rico trabalho de análise dos símiles ligados aos elementos da fauna e flora brasileiras, uma vez que é aí onde ela vê a face nacional do romance de Alencar e a superação do modelo francês, a linguagem das roupas como expressão da alma feminina não é por ela estudada. Sobre este assunto, a pesquisadora assinala que o corpo de Lúcia também evoca a paisagem natural, pois ao ser retratado "preso nas roupas mais austeras, da fase de purificação, desperta em Paulo o paralelo com 'as flores do trópico': beleza criada para a luz do sol, para a visão e os sentidos, não deveria ocultar-se". (PINTO, 1999, p. 135). Neste trabalho deseja-se, portanto, evidenciar o valor simbólico das vestimentas em *Lucíola* e como elas relacionam-se ao modo de vida urbana e à ideologia burguesa. A fim disso, observe-se o seguinte trecho:

> Estava encantadora com o seu roupão de seda cor de pérola ornado de grandes laços azuis, cuja gola cruzando-se no seio deixava-lhe apenas o colo descoberto. Nos cabelos simplesmente penteados, dois cactos que apenas começavam a abrir às primeiras sombras da noite. Mas tudo isso era nada a par do brilho de seus olhos e do viço da pele fresca e suave, que tinha reflexos luminosos. (ALENCAR, 1999, p. 56).

O que se destaca nesta passagem não é apenas como a vestimenta ressuma a alma da personagem, mas a erotização da vestimenta. A simplicidade do traje diurno, que deixa apenas o colo descoberto, desperta o desejo masculino, ao mesclar-se a suavidade da seda com a suavidade da pele, e acentuar o brilho dos olhos femininos e os reflexos luminosos da pele. Porque o vestido muito encobre, o homem ainda mais deseja desnudar o ser encoberto. Souza postula que o "jogo de esconde-esconde com que a mulher do século XIX chama a atenção para os seus encantos anatômicos, envolvendo-os em mistérios através da reticência e do disfarce, transformava-a numa verdadeira caixa de surpresas". (SOUZA, 2005, p. 94-95).

Na roupa diurna impera a simplicidade e o recato, tal como a descrita por Alencar. Com a noite ocorre uma mudança arbitrária nas regras de decência. No teatro ou no baile, o vestido sublinha melhor a graça do corpo feminino e os decotes deixam transbordar os

braços e colos nus. O contraste entre a severidade do vestido de dia e a surpresa do traje de noite reforça, sobremodo, o ritmo erótico, o jogo de entregas parciais de que a mulher lança mão para, sem ofender a moral burguesa de guardar as aparências, oferecer-se ao mesmo tempo a uma quantidade significativa de homens.

Hobsbawm não deixa de acentuar também o poderoso elemento sexual da moda, percebendo nas roupas burguesas uma extraordinária combinação de tentação e interdição. Segundo o autor, "o burguês vitoriano andava coberto de tecidos, deixando pouca coisa publicamente visível, exceto a face, mesmo nos trópicos" (HOBSBAWM, 1996, p. 327), ao mesmo tempo em que, principalmente nas décadas de 1860 e 1870, são enfatizadas grotescamente as características sexuais secundárias: cabelos e barbas nos homens; cabelos, seios e ancas nas mulheres, tudo ganha proporções gigantescas.

O autor expõe que a "verdadeira obsessão com a qual a civilização burguesa insistia que a mulher era essencialmente um ser espiritual implicava que os homens não o eram, e também que a óbvia atração física entre os sexos não cabia dentro do sistema de valores". (HOBSBAWM, 1996, p. 327). Souza também assinala que, no século XIX, as preocupações do espírito são privativas do homem, dono das artes, da literatura e do destino de seus semelhantes. Acredita-se que as mulheres são feitas de outra substância, sua arena é o salão mundano, onde assumem uma nova identidade a que todos se rendem enlevados. (SOUZA, 2005, p. 99). Tome-se, a fim de exemplificação, o seguinte trecho:

> — Que vestido levava eu naquela tarde? perguntou sorrindo.
> A pergunta embaraçou-me. Quando admiro uma mulher bonita, a impressão que ela produz em mim não me deixa ver mais que a sua beleza.
> — Nem se recorda!
> — É um defeito meu. Não reparo na *toilette* das moças bonitas pela mesma razão por que não se repara na moldura de um belo quadro. (ALENCAR, 1999, p. 24).

Nesta parte de um diálogo entre Paulo e Lúcia, esta o indaga se ele ainda recordava-se da primeira vez em que a vira. Após afirmar categoricamente que sim, Paulo constrange-se ao notar sua incapacidade de responder com exatidão qual vestido Lúcia trajava naquele dia. Justifica-se pensando que quando admira uma bela mulher, a impressão que ela produz não o deixa ver mais do que sua beleza. Todavia, não pôde ele descrever detalhadamente o traje que Lúcia usava durante a Festa da Glória?

Na verdade, quem descreve a vestimenta de Lúcia naquela ocasião é um Paulo mais maduro, que possui a liberdade para ficcionalizar a personagem. O retrato da amante

construído por esse Paulo constitui-se, assim, uma ficção da memória, pois ao escrever sobre suas lembranças, estas passam por um processo de recriação. É o Paulo da pena refletida, que conta sua história em cartas à Senhora G.M.. Ademais, o Paulo inquirido por Lúcia não poderia realmente lembrar-se do que ela vestia, afinal, como afirmou Hobsbawm, a mulher é considerada um ser essencialmente espiritual, e o que o amante retém na memória é o espírito da amada, não a imagem da manifestação física de seu corpo. Portanto, a ausência desta lembrança está de acordo com os ideais burgueses. Além disso, considerando-se a importância das roupas no mundo burguês, pode-se entender o cerne da indignação de Paulo durante um bacanal na casa de Sá:

> Quando a mulher se desnuda para o prazer, os olhos do amante a vestem de um fluido que cega; quando a mulher se desnuda para a arte, a inspiração a transporta a mundos ideais, onde a matéria se depura ao hálito de Deus; quando porém a mulher se desnuda para cevar, mesmo com a vista, a concupiscência de muitos, há nisto uma profanação da beleza e da criatura humana, que não tem nome.
> É mais do que a prostituição: é a brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhes o tardo apetite.
> Contudo, passado o primeiro assomo, achei em minha alma, talvez mais piedade do que indignação. (ALENCAR, 1999, p. 47).

Na passagem supracitada é possível distinguir a importância do ideal de mulher, ser espiritual. Nota-se que mesmo quando a mulher se despe, ela jamais aparece como um ser físico e material, pois enquanto na sociedade as roupas cumprem a função de encobrir seu corpo e exprimir suas virtudes, no encontro amoroso os olhos do amante encobrem-na, de modo que o que resta é a essência da mulher, seu espírito, e o prazer que o homem sente; já ao desnudar-se para a arte, a matéria feminina é purificada ao ser transportada a "mundos ideais". No entanto, Lúcia, a fim de afirmar-se como senhora do seu corpo, desnuda-se para satisfazer à luxúria dos homens, fazendo com que a mulher apareça como matéria libidinosa, ausentando-se, assim, o espírito. Profana-se a natureza humana, como a pensa a burguesia, ao transformar-se um ser espiritual, que é a mulher, em algo material.

Souza assinala que a mulher materializa "os estados de sua alma através do espírito da cor e do tecido" e substitui a cada momento a atmosfera que a envolve, "como o pintor varia a paisagem de fundo de seu quadro para nos impregnar do espírito que o possui". (SOUZA, 2005, p. 101). Assim como as vestimentas exprimem significação, a ausência delas não é desprovida de significado. O traje é diretamente relacionado ao estado d'alma, portanto, onde falta o traje, falta também a alma.

Ao prostituir-se, o corpo de Lúcia torna-se uma casca vazia, assim como está vazio seu corpo ao despir-se no bacanal. Isso possibilita que ainda que a matéria seja torpe, seu espírito permaneça puro e casto. De acordo com Souza, "a vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de idéias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou o nível do portador". (SOUZA, 2005, p. 125). Quão simbólico é o vestido usado por Lúcia para encontrar-se com Couto:

> Lúcia fitou-me por muito tempo, e chegou-se ao espelho para dar os últimos toques ao seu traje, que se compunha de um vestido escarlate com largos folhos de renda preta, bastante decotado para deixar ver as suas belas espáduas, de um filó alvo e transparente que flutuava-lhe pelo seio cingindo o colo, e de uma profusão de brilhantes magníficos capaz de tentar Eva, se ela tivesse resistido ao fruto proibido. Uma grinalda de espigas de trigo, cingia-lhe a fronte e cala sobre os ombros com a basta madeixa de cabelos, misturando os louros cachos aos negros anéis que brincavam. (ALENCAR, 1999, p. 77).

Vestida em negro e escarlate, adornada de brilhantes, Lúcia é a encarnação do pecado e da luxúria. Essa exuberante aparência difere da simplicidade e recato de seu traje diurno. Trajando-se desse modo, ela almeja aparentar o que a sociedade julga que ela seja: uma devassa cortesã. Orna-se com o mesmo aprumo com que outrora se ornavam as "vítimas para o sacrifício". Após uma noite de fortes emoções, Paulo, arrependido de ter conduzido Lúcia a esse caminho, vai a seu encontro e se depara com uma mulher bem diferente da que deixara na noite anterior:

> Lúcia estava atirada a um sofá de bruços nas almofadas que escondiam-lhe o rosto. Tinha o mesmo vestido de seda escarlate que levara ao teatro, porém amarrotado, com as rendas despedaçadas e os colchetes arrancados da ourela, onde se viam os traços evidentes das unhas. Os cabelos em desordem flutuavam sobre as espáduas nuas; a grinalda despedaçada, o leque e as luvas jaziam por terra; numa cadeira ao lado estavam amontoadas todas as suas jóias. (ALENCAR, 1999, P. 85).

Observa-se que o rosto de Lúcia está escondido, mas não é necessário conhecer sua feição para saber o que se passa em seu coração. A desordem de seu traje despedaçado reflete a desordem de sua alma. Profundamente abalada pelos acontecimentos da véspera, o cenário encontrado por Paulo é o cenário de uma guerra, da guerra interior que durante toda a noite Lúcia travara consigo.

Primeiramente, atendendo a um pedido de Paulo, que cedera às exigências da sociedade, ela reviveu a cortesã libertina e caprichosa. Apesar de ter hesitado por um

momento, Paulo a lança nos braços do novo amante, e, não satisfeito, tortura-a ao flertar diante dela com a cortesã Nina.

A alma de Lúcia, portanto, encontra-se tão despedaçada quanto as rendas de seu vestido. No entanto, ao ouvir de Paulo a confissão de que não passara a noite com Nina, um êxtase de bem-aventurança apodera-se dela, e a "mulher quebrada de fadiga, prostrada por uma noite de vigília e de violentas emoções, transfigurou-se de repente: o anjo de suave beleza surgiu na sua auréola luminosa, ao bafejo de uma felicidade celeste". (ALENCAR, 1999, p. 86).

Incrível é a transformação pela qual passa a personagem. Do demônio lascivo da noite ao anjo celeste da manhã. Algumas poucas palavras do amado são suficientes para lançá-la ao abismo, ou resgatá-la dele. Entretanto, ainda que tenha reconhecido seus erros, jurado não mais ceder às calúnias da sociedade, e pedido perdão a Lúcia, Paulo recusa-se a beijá-la. Como beijar os mesmos lábios que acredita há não muito tempo terem saciado a luxúria de outro?

Lúcia, notando a incerteza de Paulo, lança-lhe um "olhar límpido, raio de luz de sua alma", e, com um sorriso de sublime candura, responde-lhe: "— Aquele homem não tocou no meu corpo, porque até a mão que roçou na sua, estava calçada com esta luva, que eu já despedacei, disse estendendo a ponta do pé. Mas tem razão, bastava o seu hálito para manchar". (ALENCAR, 1999, p. 87). Nesse momento, ela retira-se por alguns instantes:

> Lúcia demorou-se algum tempo. Quando apareceu, saia do banho fresca e viçosa. Trazia os cabelos ainda úmidos; e a pele rorejada de gotas d'água. [...]. Fora o acaso ou uma doce inspiração, que arranjara o traje puro e simples que ela trazia? Tudo era branco e resplandecente. (ALENCAR, 1999, p. 87).

Como consta no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, as significações simbólicas da água reduzem-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 15). Ao banhar-se, Lúcia purifica-se não apenas da noite infeliz ao lado de Couto, purifica seu corpo prostituído e faz nascer uma nova mulher. Nem Paulo, nem os leitores sabem ainda quem é essa nova Lúcia renascida após esses eventos, mas a partir desse dia Lúcia nunca mais será a mesma. A simplicidade, a pureza e a castidade de suas vestes muito em breve se tornarão o mote de sua vida.

2.2 *Juste milieu*

Após o banho de renascimento, Lúcia não tornará a ser a mesma. As simplicidade e moderação tomarão o lugar à exuberância e ao luxo. Isso não é, contudo, um movimento repentino, há indícios durante a narrativa dos gostos simples de Lúcia, o que muitas vezes Paulo não compreende.

Certo dia, enquanto espera a hora de se encontrar com Lúcia, Paulo aproveita seu ócio para passear pela Rua do Ouvidor. Após admirar o luxo europeu exposto nas vitrines, ele compra dois adereços para a amante, um de ouro e brilhantes e outro de azeviche. Ao entregar os presentes para a cortesã, Lúcia recebe com indiferença a cara pulseira de brilhantes, e demonstra entusiasmo pueril pelos baratos brincos de azeviche.

Paulo compreende e aceita a indiferença de Lúcia pelo adereço mais caro, pois mesmo não sendo uma joia qualquer, ainda está muito aquém do luxo com que Lúcia costuma se enfeitar. Todavia, o despropositado entusiasmo da amante pelos brincos de azeviche é uma humilhação para Paulo, pois ressalta sua pobreza. Paulo e Lúcia claramente utilizam um sistema diferente para valoração dos adereços. Enquanto ele vê apenas o custo material das joias, a preferência dela é por aquela que melhor expressa seu verdadeiro eu.

Hobsbawm assinala a importância dos objetos para a burguesia nascente. O autor postula que objetos expressam seu custo, e o custo compra conforto, que é tanto visível como experienciado. Ainda assim, os objetos são mais do que meramente utilitários ou símbolos de *status* e sucesso, possuindo "valor em si mesmos como expressões de personalidade, como sendo o programa e a realidade da vida burguesa, e mesmo como *transformadores* do homem. No lar tudo isso era expresso e concentrado". (HOBSBAWM, 1996, p. 322). É fundamental para a burguesia diferenciar-se das classes que lhe são inferiores a partir dos bens de consumo de que pode desfrutar, decorrendo disso a importância dos vestidos de modistas famosos, perfumes de essências raras e joias luxuosas. Ressalta-se, então, que assim como as vestimentas são uma linguagem simbólica, o mesmo ocorre com os objetos.

Por um lado, quanto maior o luxo de que a burguesia dispõe, mais ela demarca seu *status* na sociedade, por outro, a *juste milieu*, simplicidade e poupança são partes fundamentais do ideal burguês. Rousseau argumenta contra os perigos da opulência, corruptora do "homem natural". O homem e a mulher de bem devem diferenciar-se por suas virtudes morais; graça e gentileza para ela, força e inteligência para ele. O gosto pela

simplicidade deve ser cultivado contra a ganância, a cobiça, a hipocrisia e os interesses da sociedade. Observe-se o seguinte parágrafo:

> Quando voltei, a minha casa de homem solteiro tinha sofrido uma alteração completa. Os vidros que em quinze dias já tinham adquirido uma crosta espessa dessa poeira clássica do Rio de Janeiro, como é clássica a lama de Paris, os vidros brilhavam na sua límpida transparência entre as bambinelas de cassa que um armador acabava de pregar. Os móveis espanejados tinham mudado de lugar, tomando a posição melhor e formando esse quadro harmônico, que o olhar de uma mulher esboça com a rapidez do pensamento; porque ela tem em si o instinto da forma, como a luz encerra a diversidade de cores que reflete sobre os objetos. Do recosto do sofá e das cadeiras pendiam lindas cobertas a crochê; nos vasos dos consolos se expandiam ramos de flores que embalsamavam a sala. (ALENCAR, 1999, p. 103).

Após o episódio em que Lúcia tentara prostituir-se a pedido de Paulo, eles reconciliam-se, porém a cortesã se torna cada vez mais fria durante as relações sexuais até o momento em que elas cessam completamente. Essa é a Lúcia que vai à casa de Paulo objetivando reatar suas relações com o amado após muitos dias sem se verem. Ela transforma a casa de homem solteiro dele em um verdadeiro lar, tal como apenas uma mulher burguesa poderia fazer. Tanto quanto o luxo, o asseio é fundamental no universo da burguesia. Ainda que seja uma casa simples, a organização e a disposição dos móveis, a delicadeza do perfume das flores nos vasos, a luz entrando pelas limpas janelas, tudo cria um ambiente de harmonia próprio do lar burguês.

De acordo com Hobsbawm, o lar é a quintessência do mundo burguês, pois nele, e apenas nele, os problemas e contradições da sociedade podem ser esquecidos ou artificialmente eliminados, somente “ali, os burgueses e mais ainda a família pequeno-burguesa podiam manter a ilusão de uma alegria harmoniosa e hierárquica, cercada pelos objetos materiais que a demonstravam e faziam-na possível”. (HOBSBAWM, 1996, p. 321-322).

Paulo observa logo em um dos primeiros encontros com Lúcia a graça natural e simplicidade com que ela se expressa, moderação que está presente em sua casa, em seu traje diurno, em seu gosto pelo adereço de azeviche. Que enorme contraste com a Lúcia noturna e cortesã, amante dos caros adereços, das vestes pomposas, da exuberância do ouro e dos gestos. Enquanto a prostituta da noite é a cortesã condenada e temida pela burguesia como ruína da sociedade, a amante do dia é a encarnação dos mais nobres ideais burgueses.

2.3 Dualidades

A dualidade é uma característica tão burguesa quanto o consumo de bens e o ócio. Hobsbawm alega que os objetos burgueses devem ser sólidos como seus negócios, ou seja, são feitos para serem duráveis. Ao mesmo tempo, precisam expressar as aspirações mais altas e espirituais da vida por meio de sua beleza, salvo quando as expressa por sua mera existência, como os livros. Segundo o autor, beleza "significava decoração, já que a simples construção das casas da burguesia ou os objetos que as mobiliavam não eram suficientemente grandiosos para oferecer apoio espiritual ou moral em si mesmos, como as grandes estradas de ferro e navios a vapor". (HOBSBAWM, 1996, p. 323).

Essa dualidade entre a solidez e a beleza expressa uma grande divisão entre o material e o ideal, o corpóreo e o espiritual, muito típica do mundo burguês, já que, como afirma Hobsbawm, espírito e ideia dependem da matéria e somente podem ser expressos por intermédio da matéria, ou pelo menos por meio do dinheiro que possa comprá-la. O piano é o melhor exemplo disso, nada é mais espiritual no mundo burguês que a música, e sua representante nos lares burgueses é o piano, objeto grande, rebuscado e caro.

Hobsbawm assinala que a dualidade entre matéria e espírito implica uma hipocrisia que observadores não-simpáticos ao mundo burguês consideram uma característica não apenas difusa, mas fundamental deste mundo, e acrescenta, ainda, que em "nenhum outro aspecto era isso mais óbvio, no sentido literal de ser visível, do que em questões de sexo". (HOBSBAWM, 1996, p. 324). Contudo, para o autor, não há hipocrisia nos países onde um comportamento francamente duplo é aceito, "castidade para mulheres solteiras e fidelidade para as casadas, a caça livre de todas as mulheres (exceto talvez filhas casadoiras das classes médias e altas) por todos os jovens burgueses solteiros, e uma infidelidade tolerada para os casados". (HOBSBAWM, 1996, p. 325). O autor acredita que a hipocrisia consiste em esperar-se que as mulheres burguesas permaneçam na ignorância do que os homens e outras mulheres fazem.

De acordo com Michelle Perrot, o "século XIX acentua a racionalidade harmoniosa dessa divisão sexual. Cada sexo tem sua função, seus papéis, suas tarefas, seus espaços, seu lugar quase predeterminados, até em seus detalhes". (PERROT, 1992, p. 178). No princípio do romance, ao ver Lúcia passeando pela rua durante a Festa da Glória, Paulo a toma por uma digna senhora, mas é corrigido pelo amigo Sá: "— Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita". (ALENCAR, 1999, p. 15). Paulo atribui seu equívoco à simplicidade provinciana, que confundira a "máscara hipócrita do vício com o modesto

recato da inocência". Finalmente, ele nota que "aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade". (ALENCAR, 1999, p. 15).

Os motivos que levam Paulo a essa conclusão são claros. Tania Quintaneiro afirma que no início do século XIX é uma "verdadeira curiosidade" encontrar à luz do dia mulheres de família transitando, sozinhas ou acompanhadas, nas ruas do Rio de Janeiro. No dia-a-dia, a rua permanece fechada ao trânsito de mulheres sozinhas durante quase todo o século, a tal ponto que, conforme assinala a autora, se uma dama é encontrada exclusivamente a passeio, pode-se inferir que provavelmente não se trata de brasileira. (QUINTANEIRO, 1995, p. 69-70).

A pesquisadora postula que as rígidas hierarquias e desigualdades da estrutura social fundada na exploração do trabalho escravo fazem com que as classes proprietárias busquem privatizar ao extremo seus locais de diversão, isolando-se e procurando destacar-se dos demais grupos. Quanto mais alta a posição social, maior o grau de exclusividade. Por esse motivo, a concepção de damas pertencentes às camadas endinheiradas, ou àquelas que gravitam ao redor dos seus valores, desfrutarem de passeios nas ruas, por divertimento ou desfile, é tida como uma marca de audácia vulgar indecorosa e indiscutível. (QUINTANEIRO, 1995, p. 72-73).

Ao longo do século XIX, "a urbanização, os câmbios sócio econômicos e demográficos, a expansão do setor público e o fluxo de novas doutrinas promoveram uma certa liberalização dos costumes e um enfraquecimento parcial das instituições que enclausuravam as mulheres". (QUINTANEIRO, 1995, p. 86-87). Entretanto, no Brasil, as moças continuam a viver reclusas sob o poder paterno até o momento de passar, ainda adolescentes, às mãos dos maridos.

Como Hobsbawm alega, a família não é somente a unidade social básica da sociedade burguesa, mas também a unidade básica dos sistemas de propriedade e das empresas de comércio, ligada a outras unidades similares por meio de um sistema de trocas de mulheres-mais-propriedade, o dote do casamento, em que as mulheres devem ser, pela estrita convenção derivada de uma tradição pré-burguesa, *virgines intactae*.

O autor também acrescenta que qualquer "coisa que enfraquecesse essa unidade familiar era inadmissível, e nada a enfraquecia mais do que a paixão física descontrolada, que introduzia herdeiros e noivas 'inadequados'" (HOBSBAWM, 1996, p. 329), isto é, economicamente indesejáveis, o que leva à separação de maridos e mulheres e desperdiça

recursos comuns. Por essa razão, a "civilização apoiava-se na repressão das urgências sexuais; ideal de moderação e *juste milieu*". (HOBSBAWM, 1996, p. 328).

Vale lembrar o episódio em que Paulo, contrafeito com a recente frieza de Lúcia, tenta fazer-lhe ciúmes com uma *lorette* durante uma ida do casal ao teatro. Paulo vai ao camarote do Sr. R***, e, durante algum tempo, conversa com a virgem filha do amigo. Na saída, encontra à porta do camarote uma dessas mulheres jovens e elegantes, de costumes fáceis, que, na época, é designada pela palavra francesa *lorette*. Decide, assim, usá-la para provocar ciúmes em Lúcia. Todavia, nenhuma palavra a amante lhe dirige a respeito da francesa, ela permaneceu "pensativa e distraía-se continuamente para fitar o óculo na direção do camarote do R***". (ALENCAR, 1999, p. 93). Paulo, então, começa a indagá-la:

> — É indiferente para ti que eu veja aquela francesa! O teu silencio é claro!
> — Tenho acaso o direito de me queixar? disse com melancolia. O prazer que ela lhe promete, sinto que já não posso dá-lo.
> — Porque não queres; porque já não és a mesma!
> — Não decerto, não sou a mesma! Mudei tanto!
> — Para mim unicamente!
> Ela fitou-me com um olhar ingênuo. Hoje que me lembro da expressão desse olhar leio nele perfeitamente: "Vive no mundo alguém mais?" Era a frase muda de seus olhos.
> Lúcia ergueu de novo o binóculo.
> — Aquela família com quem esteve não é a mesma que o convidou para a partida? A filha é muito bonita! O senhor dançou com ela! (ALENCAR, 1999, p. 94).

Paulo não percebe que, na verdade, conseguira seu propósito, porém não é da *lorette* que Lúcia tem ciúmes, mas da virgem filha do Sr. R***. A virgem é para Lúcia um perigo maior do que a francesa, e é com ela que Lúcia se compara. Lúcia possui a castidade d'alma, mas a filha do Sr. R*** representa completamente o ideal de *virgine intactae*. Desse modo, Lúcia ignora a francesa, amante sem importância que serviria apenas para saciar o desejo sexual de Paulo, algo que ela já não pode fazer, mas a virgem poderia oferecer um casamento completo e verdadeiro e não apenas uma união d'alma.

2.4 A enigmática Lúcia e a ambivalência feminina

Lúcia é uma criatura enigmática e ambivalente, o que muitas vezes deixa Paulo perplexo e o impossibilita de compreender certas transformações pelas quais passa a

personagem. Quando no início da narrativa a toma por uma senhora honesta, justifica-se afirmando que a fisionomia cândida e a "graciosa modéstia do gesto" geram um contraste inexplicável com a palavra "franca e impudente" da cortesã. Ademais, mesmo após descobrir a verdade sobre Lúcia, Paulo continua a vê-la como uma dama, a qual desaparece nos momentos em que se expressa com autoridade e desinibição.

A esfinge Lúcia envia seu enigma a Paulo já no primeiro momento em que ele a vê, não na Festa da Glória, mas no primeiro dia de sua chegada do Recife. Quando passa pela Rua das Mangueiras, depara-se com um carro elegante, em que se encontra uma jovem brincando com um leque de penas escarlates, acompanhada de uma senhora idosa. Paulo exclama, em tom que é inadvertidamente ouvido pela moça: "— Que linda menina! [...] Como deve ser pura a alma que mora naquele rosto mimoso!". (ALENCAR, 1999, p. 17). Ela sorri, mas quando parte o carro, deixa cair o leque, o qual Paulo restitui, apertando a ponta dos dedos da jovem. Ela cora e sorri novamente, mas um sorriso tão melancólico, que o faz exclamar que aquela moça não é feliz.

O leque vermelho nesse cenário tão harmônico e casto prenuncia já o pecado em que a aparentemente virginal menina encontra-se enredada. Lúcia é uma cortesã, mas Paulo, que ainda desconhece esse fato, encanta-se pela alma da jovem. Perto de sua morte, Lúcia dirá que ele a purificou com seu primeiro olhar. Com seus olhos não contaminados pela corrupção da corte, sendo ele também possuidor de um princípio duplo, interior e capital (HELENA, 2006, p. 119), Paulo é o único capaz de enxergar o que nenhum outro homem conseguiu até então, a virgindade d'alma de Lúcia.

Essa é a razão da melancolia da moça quando ele a toca, pois ao tocar em seus dedos, ele dá início ao comum jogo de sedução dos jovens oitocentistas, que além da alma, desejam também o corpo da amada. No entanto, o corpo, ela não pode oferecer-lhe, pois este, ao contrário de sua alma, está corrompido. Observe-se a transformação pela qual passa Lúcia quando eles têm relações sexuais pela primeira vez:

> Era outra mulher.
> O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente: tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava. Os lábios finos e delicados pareciam túmidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes da narina que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra.
>
> [...]
>
> Era uma transfiguração completa. (ALENCAR, 1999, p. 26-27).

Como já foi assinalado, mesmo após saber que Lúcia é uma cortesã, Paulo continua tratando-a com certa cortesia. Ele acredita que é preciso cortejá-la a fim de conseguir seus favores. Todavia, é desenganado pelo amigo Sá, que a descreve como devassa e libertina. Desiludido, Paulo tenta estreitar a relação com a amante. Ele tenta beijá-la, mas ao contrário de suas expectativas, ela torna-se lívida e chora, o que o exaspera. "Esta comédia de amor pode divertir os mocinhos de dezoito anos e os velhos de cinqüenta" (ALENCAR, 1999, p. 24), mas ele não está disposto a desempenhar o papel de enamorado de uma cortesã.

Ferida pelas palavras de Paulo, Lúcia justifica as lágrimas a pretexto de uma doença qualquer do coração, e transforma-se completamente. Em delírio de prazer e dor, ela deixa Paulo alucinado durante a relação sexual. Contudo, a mão estendida à espera do pagamento o traz de volta à realidade. Paulo não consegue entender a razão por trás da dualidade da personalidade da cortesã, que chora por causa de um beijo, mas entrega-se arrebatadamente ao ato sexual.

O princípio feminino é profundamente ambivalente, e essa ambivalência é largamente explorada no século XIX. Michelle Perrot afirma que a natureza feminina tem dois polos: um maternal e benéfico, outro, mágico, vermelho como o sangue, negro como o diabo, verdadeiramente maléfico. É comum que esse princípio duplo da natureza feminina seja representado na literatura por meio de mulheres diferentes; enquanto uma personagem representa o bem maternal, normalmente uma virgem romântica, a outra é seu oposto, e representa o lado maléfico da mulher. (PERROT, 1992, p. 173).

Em *Lucíola*, no entanto, a protagonista encarna tanto o princípio positivo quanto o negativo da natureza feminina, o que a torna contraditória, uma esfinge enigmática para Paulo e para os leitores de Alencar. Regina Lúcia Pontieri assinala que é exatamente essa essência enigmática o encanto dos perfis de mulher de Alencar. "Mulheres-esfinges, corpos de pedra aprisionando uma espiritualidade volátil e fugidia, em suas bocas dança a pergunta fatal: quem sou? Quem me decifrará?". (PONTIERI, 1988, p. 16).

Segundo Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto, "o perfil, como a própria palavra o sugere, mostra contornos, aspectos que, na maneira de ser das heroínas sobressaem à mediania". (PINTO, 1999, p. 62). As mulheres misteriosas e difíceis de apreender que Alencar oferece aos leitores, ora fingindo não compreendê-las, ora minimizando-lhes a complexidade, constituem um núcleo temático bem nítido nos romances urbanos. A autora conclui que essas personagens são "como que feixes de oposições a se entrecruzarem, a se

superporem e nunca totalmente desvendadas. De qualquer modo, exceções ou enigmas, os perfis pertencem a uma classe dentro de um gênero e o subtítulo insiste nesse recorte". (PINTO, 1999, p. 62).

O caráter contraditório e enigmático dessas mulheres torna-se ainda mais evidente ao levar-se em conta o que postula Dante Moreira Leite em *O amor romântico e outros temas*. De acordo com Leite, a mulher digna de amor é pura e virgem, as outras são objetos de desejo, mas também de profundo desprezo, para "o romântico, não existia meio-termo entre o bem e o mal, entre pureza e pecado". (LEITE, 1979, p. 57). Da mulher pura, verdadeiramente amada, jamais se espera a paixão violenta procurada na amante, nesta, por sua vez, é impossível encontrar sentimentos semelhantes aos esperados da companheira legítima.

Durante uma visita à casa de Lúcia, enquanto conversavam no sofá, a cortesã involuntariamente deixa aparecer um pouco do seio, o que excita o desejo de Paulo, porém o recato com que ela se comporta sufoca qualquer pretensão de Paulo. Quando se ama, ousar é mais do que uma ofensa, como afirma Paulo, é um insulto cruel, afinal, como aqui foi postulado, não se espera da mulher amada paixão violenta, esta é encontrada apenas na amante.

Compreende-se agora, pois, o tamanho da decepção de Paulo ao ouvir do amigo Sá o grau de devassidão de Lúcia, que até então tratara com tanta cortesia. Grande é sua indignação contra a mulher que por tanto tempo o "enganou" com seu ar de decência, quando, na festa de Sá, despe-se em frente a vários homens, o que até o dia anterior recusava-se a fazer diante de Paulo.

Não há qualquer vestígio de castidade ou pureza na Lúcia do baile de Sá. A virginal donzela dá lugar à lasciva bacante. Não existe realmente meio-termo para os românticos, mesmo que a natureza ambivalente feminina esteja representada na mesma personagem, a virtuosidade de Lúcia e sua luxúria são extremadas e não se misturam. A virgindade conserva-se pura e intocada na alma, e, quando o corpo é entregue à prostituição, a alma está ausente. Há completa incompatibilidade entre material, corpo, e espiritual, alma, uma ambivalência típica dos ideais burgueses.

2.5 (In)submissão feminina

No decorrer do século XIX, as mulheres são representadas como seres aduladores, dissimulados, dependentes, inconstantes, submissos, dóceis e modestos, mas Lúcia apenas incorpora essas características, especialmente as positivas, ao final da narrativa, quando abdica de seu corpo. Antes disso, a cortesã apresenta-se como uma mulher independente e senhora de si, que conduz a narrativa e dita as regras do relacionamento com Paulo. Ainda que em alguns momentos mostre-se submissa em relação ao amado, evidencia-se que essa submissão ora faz parte de seu jogo de sedução, ora representam vestígios de sua alma casta. Cunha, que fora amante de Lúcia por quatro meses, expõe a Paulo as peculiaridades dessa mulher:

> A Lúcia não admite que ninguém adquira direitos sobre ela. Façam-lhe as propostas mais brilhantes: sua casa é sua e somente sua; ela o recebe, sempre como hóspede; como dono, nunca. Na ocasião em que o senhor a toma por amante, ela previne-o de que reserva-se plena liberdade de fazer o que quiser e de deixá-lo quando lhe aprouver, sem explicações e sem pretextos, o que sucede invariavelmente antes de seis meses; está entendido que lhe concede o mesmo direito. (ALENCAR, 1999, p. 31).

Ainda que venda seu corpo, Lúcia conserva sua independência e liberdade, e não admite que homem algum sinta-se com qualquer direito sobre ela. Interessante notar que ela não exige direitos iguais aos masculinos, ao contrário, ela concede aos homens o mesmo direito que concede a si. Sendo assim, se em *Lucíola* as figuras femininas e masculinas se embatem em plano de igualdade, como postula Antonio Candido, não é porque a mulher exige direitos iguais, mas porque na superioridade feminina, ela concede direitos iguais.

Quando não por sua vontade imperiosa, Lúcia consegue comandar a narrativa por meio de sua doçura ou sensualidade, como em uma ocasião em que Paulo, após um dia ao lado da amante, decide retirar-se, mas ela, suspendendo-lhe ao ouvido, pede que ele fique, com um "olhar eloqüente, raio voluptuoso que rompeu o enleio encantador de seu gesto, disse-me quanto havia nessa palavra. O meio de resistir a semelhante pedido?". (ALENCAR, 1999, p. 58). Lúcia também é quem regula as visitas de Paulo, de modo que ele passe a maior parte da semana com ela, mas tenha tempo para visitar os amigos e para comparecer nos compromissos exigidos pela sociedade.

A questão econômica é resolvida por ela com delicadeza e sabedoria. Após uma discussão, em que Paulo não compreende o arroubo de felicidade da amante em relação ao

miserável dinheiro que lhe oferece, Lúcia passa simplesmente a agradecer-lhe carinhosamente o dinheiro que lhe dá. Desse modo, a amante isenta-se de ofender os brios masculinos de Paulo, que, como homem, precisaria prover os recursos para sustentar a amante, mas, devido à sua condição econômica inferior à dela, não pode fazê-lo, o que torna o pouco dinheiro que ele pode oferecer-lhe uma humilhação.

No entanto, como foi assinalado, em determinado momento Lúcia submete-se ao discurso dominante e torna-se o modelo de mulher ideal, porém isso não ocorre subitamente, vestígios de sua personalidade submissa são deixados ao longo da narrativa. Após o bacanal na casa de Sá, Lúcia procura por Paulo, ele se apieda dela e a perdoa. Cheia de contentamento por não ser desprezada pelo amado, Lúcia beija-lhe a mão, tal como uma criada o faria ao seu senhor, ou um súdito ao seu rei; um beijo tão submisso, que, segundo as palavras de Paulo, fez-lhe mal.

No encontro subsequente ao bacanal, Paulo pede que Lúcia não se humilhe, pois conhece seus caprichos. Ela, porém, logo se coloca a mercê dele, e com humildade e timidez, convence-o a ficar para jantar, ainda que essa não fosse a intenção do amante. Ademais, quando Paulo acorda de um breve cochilo, depara-se com o olhar zeloso de Lúcia a velar seu sono. Paulo diz conhecer seus caprichos, mas a humildade, zelo e gentileza que a amante demonstra-lhe, em nada condizem com a conduta da mulher caprichosa descrita pelos amigos, entretanto, em sua ignorância, Paulo não percebe isso, o que leva o casal a vários mal-entendidos. A submissão de Lúcia em relação a Paulo, ou mais precisamente, ao seu amor, não tem limites, como se pode observar neste diálogo:

> — Bem, Lúcia, tu que queres que eu viva quase em tua casa. Mas é preciso saber o que serei eu dela?
> Olhou-me com expressão que mostrava ter lido no meu pensamento:
> — O mesmo que de mim: dono e senhor. (ALENCAR, 1999, p. 64).

A Lúcia descrita por Cunha, que não aceita senhor para sua casa, desaparece completamente ante Paulo. Somente ele pode ser dono e senhor, não somente de sua casa, como de sua vida e de sua pessoa. A mulher independente, altiva e imperiosa, nesses momentos com o amado, torna-se humilde e submissa. Para Lúcia, um pedido de Paulo é uma ordem, e para cumpri-la, ela se dispõe a qualquer sacrifício, como está claro nesta afirmação dita ao Couto: "— Pois saiba que vou a esse baile, disse Lúcia, unicamente porque o Sr. Silva me ordenou; e devo obedecer-lhe". (ALENCAR, 1999, p. 81).

Todavia, ainda que Lúcia demonstre traços da mulher ideal burguesa, sua total conversão nesse ideal acontecerá apenas quando também Paulo enquadrar-se no ideal de homem de bem burguês. Ela recusará a matéria, negando seu corpo a fim de que se torne apenas alma, podendo, assim, viver com Paulo um amor espiritual. Desse modo, a total submissão de Lúcia acontece quando Paulo também se submete, não a ela, mas ao discurso dominante da sociedade oitocentista. Esse tema, porém, será discutido com mais afinco adiante.

2.6 O homem ideal

De acordo com Régine Pernoud, com o advento da burguesia forma-se um tipo de ideal moral, o do "homem de bem", cujo princípio vital é a moderação, que impede o excesso das paixões, seja para o bem, seja para o mal. Ele está presente, principalmente, entre os grandes negociantes, altos magistrados, juristas ou funcionários. Segundo a autora, esse tipo de homem ideal burguês pratica "o trabalho e a poupança, leva com a sua família uma vida ordenada, voluntariamente austera; evita as distrações, mesmo legítimas, e principalmente as distrações desportivas, que abandona à nobreza e ao povo". (PERNOUD, 1973, p. 110).

A conduta do homem de bem é sempre exata e comedida, o que o faz alcançar uma felicidade honesta, desconhecida tanto dos grandes quanto dos pobres. Essa felicidade, no entanto, não exclui as incongruências da fortuna, mas as reduz e afasta o mais possível. O que se destaca nesse homem é a capacidade de previdência, pois ele elimina da vida o desconhecido e deixa pouco lugar ao mistério. "O nobre gasta e dá esmolas, mas talvez por prodigalidade, por gosto do fausto, do que por verdadeira caridade; o burguês, esse, acumula". (PERNOUD, 1973, p. 110).

Ressalta-se, contudo, que a caridade não é completamente excluída de toda burguesia. As ações filantrópicas apenas passam a ser de responsabilidade das mulheres, pois como postula Michelle Perrot, na segunda metade do século XIX, "elas são exortadas a exercer seu poder fora de casa: a controlar os bons costumes e as desigualdades por meio da filantropia, gestão privada da 'questão social'. Certos setores lhes são destinados: as crianças, os doentes, os pobres". (PERROT, 2005, p. 269).

Homens e mulheres de bem possuem características particulares e lhes são atribuídos deveres distintos. Sendo assim, não apenas Lúcia deve caminhar rumo à concretização do

ideal burguês de mulher, Paulo também necessita atingir o ideal do homem de bem. Quando chega ao Rio de Janeiro, o jovem recifense está bem longe desse ideal, como se nota a seguir:

> A corte tem mil seduções que arrebatam um provinciano aos seus hábitos, e o atordoam e preocupam tanto, que só ao cabo de algum tempo o restituem à posse de si mesmo e ao livre uso de sua pessoa.
> Assim me aconteceu. [...] Depois desse tributo pago à novidade, conquistei os foros de cortesão e o direito de aborrecer-me à vontade.
> Uma bela manhã, pois, estava na crítica posição de um homem que não sabe o que fazer. [...] me achei com uma sobra de tempo que embaraçava-me realmente. (ALENCAR, 1999, p. 18).

O homem burguês vive para o trabalho, a carreira e a família, o ócio é reservado às mulheres, por isso, após um mês desfrutando dos prazeres da corte, a falta de uma atividade produtiva é verdadeiro motivo de constrangimento para Paulo. No entanto, ao invés de procurar tal atividade, ele faz exatamente o oposto do que se espera de um "homem de bem", ao decidir encontrar-se com Lúcia. Paulo conhece os deveres do homem de bem, que trabalha sério e forma família, mas antes de tornar-se esse homem, ele deseja despedir-se de sua juventude com a ajuda da cortesã mais cobiçada do Rio de Janeiro. O homem burguês não deixa lugar ao desconhecido ou ao mistério, mas Paulo guarda recursos suficientes apenas para sua subsistência durante dois anos e destina o resto ao gozo de seus prazeres.

Se por um lado ele conta com a sorte, ou o desconhecido, para sobreviver após esse tempo, o fato de ele ter separado parte do dinheiro à sua subsistência ao invés de consumi-lo indiscriminadamente – como muitos jovens abastados fazem na época, sendo levados à ruína após esbanjar a fortuna herdada com os prazeres da corte ou da Europa –, já é um indício de que, se Paulo ainda não é o homem ideal burguês, ele possui o potencial para transformar-se nele.

Como a mulher deve ser submissa e dócil, o homem deve demonstrar força de caráter e coragem, mas Paulo, à primeira pressão social, acovarda-se e perde sua determinação. Um mês após principiar seu relacionamento com Lúcia, encontra o amigo Sá, e este o alerta sobre o que se comenta na sociedade. Inicialmente, Paulo afirma com convicção que não se interessa em saber, porém sua confiança logo é abalada quando ouve o comentário de que ele está vivendo à custa de Lúcia.

Paulo direciona sua raiva para a vítima inocente dos boatos, sua amante, acusada de não comportar-se como a cortesã caprichosa, que gosta de ostentar o luxo em que vive.

Lúcia, em sua altivez, exaspera-se contra a hipocrisia da sociedade, que aplaude sua vida devassa, mas critica se tenta viver honestamente. Vê-se no trecho a seguir o contraste entre a fraqueza de Paulo e a determinação de Lúcia:

> — Tu me fazes arrepender da minha franqueza, Lúcia! disse passado um momento. Preferias que deixasse de ver-te?
> — Não! Antes assim! O senhor quer... Será feita a sua vontade! Terei amantes! Saiu arrebatadamente e fechou-se no toucador.
> Voltei, refletindo se o que tinha feito era realmente uma ação digna, ou uma refinada cobardia; servilismo à inveja e malevolência social, que se decora tantas vezes com o pomposo nome de opinião pública. (ALENCAR, 1999, p. 74).

Após uma longa noite de enormes dissabores para ambos, o casal se reconcilia, mas Lúcia nunca mais será a mesma, e por ela transformar-se, transforma-se também Paulo. Ela utiliza uma doença como pretexto para encerrar as relações sexuais com o amado. Apesar de ter se aborrecido no início, esse afastamento de Lúcia permite que Paulo possa se dedicar às suas aspirações de futuro, dedicando-se aos estudos e ao trabalho. Finalmente, quando descobre que a doença da cortesã é um engodo, decide não mais visitá-la.

Desde que Lúcia começara a se distanciar, Paulo havia deixado de viver na completa ociosidade, sendo assim, o término do relacionamento torna-se a oportunidade ideal para Paulo lançar-se plenamente à vida produtiva. Ele muda-se do hotel onde habitara até então, e toma um primeiro andar na Rua da Assembleia. A disposição de mudar-se de uma residência temporária para uma fixa metaforiza esse novo momento de sua vida, em que não mais busca os prazeres da juventude, mas tenta se estabelecer como homem sério, marcando, portanto, o princípio de sua incorporação dos ideais do homem de bem burguês.

2.7 Maria da Glória

Após quinze dias sem se verem, Lúcia procura Paulo para reatarem a relação. Esse é o momento na narrativa em que o leitor conhece a verdadeira Lúcia, ou melhor, Maria da Glória. Lúcia passa a vestir-se com extrema simplicidade, abdicando de praticamente todas as joias, exceto os brincos de azeviche. Ela aparece agora aos olhos do amado como uma menina pura e cândida, como se regressasse aos quinze anos, e jamais tivera se tornado cortesã. Troca os prazeres pomposos da corte, pelos divertimentos domésticos: coser,

cantar, desenhar, entre outros. Não sai mais durante o dia; à noite, passeia ao lado de Paulo por algum canto distante e despovoado.

Ela revela sua identidade para Paulo. Conta-lhe que seu verdadeiro nome é Maria da Glória, e que sacrificou o corpo virgem para salvar a família doente. O pai, no entanto, expulsa-a de casa, e ela se torna uma cortesã. Acaba, pois, por usurpar a identidade de uma amiga morta, tornando-se Lúcia e deixando morrer Maria da Glória para consolo da família, que embora chore a filha falecida, não precisa mais envergonhar-se pela filha prostituída. Maria da Glória, entretanto, ressuscitara, e se outrora teve coragem de abdicar de sua virgindade, não poderia mais manchar a castidade de sua alma.

Posto isto, o que possibilita a redenção da personagem é seu "pecado" ser justificado pelo altruísmo de sua ação, qualidade intrínseca da mulher, entendida também como seu amor-essência. O que leva Maria da Glória à prostituição não é a ambição do luxo ou o desejo de livre manifestação da sexualidade, mas o ato desesperado de uma jovem que se sacrifica a fim de salvar aqueles a quem ama, o que é uma importante característica feminina, já que as mulheres não devem viver para si mesmas, mas para os outros, o pai, o marido, os filhos.

Outro aspecto importante a destacar é o fato de a morte de Maria da Glória ser um mal menor se comparado à perda da virgindade. De acordo com a moral higiênica, as mulheres devem manter-se "castas até o casamento, ou para a vida toda, no caso daquelas que não conseguiam se casar, pois sua honra era determinada por sua virgindade". (MAIA, 2011, p. 262). Segundo Cláudia de Jesus Maia, a virgindade feminina é uma condição *sine qua non* para o matrimônio, pois determina o caráter, o comportamento, o valor e a posição das mulheres na cultura e na sociedade. Desse modo, a "virgindade da moça estava relacionada também à honra da família, por isso deveria ser protegida pelo Estado". (MAIA, 2011, p. 266).

Os discursos sobre o corpo feminino, os cuidados e a vigilância de sua honra constituem-se, assim, "uma maneira de apropriação das mulheres, assegurando corpos puros para o uso exclusivo do marido e a serviço da maternidade sadia". (MAIA, 2011, p. 262). A virgindade possui tal importância para a mulher oitocentista, que é preferível que ela morra se não puder preservá-la. O destino da mulher burguesa é ser esposa e mãe, no entanto, existe uma condição indispensável para que a mulher seja elegível ao casamento, a virgindade. A ausência desta, portanto, impossibilita que a mulher cumpra seu papel natural, tornando-se inútil para a sociedade e para a vida. Por esse motivo, a virgindade espiritual de Lúcia é tão exaltada no romance.

Quando Paulo finalmente torna-se o homem burguês ideal, Lúcia desaparece completamente, e a mulher ideal, a pura, simples, doce e submissa Maria da Glória é ressuscitada. Ela e a irmã mais nova, Ana, mudam-se para uma casa modesta em Santa Teresa e passam a viver uma vida quase bucólica. Paulo continua a visitá-las todos os dias ao entardecer, pois agora é um homem de negócios, tem um escritório para lidar, não é mais o jovem ocioso que podia passar todo o tempo ao lado de Lúcia. Interessante notar que quem regulamenta esse horário de visitas é Maria da Glória. Se Lúcia o ajudara a "consumir a última chama de sua juventude", Maria da Glória ajuda a guiá-lo pelos caminhos do homem de bem.

A independente e altiva Lúcia cede lugar à submissa Maria, que vive por e para Paulo. Ela transfere todo o dinheiro que ganhou por meio da prostituição para Ana, e passa a sustentar-se apenas com a ninharia que Paulo deixava na gaveta do toucador. Nada perturba a serenidade da jovem. Como Paulo afirma, parece que "sua alma cândida, muito tempo adormecida na crisálida, acordara por fim, e continuara a mocidade interrompida por um longo e profundo letargo". (ALENCAR, 1999, p. 125). Conserva, porém, a elegância e a distinção adquiridas na corte. Em suma, conserva da alta-sociedade as virtudes, mas afasta-se de seus vícios.

Observa-se, pois, que Lúcia abre mão de suas principais armas, fontes do seu poder, entre as quais se destacam sua beleza, dinheiro e sedução, para tornar-se honesta, submissa e recatada, passando a maior parte de seu tempo reclusa em casa. Ela retira-se da vida pública e dedica-se integralmente ao cuidado da irmã caçula. Diante da impossibilidade moral higiênica da maternidade biológica, uma vez que seu corpo prostituído é um corpo doente e incapaz de gerar filhos saudáveis, ela se realiza por meio da maternidade espiritual, adotando a irmã, protegendo-a e cuidando de seu futuro.

Rousseau alega que para formar-se um homem de bem, é preciso afastar os jovens das grandes cidades, dos enfeites e da imodéstia das mulheres, levando-os "de volta às suas primeiras moradas, em que a simplicidade do campo deixa as paixões de sua idade desenvolverem-se menos rapidamente"; ao jovem de bem devem ser mostrados apenas "quadros tocantes, mas modestos, que os comovam sem os seduzir e alimentem sua sensibilidade sem lhes perturbar os sentidos". (ROUSSEAU, 2004, p. 317). Observe-se o tocante quadro descrito por Paulo na seguinte passagem:

> O novo ano tinha começado. A bonança que sucedera às grandes chuvas trouxera um dos sorrisos de primavera, como costumam desabrochar no Rio de Janeiro entre as fortes trovoadas do estio. As árvores cobriam-se da nova

> folhagem de um verde tenro; o campo aveludava a macia pelúcia da relva, e as frutas dos cajueiros se douravam aos raios do sol. (ALENCAR, 1999, p. 128).

Segundo Rousseau, a natureza do homem é essencialmente boa, porém, se cedo é apresentado aos vícios da cidade, aos seus preconceitos e prazeres fugazes, logo o coração do jovem contamina-se pela torpeza ao seu redor. Todavia, se a cidade é corruptora, a natureza é redentora. Em vista disso, quando Maria muda-se para uma casa afastada do grande centro, rodeada de verde, a natureza reveste-se de uma representação burguesa.

A nova vida campestre da protagonista não é simplesmente um contraponto ao luxo e à ostentação com que ela vivia quando cortesã, nem é apenas uma forma de exaltação nacionalista da flora brasileira. A natureza é o berço de renascimento de Lúcia e Paulo; renascimento, este, burguês. A transformação pela qual passa Lúcia é certamente mais evidente, mas também Paulo passa por uma transformação. Ambos necessitavam afastar-se da corrupção e concupiscência da sociedade para consolidar sua incorporação do ideal moral da mulher e homem de bem.

No entanto, ainda que Lúcia tenha desaparecido e uma ideal Maria da Glória tenha assumido seu lugar, o renascimento pelo qual passa a personagem não pode ser total, pois apesar de sua alma permanecer pura e virginal, a castidade de seu corpo jamais poderá ser restaurada. Além disso, ainda que seja esposa espiritual de Paulo, ela conhece a necessidade burguesa que o homem tem de se casar, criar uma família, gozar das afeições domésticas, o que ela jamais poderá suprir.

Entre os requisitos essenciais para realização do casamento está não somente a castidade feminina, mas a escolha individual, movida pelo amor. O casamento não deve ser realizado para cumprir interesses familiares, e sim o desejo dos cônjuges. Portanto, Paulo não pode se casar com Lúcia, pois ela não possui mais a virgindade, mas também é impossível que se case com outra mulher, pois o amor deve ser a pedra fundamental do matrimônio. Ressalta-se, porém, que apesar de o amor ser essencial para o casamento higiênico, após a transformação de Lúcia e o cessar do relacionamento sexual dos amantes, a forma de amor representada no romance não é o amor higiênico, um interdito para a ex-cortesã, mas o amor cortês.

O amor cortês fundamenta-se na ausência do contato físico entre os amantes, uma vez que, como assinala Ian Watt, “o homem carnal adorava a pureza divina da mulher”. (WATT, 2010, p. 177). Desse modo, o fato de o sentimento que mantém a relação do casal, nessa nova fase da vida deles, ser o amor cortês, diferentemente do sentimento libidinoso que Paulo nutria por Lúcia anteriormente, é o que possibilita o casamento d’alma dos

enamorados, tendo em vista que o casamento higiênico não é permitido. Como ex-prostituta, Lúcia não tem direito ao amor ou ao casamento, porém o amor cortês, como alega Ian Watt, pertence a "um mundo amoral, a um vácuo social onde só existia o indivíduo e onde se esquecia completamente o mundo exterior". (WATT, 2010, p. 146). Sendo assim, ele permite a criação de um mundo amoral, um vácuo social onde o casal pode se amar, sem sujeitar-se aos preconceitos sociais, mas, também, sem ferir o ideal burguês de união matrimonial.

Outro problema para o casal apresenta-se quando Lúcia descobre que está grávida. Paulo recebe a notícia com alegria, mas ela desespera-se, pois acredita que seu filho está morto por sua culpa, já que seu corpo prostituído não poderia, ou deveria, gerar uma criança. Ainda que o melhor parteiro do Rio de Janeiro assegure que o bebê está vivo e não há nenhuma razão para recear por sua vida, Lúcia descrê, e seu estado agrava-se cada vez mais, conduzindo ela e a criança à morte. Finalmente, nesse último momento em que o corpo não mais existe, ela e Paulo podem declarar seu amor. Ela entrega a alma para o amado e desfalece.

A morte de Lúcia e de sua descendência corrobora o discurso higiênico oitocentista sobre a prostituição. Magali Engel postula que para os médicos do período, a prostituição é "uma enfermidade do corpo, um foco infeccioso que ameaça a saúde e a vida". (ENGEL, 1986, p. 172). Os higienistas preocupam-se com a ameaça da sífilis à saúde pública nos grandes centros urbanos, espaço privilegiado da ação médica. Segundo a autora, nos discursos médicos, a sífilis "é comparada às epidemias de cólera, tifo, febre amarela, peste, etc., representando, contudo, uma ameaça mais terrível, posto que, travestida em prazer, ocultaria o seu verdadeiro conteúdo, ou seja, a morte". (ENGEL, 1986, p. 173). Existe, sobretudo, grande preocupação com as "vítimas inocentes desse grande mal", as esposas e os filhos.

Visto como palco da concepção e da gestação, o corpo feminino desperta, então, o interesse dos médicos, que almejam controlá-lo "através de uma política de higienização que abrangia tanto os aspectos físicos quanto os morais". (ENGEL, 1986, p. 179). Desse modo, o corpo da prostituta é identificado à *paixão* e oposto ao *amor*. O corpo prostituído é o "lugar da perversão, da depravação e, portanto, da esterilidade. Neste sentido, a prostituta é considerada um obstáculo físico e moral à viabilização do projeto de higienização do corpo". (ENGEL, 1986, p. 179). No discurso higiênico, a ideia de moralidade é definida pelas noções de homem-pai e da mulher-esposa-mãe, portanto, "assegurar a saúde moral

do corpo significa construir uma família conjugal ordenada, reconhecida como espaço de uma sexualidade saudável". (ENGEL, 1986, p. 184).

O corpo prostituído de Lúcia é doente e estéril, existindo somente um fim higiênico possível para ela e seu bebê: a morte. A morte de Lúcia, no entanto, não é apenas a punição da prostituta pelo seu erro, mas o estágio final a ser atingido para total reabilitação da personagem. O corpo corrompido de Lúcia é um grande obstáculo ao amor entre ela e Paulo, pois ainda que restringido pela força da castidade espiritual de Maria da Glória, esse corpo desejante anseia pelo de Paulo, como se nota na cena do último beijo compartilhado pelo casal: "De repente Lúcia atirou-se a mim. Com uma arrebatada veemência esmagou na minha boca os lábios túrgidos, como se os prurisse fome de beijos que a devorava". (ALENCAR, 1999, P. 129).

Após esse incidente, Lúcia implora que Paulo a salve de si mesma, pois sabe que não terá forças para resistir. Ele, então, promete ter forças por ambos para resistir ao desejo de tocarem-se. Todavia, por quanto tempo poderia Paulo manter essa promessa? O amor higiênico, como afirma Jurandir Freire Costa, diferentemente do amor romântico, clama não somente o espírito, como também o corpo do(a) amado(a), caso contrário, seus gemidos melódicos seriam apenas "devaneios insensatos de literatos e sonhadores". (COSTA, 1999, p. 230).

Portanto, ainda que estejam vivendo um amor cortês, a necessidade do amor físico indubitavelmente sobrepujaria essa forma casta de amar quando a força de vontade dos amantes fraquejasse, o que, uma vez mais, despertaria a corrupção latente do corpo prostituído. Por conseguinte, a morte é a única solução higiênica possível, não apenas punitivamente, mas como forma de libertação final da alma pura e casta de Maria da Glória de seu corpo, que representa uma eterna ameaça à sua regeneração.

2.8 Um projeto para o futuro

Valéria de Marco postula que o desnudamento da cortesã revela as normas sociais da corte, as transgressões permitidas e as passagens proibidas. (DE MARCO, 1986, p. 180). O corpo de Lúcia, desprovido de virgindade, é mercadoria de prazer, conquanto a alma sobreponha a matéria, esse corpo corrompido jamais poderia gerar um filho saudável para o Estado, além de ser inútil para o consórcio da alma dos amantes. O único fim higiênico possível para a personagem é, assim, a morte. Magali G. Engel postula que, segundo a

concepção médica oitocentista, a perversão sexual cria na mulher a incapacidade física para conceber e/ou gerar um filho. Desse modo, o destino da prostituta traçado pelos médicos é "a agonia do corpo vagarosamente consumido pela morte". (ENGEL, 1986, p. 176).

Sendo assim, ao final da narrativa, Lúcia não morre devido às complicações médicas, tendo em vista que um dos melhores parteiros já havia assegurado a vida dela e a do bebê, ela morre textualmente como superação do último obstáculo para concretização de sua transformação na mulher ideal, ser inteiramente espiritual. Ela morre para corroborar o discurso da higiene burguesa. Ela morre para continuar a viver nas memórias de Paulo, na leitura da senhora G. M., no imaginário nacional.

Ressalta-se que, como assinala Valéria de Marco, Lúcia não é simplesmente o caminho para Maria da Glória, ela "é também luz intermitente e lume que vaga; Lúcifer e Lucidez". (DE MARCO, 1986, p. 181). A trajetória da personagem, ora transgressora ora submissa, ora devassa cortesã ora virginal menina, corresponde à silenciosa formulação de um projeto para o futuro, como fica claro no final do romance.

Ela deseja "afastar-se dos espaços da cortesã e viver com a irmã em uma pequena casa nos arrabaldes da cidade; trocar a noite agitada pela austeridade do dia, a seda escarlate pelo algodão marinho". (DE MARCO, 1986, p. 183). Esse é um projeto permeado de avanços e recuos, estreitamentos e afastamentos, depara-se ora ou outra com impossibilidades do tempo e da sociedade, tal qual o projeto de Alencar para o futuro da nação. A fim de se realizar o projeto para o futuro de uma contraditória Lúcia, de um contraditório Brasil, é preciso conhecer os momentos de transgredir e de se submeter, esse é o tema do qual se tratará no último capítulo desta dissertação.

Capítulo 3

SENHORA, (IN)DEPENDÊNCIA FEMININA

3.1 O império feminino

No quarto livro de *Emílio, ou da Educação*, Jean Jacques Rousseau dedica-se a descrever a educação da mulher ideal, a qual, como já foi postulado anteriormente, possui várias qualidades que correspondem ao ideal de mulher burguesa, o que justifica Rousseau ser um dos importantes autores aclamados pela burguesia. Segundo Rousseau, a qualidade mais importante da mulher é a doçura, pois ela é feita para obedecer a um ser imperfeito, cheio de vícios e de defeitos, o homem. Cedo ela deve aprender a suportar a injustiça e os erros do marido sem se queixar. (ROUSSEAU, 2004, p. 536).

No entanto, o filósofo ressalta que não é pelo marido que a esposa deve ser doce, mas por si mesma, uma vez que a aspereza e a teimosia apenas aumentam os males e o mau comportamento dos companheiros, e essa é uma conclusão a que elas mesmas chegam. O que inicialmente parece uma contradição ao ideal feminino de submissão formulado por Rousseau, na verdade está de acordo com a ideia de mulher presente em *Emílio*. O filósofo não acredita na ignorância feminina, ao contrário, por que as mulheres são astutas e inteligentes, que sua instrução deve ser cuidadosamente pensada, a fim de não incentivá-las a usarem essas virtudes de modo errado, ou seja, deseja-se impedir que elas assumam uma postura questionadora, que acreditem ter os mesmos direitos que os homens ou que se tornem intelectuais.

O autor, então, utiliza um discurso manipulador ao exaltar a astúcia feminina, que, quando bem aproveitada, levaria a mulher a se submeter ao homem por sua própria vontade, como forma de conquistar maiores vantagens do que se tivesse de enfrentá-lo. Isso faz com que as mulheres tenham de impor esse ideal sobre si, tornando-se agenciadoras do discurso que as "aprisiona". O filósofo intenta manipular as leitoras, fazendo-as acreditar que aquelas que se submetem são inteligentes, ao passo que as que se rebelam são tolas. Rousseau, então, conclui que o "céu não as criou insinuantes e persuasivas para tornarem-se coléricas; não as fez fracas para serem imperiosas; não lhes deu uma voz tão doce para dizerem injúrias; não lhes deu traços tão delicados para que fossem desfigurados pela cólera". (ROUSSEAU, 2004, p. 536).

A partir dessa citação inicial, pretende-se deslindar as representações femininas em *Senhora*, atentando-se para a especificidade da representação da altiva Aurélia, a qual, tal como ocorre em *Lucíola*, não se enquadra no perfil ideal de mulher proposto pelos ideais burgueses. No princípio do romance narra-se que Aurélia é uma jovem órfã, que tem em sua companhia uma velha parenta viúva, D. Firmina Mascarenhas: "Guardando com a

viúva as deferências devidas à idade, a moça não declinava um instante do firme propósito de governar sua casa e dirigir suas ações como entendesse". (ALENCAR, 2009, p. 19).

Nota-se que a característica marcante de Aurélia não é a doçura, mas o império. A personagem descrita no princípio do livro não é alguém que se submeteria facilmente à injustiça, ou que obedeceria abnegadamente à vontade de um marido. Ao invés de obedecer, Aurélia é alguém que deseja ser obedecida: "A convicção geral era que o futuro da moça dependia exclusivamente de suas inclinações ou de seu capricho". (ALENCAR, 2009, p. 20).

Aurélia possui uma educação privilegiada, como D. Firmina alega, há "de ser difícil que se encontre em todo o Rio de Janeiro outra moça que tenha a sua educação. Lá mesmo, por Paris, de que tanto se fala, duvido que haja". (ALENCAR, 2009, p. 25). A educação de Aurélia não é apenas superior a de qualquer outra mulher, europeia ou brasileira, mas sobrepuja até a educação masculina. "Quem há de dizer que uma menina de sua idade sabe muito mais do que muitos homens que aprenderam nas academias? E assim é bom; porque senão, com a riqueza que lhe deixou seu avô, sozinha no mundo, por força que havia de ser enganada". (ALENCAR, 2009, p. 25).

Herdeira jovem e rica, a astúcia da jovem foi fundamental para que pudesse desfrutar de sua fortuna como lhe aprouvesse, sem a supervisão de um tutor, que bem poderia roubar-lhe tudo quanto havia herdado. A astúcia é um talento natural das mulheres, e, segundo Rousseau, é uma virtude que deve ser cultivada, prevenindo-se os abusos. (ROUSSEAU, 2004, p. 537-538). O filósofo afirma que essa habilidade particular concedida à mulher é uma justa compensação pela força que ela não possui, o que possibilita que seja companheira do homem, e não sua escrava. De acordo com Rousseau, a

> mulher tem tudo contra si, nossos defeitos, sua timidez, sua fraqueza; só tem a seu favor sua arte e sua beleza. Não é justo que ela cultive a ambas? Mas a beleza não é geral; ela morre através de mil acidentes, ela passa com os anos, o hábito destrói seus efeitos. Só o espírito é o verdadeiro recurso da mulher; não esse tolo espírito a que dão tanto valor na sociedade e que não tem nenhuma valia para tornar feliz a vida, mas sim o espírito de sua condição, a arte de tirar partido da nossa condição e de nos valer de nossas próprias vantagens. (ROUSSEAU, 2004, p. 538).

Rousseau não se refere ao espírito ilustrado, mas à superioridade do talento feminino, que permite que ela governe o homem, obedecendo-lhe. A mulher tem a seu favor apenas sua arte e sua beleza, no entanto, a beleza se esvai com os anos, e, como Aurélia tem consciência, não há atrativo mais belo do que o dinheiro, porém a arte, também referida

pelo autor como talento ou astúcia, é a única arma que a mulher de espírito poderá sempre usar a seu favor. O filósofo não deseja que a mulher seja escrava do homem, ou, pelo menos, que ela tenha consciência de sua situação de escravidão, e, por isso, se revolte. Para que a mulher não se sinta em condição de completa inferioridade em sua relação com o homem, Rousseau dá a ela o direito a uma virtude "masculina", a inteligência, que, entretanto, não deve desenvolver-se rumo à intelectualidade, como nos homens, mas, ligada ao instinto, faz com que ela conclua que a "felicidade" só pode ser encontrada por meio da submissão.

Veja-se neste momento como foi importante a astúcia de Aurélia para que ela pudesse manter o controle de sua vida e de sua fortuna. Assim que herda a faustosa herança do avô, seu tio Lemos, que lhe faltara na pobreza, consegue do juiz de órfãos a nomeação de tutor da sobrinha: "De primeiro impulso, Aurélia pensou em revoltar-se contra essa nomeação, mostrando ao juiz a infame carta que lhe escrevera o tio; mas além de repugnar-lhe o escândalo, sorriu-lhe a ideia de ter um tutor a quem dominasse". (ALENCAR, 2009, p. 116).

Órfã, sem parentes em quem confiar, herdeira de grande fortuna, Aurélia ficaria à mercê dos desmandos de um tio imoral. A jovem, porém, tem em seu poder uma carta comprometedora na qual Lemos alicia a sobrinha para a prostituição. Se mostrasse a carta ao juiz, ele certamente retiraria a tutela do tio, mas essa passaria a outro tutor, pois, como mulher, Aurélia não tem o direito de administrar sua fortuna e sua vida. Com inteligência, então, a moça evita o escândalo do aparecimento da carta, submete-se à vontade do juiz, e decide aceitar o tio como tutor, desde que ele aceite todas as suas condições.

A astúcia de Aurélia permite que ela enxergue além da desconfortável situação atual, a tutela do tio. A jovem percebe que ao invés de revoltar-se contra a injustiça dos homens, governantes da sociedade, ela deveria submeter-se à vontade do juiz, pois obedecendo-lhe, adquiriria mais vantagens, uma vez que a carta comprometedora coloca o tio em suas mãos, e esse nada poderia fazer contra sua vontade imperiosa. Desse modo, ela decide fazer uso da lei dos homens a seu favor, a fim de atingir seus objetivos. Como Rousseau postula, a inteligência de Aurélia a leva a se submeter aos homens para conquistar uma maior vantagem, entretanto, se essa vantagem é vista em *Emílio* como a felicidade encontrada na paz e harmonia conjugal, a vantagem conquistada por Aurélia é o governo sobre sua vida, o que permite que ela trilhe um percurso transgressor.

Quando a riqueza sobreveio a Aurélia, ela operou grande alteração em sua atitude, mas não em seu caráter, esse era inegavelmente bom, ou burguês, e inalterável. Assim

como Maria da Glória, a natureza de Aurélia é correta no que diz respeito aos ideais burgueses; como é narrado, não fossem os dissabores pelos quais passa em sua juventude, teria cumprido submissamente seu destino burguês, tornando-se "meiga esposa e mãe extremosa". (ALENCAR, 2009, p. 117). Contudo, assim como acontece em *Lucíola*, um importante fato ocorre, o que leva a protagonista a transgredir o ideal feminino oitocentista.

Aurélia apaixona-se por Fernando Seixas, que a pede em casamento. Todavia, ele desfaz o compromisso para poder casar-se com uma mulher mais rica. Ao ter seu ideal de amor destruído pelo homem o qual adorava, Aurélia transforma-se. A posse da riqueza inesperada aparece-lhe como arma para combater uma sociedade corrompida pelo dinheiro, e para vingar a quebra de seu ideal. É preciso, então, que a personagem siga por um caminho transgressor. Caso incorporasse desde o princípio o ideal de mulher submissa, doce e abnegada, Aurélia seria incapaz de cumprir sua missão, que, conforme o desenrolar do enredo, torna-se claro não ser a vingança contra Fernando, mas sua redenção. Em um mundo governado por homens, no qual a mulher não tem voz nem vez, é necessário que a personagem entenda das engrenagens da sociedade e assuma algumas das características usualmente atribuídas a eles, como se nota no trecho a seguir:

> Quem observasse Aurélia naquele momento, não deixaria de notar a nova fisionomia que tomara o seu belo semblante e que influía em toda a sua pessoa. Era uma expressão fria, pausada, inflexível [...] no lampejo de seus grandes olhos pardos brilhavam as irradiações da inteligência. Operava-se nela uma revolução. O princípio vital da mulher abandonava seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem. (ALENCAR, 2009, p. 31-32).

A descrição acima está de acordo com o discurso burguês, que postula que as mulheres são seres sentimentais, cujo princípio vital encontra-se no coração, ao passo que os homens são seres intelectuais, em que dominam as virtudes da razão. Ressalta-se, porém, que o discurso burguês não propõe que as mulheres sejam ignorantes, como já se assinalou, Rousseau postula que as mulheres devem, sim, aprender bastante, mas apenas aquilo que lhes convém saber. O filósofo incentiva o ensino de conhecimentos práticos como costurar e contar, mas alerta contra o aprendizado da leitura e escrita. Ler e escrever seriam habilidades úteis apenas para as casadas, que precisam administrar o lar e ensinar os filhos; as meninas deveriam cedo aprender a fazer contas, esta, sim, uma habilidade importante e com utilidade prática desde a infância. (ROUSSEAU, 2004, p. 533).

Aurélia possui grande domínio dessas habilidades, como se pode observar quando é descrito o conhecimento de negócios que a jovem possui e sua incrível capacidade aritmética. No entanto, a moça não se utiliza dessas habilidades em qualquer situação. Seus conhecimentos são práticos, e ela apenas faz uso deles quando exigem seus interesses. Apesar de ser uma personagem transgressora, uma mulher imperiosa que governa sua vida sem dar satisfações a homem algum, suas transgressões estão dentro do limite tolerável do ideal burguês, diferentemente de *Lucíola*, pois a prostituição não é uma transgressão perdoável.

Todavia, embora a natureza das transgressões seja diferente, tanto em *Lucíola* quanto em *Senhora* é possível notar uma discussão em torno do poder feminino. Este, como assinala Michelle Perrot, possui uma natureza oculta, é "escondido, secreto, encoberto pelas sombras, na noite, doce ou maléfico, é da ordem da astúcia que envolve e surpreende". (PERROT, 2005, p. 266). Diante dessa força desconhecida e terrificante das mulheres, a ensaísta conclui que restam duas soluções: a imposição do silêncio; ou torná-las cúmplices dos homens por meio da exaltação da "Mulher". Esta é delineada pelos discursos da medicina, da filosofia e da literatura de forma homogênea. (PERROT, 2005, p. 268). De acordo com Rachel Soihet, tais teorias

> ganham força durante o século XIX, adquirindo o respaldo da ciência, o ídolo do momento. A medicina social assegura que se constituem como características femininas, por razões biológicas, a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal. Em oposição, o homem conjugava à sua força física uma natureza autoritária, empreendedora, racional e uma sexualidade sem freios... (SOIHET, 2005, p. 322).

Ademais, Soihet ressalta que aquelas dotadas de erotismo intenso, como Lúcia, e forte inteligência, tal qual Aurélia, são consideradas anormais e extremamente perigosas. "Constituíam-se em criminosas natas, prostitutas e loucas que deveriam ser afastadas do convívio social". (SOIHET, 2005, p. 222). Entretanto, se por um lado a sociedade oitocentista teme o obscurantismo do poder feminino, por outro, as capacidades morais das mulheres são exaltadas como força de regeneração, e a elas é atribuída uma missão civilizadora. (PERROT, 2005, p. 266-267).

Desse modo, observa-se que, não obstante as transgressões de Lúcia e Aurélia possuam implicações diferentes, ambas as personagens infringem o discurso dominante sobre a Mulher, pois não são recatadas e submissas. Ademais, nota-se no esquema

elaborado por Aurélia para comprar e humilhar o marido o predomínio das faculdades intelectuais sobre as afetivas, uma vez que a jovem planeja tudo minuciosamente, até mesmo o testamento que virá à tona ao final do romance e que desempenhará uma importante função para a reconciliação do casal.

Ressalta-se, porém, que apesar de transgressoras, as protagonistas de *Lucíola* e *Senhora* são cúmplices do discurso dominante a respeito da mulher ideal, já que Lúcia conhece a necessidade do homem de bem de formar uma família higienicamente concebida e aceita a impossibilidade de sua união com Paulo. Em *Senhora*, apesar do império e altivez com que Aurélia se comporta durante o romance, ela compreende que sua união a Fernando só pode ocorrer se abdicar de sua autonomia e submeter-se prostrada aos pés do marido. O poder feminino, ainda que transgressor, é assim colocado a serviço dos discursos dominantes da época, uma vez que se explora a potência civilizadora e redentora dessas mulheres, cujas condutas atuam de forma determinante para o processo de aburguesamento dos homens, como se discutirá melhor posteriormente.

3.2 Pedro e Emília Camargo: a fraqueza masculina

Pedro Camargo é o filho ilegítimo de um rico fazendeiro. Enquanto estuda na corte, conhece uma jovem chamada Emília Lemos, por quem se apaixona. No entanto, a família da donzela não concorda com a união do casal devido à condição bastarda de Pedro, que não possui direito à herança paterna. Emília tem a coragem para enfrentar sua família, decidindo casar-se secretamente com Pedro, mas a mesma atitude não pode ser esperada do rapaz. Apesar de amá-la e de casar-se com ela, Pedro "jamais se animaria a confessar o seu amor ao pai, que lhe inspirava desde a infância, pela rudeza e severidade da índole, um supersticioso terror". (ALENCAR, 2009, p. 86). Emília é uma habitante do meio urbano, onde as novas ideias chegam mais rápido e logo são incorporadas à vida pública, porém Pedro é habitante do meio rural, onde as inovações da cultura e da civilização chegam tardiamente e encontram resistência para modificar a estrutura social.

O discurso higiênico burguês, como foi exposto anteriormente, desarticula as razões familiares em favor dos fatores higiênicos para a realização dos matrimônios. Segundo Jurandir Freire Costa, "o amor tornou-se necessário à higiene porque era um dos poucos estandartes morais disponíveis na luta contra os valores patriarcais. Em particular, na luta pelo direito de escolha afetiva e pessoal do cônjuge contra as razões do grupo familiar".

(COSTA, 1999, p. 231). O direito de escolha individual da urbana Emília sobrepõe os interesses familiares, e o amor do casal se concretiza em uma união conjugal. No entanto, Pedro ainda sofre grande influência do poder patriarcal, acovardando-se com a ideia de ter de enfrentar o pai.

Quando a notícia de que Pedro estava morando com Emília chegou ao conhecimento do fazendeiro Lourenço de Sousa Camargo, o fazendeiro ordenou que buscassem o filho imediatamente. Pedro deixa a esposa, prometendo retornar o mais breve possível para não mais se separarem. Contudo, a covardia e fraqueza do rapaz se interpõem no caminho da felicidade dos enamorados, pois ele não teve "a coragem para afrontar novamente as iras do fazendeiro com a revelação do seu casamento. Preparava-se, fazia firme tenção; mas no momento propício fugia-lhe a resolução". (ALENCAR, 2009, p. 87). Emília sofreu devido a essa situação, mas nas cartas enviadas ao marido "nunca lhe escapou a menor queixa. Longe de exprobrar-lhe os receios, que a mantinham na incerteza de sua sorte, ao contrário o consolava do remordimento que sentia de sua própria timidez". (ALENCAR, 2009, p. 87).

Como assinala Luis Filipe Ribeiro, a relação de Emília e Pedro contém o tipo de desequilíbrio que estruturará toda a narrativa. "Ela é forte e batalhadora; o marido, apesar de honrado, é fraco e covarde". (RIBEIRO, 1996, p. 161). A tolerância de Emília em relação à covardia do marido não é movida apenas por razões sentimentais, mas também por um objetivo prático. Ela sabe que o futuro do marido, filho natural, depende exclusivamente da vontade do pai, que poderia abandoná-lo na indigência se desejasse: "Esta circunstância influiu muito no espírito de Emília; não por si, que não tinha ambição: mas era esposa e mãe". (ALENCAR, 2009, p. 88).

Observa-se, assim, um verdadeiro desequilíbrio das funções sociais dos personagens. A fraqueza de Pedro contrasta com a força de Emília, em uma clara inversão das características apregoadas pelos higienistas. Enquanto o medo do pai faz com que Pedro acovarde-se; Emília, que ousara ir contra a vontade de sua família para casar-se com o amado, permanece firme ao seu lado e tolera a fraqueza do marido, movida não apenas pelo sentimento, como também pela razão.

No entanto, a força de Emília não advém de algum espírito inato de independência feminina, mas de seu papel de mãe. Michelle Perrot evidencia, em *Os excluídos da história*, que há no século XIX um reforço da figura da mãe nos meios populares urbanos (PERROT, 1992, p. 181). Sendo assim, a preocupação de Emília com o futuro dos filhos,

Emílio e Aurélia, essa abnegação que é uma característica marcadamente feminina, é o que lhe dá paciência e tolerância para aceitar o inaceitável.

Emília também é obrigada a trabalhar para ajudar no sustento da casa. Embora a elite brasileira intente disseminar o ideal da mulher ociosa, totalmente dedicada à família, para todas as camadas sociais, não é um fato incomum que mulheres pobres tenham de trabalhar para se sustentarem e à sua família, atuando como costureiras, floristas, enfermeiras, entre outras ocupações. (ENGEL, 1986, p. 185-186). Evidencia-se, então, que aquele que contribui determinantemente para o desequilíbrio dos papéis sociais do casal não é a mãe de Aurélia, mas seu pai, Pedro, cujo caráter fraco e irresoluto foge indubitavelmente ao ideal burguês masculino. Segundo Perrot, os

> homens estão do lado da razão e da inteligência que fundam a cultura; a eles cabe a decisão, a ação e, conseqüentemente, a esfera pública. As mulheres se enraízam na Natureza; elas têm o coração, a sensibilidade, a fraqueza também. A sombra da casa lhes pertence. (PERROT, 2005, p. 268-269).

Ainda que a ação e a decisão caibam ao homem, doze anos se passam sem que Pedro tenha coragem de contar sobre seu casamento ao pai. Um acontecimento, porém, forçará o jovem a tomar uma atitude. Lourenço dá um ultimato ao filho e exige que ele vá à fazenda vizinha a fim de formalizar o pedido de casamento feito em seu nome. Pedro parte, mas ao invés de ir à fazenda ou para a corte, hospeda-se em um rancho de onde não sairá com vida, pois seu espírito fraco cobra de seu corpo combalido o preço da luta moral que vivencia.

> A resistência à vontade do pai, a quem acatava profundamente, e as sublevações da sua consciência contra o receio de confessar a verdade, abalaram violentamente o robusto organismo desse homem forte para os trabalhos físicos, mas não feito para essas convulsões morais. (ALENCAR, 2009, p. 89).

Acometido de meningite, sucumbe no rancho onde procurara abrigo. Nota-se na citação acima, uma relação conflitante corpo/espírito no que se refere à caracterização masculina oitocentista. Como se discutiu anteriormente, para a higiene do século XIX as "mulheres são doentes em seus corpos, em sua matriz, em seu cérebro, cuja própria estrutura exclui da criação". (PERROT, 2005, p. 269).

Sendo assim, as características físicas dos corpos feminino e masculino ressumam as características morais. Pedro Camargo, entretanto, apresenta-se como uma exceção à regra. Apesar de possuir um corpo masculino fisicamente forte e robusto, sua constituição moral

é feminina, ou seja, sensível, irresoluta, passiva e frágil. O resultado dessa desarmonia entre matéria e espírito é a morte, uma vez que a fraqueza moral sobrepuja o corpo viril.

Ao levarem-se em conta as contradições dos ideais burgueses, pode-se evidenciar, a partir da morte de Pedro Camargo, que esse novo e poderoso corpo social chamado burguesia necessita de uma constituição moral igualmente forte que se coadune com ele; temática sobre a qual o romance se debruça, apresentando um personagem moralmente corrompido, Fernando Seixas, que, no entanto, é resgatado pela instituição burguesa do casamento.

Após a morte de Pedro, Emílio deveria se tornar o amparo de Aurélia quando a mãe morresse, porém ele não está apto a receber semelhante encargo, pois ao "caráter irresoluto do pai, juntava ele um espírito curto e tardio. Apesar de haver frequentado os melhores colégios, achava-se aos dezoito anos tão atrasado como um menino de regular inteligência e aplicação aos doze anos". (ALENCAR, 2009, p. 90-91). Ainda que consiga o emprego de caixeiro, é incapaz de resolver as operações matemáticas exigidas pela profissão. Socorre-o Aurélia, a qual com meiguice e carinho auxilia-o em seu trabalho. A filha de Emília é uma mulher de talento, diferentemente do irmão, possui uma inteligência aguçada e a astúcia para ajudá-lo sem ofender seus brios masculinos.

Nota-se, assim, que a narrativa está repleta de homens fracos e/ou corrompidos: Pedro Camargo, Emílio, Lemos, Fernando Seixas. Ao passo que as mulheres são representadas como criaturas talentosas, moralmente fortes e corajosas, tais como Emília, Aurélia e Dona Camila, mãe de Fernando. Esse desequilíbrio das relações de gênero será analisado a partir de uma leitura alegórica no quarto capítulo desta dissertação.

Emília Camargo acredita que o único modo de garantir o futuro da filha, tendo em vista a incapacidade de Emílio de se tornar amparo para a irmã, é conseguindo um bom casamento para a filha. Ela, então, cumprindo seus deveres maternais, incentiva Aurélia a expor-se à janela a fim de conseguir pretendente, de modo que o corpo da jovem, que ficara sem seu legítimo dono masculino após a morte do pai e do irmão, acometido de pneumonia, possa passar para o novo dono ao qual é destinado desde o nascimento: o marido[1]. Aurélia insere-se no mercado matrimonial, mas logo descobrirá que em uma sociedade de aparências e conveniências, o dinheiro sobrepuja o talento e a virtude.

[1] Como Perrot comenta em "Corpos subjugados", o "corpo das mulheres não lhes pertence. Na família, ele pertence a seu marido que deve 'possuí-lo' com sua potência viril. Mais tarde, a seus filhos, que as absorvem inteiramente". (PERROT, 2005, p. 247).

3.3 Mercado matrimonial: amor e interesses

Jurandir Freire Costa postula que, durante o período colonial, o contrato conjugal no Brasil baseia-se apenas no intercâmbio de riquezas, o que é confirmado por certas práticas sociais a ele ligadas, como o dote. “Pelo dote, a mulher transferia ao marido parte dos bens de sua família de origem. A natureza eminentemente econômica da transação matrimonial tornou esta cláusula um requisito indispensável à sua efetivação”. (COSTA, 1999, p. 217). Nesse contexto, a circulação de bens condiciona a circulação de mulheres, prescindindo-se do amor para se efetuar. Todavia, esses parâmetros mudam no decorrer do século XIX; as razões familiares são desarticuladas pelas razões higiênicas, e novas regras impõem-se ao contrato conjugal.

Em *O desaparecimento do dote*, Muriel Nazzari alega que o pacto matrimonial se altera em meados do século XIX, uma vez que a noiva não traz mais para o casamento dote algum, ou apenas um pequeno dote. Consequentemente, o sustento dos recém-casados passa a depender cada vez mais da contribuição do marido, por meio de seus bens e de seu emprego, o que fortalece sua posição de negociador. Ao mesmo tempo, Nazzari afirma que “o casamento passou a ser encarado muito menos como uma questão de bens e muito mais como um vínculo pessoal entre indivíduos, tendo no amor seu motivo preponderante”. (NAZZARI, 2001, p. 211).

Desse modo, o amor passa a exercer uma função fundamental na escolha dos cônjuges. Fernando Seixas se apaixona por Aurélia e a pede em casamento, porém o rapaz começa a “considerar praticamente a influência que devia exercer em sua vida esse casamento” (ALENCAR, 2009, p. 103), e após longa reflexão, chega à conclusão de que “suas posses não lhe permitiam por enquanto o casamento com uma moça bonita e elegante, naturalmente inclinada ao luxo”. (ALENCAR, 2009, p. 103).

Evidencia-se, pois, que ainda que as razões higiênicas tenham desarticulado as razões familiares, as razões materiais continuam articulando casamentos. Seixas concebe o casamento por amor, já que não amaldiçoa o fato de ter se apaixonado, sendo levado ao pedido de casamento, entretanto, a ideia de ter de levar com sua esposa uma vida mais austera o aterroriza. O que ele recrimina em seu comportamento é ter se apaixonado por uma moça pobre e quase órfã, pois deseja amar apenas quem lhe convenha.

Quando Seixas vê-se diante de pretendente mais abastada, a Amaralzinha, o fator econômico uma vez mais faz o rapaz hesitar diante da ideia de matrimônio. Se o casamento com Aurélia o aterrorizava devido à pobreza dela, a união com a Amaral o amedronta

devido a sua excessiva riqueza, pois teme que seus rendimentos não sejam capazes de sustentar os hábitos de uma mulher elegante. Percebe-se que o caráter irresoluto de Seixas sempre o coloca em conflito quando se trata da instituição burguesa do casamento.

Como ocorrera com Pedro Camargo, Seixas contraria o ideal do homem burguês de atitude e decisão, e fica à espera que alguma emergência feliz resolva seu futuro. A emergência que muda seu destino é desencadeada pelo inesperado casamento da irmã. Impossibilitado de oferecer o dinheiro do dote de Nicota, decide aceitar uma proposta de se casar com noiva ignota, mas milionária, mediante adiantamento de parte do dote. Revela-se posteriormente que essa noiva se trata da agora rica herdeira Aurélia Camargo. Neste momento, é preciso que se destaque um trecho de diálogo entre Aurélia e Fernando:

> – Nada lhe falta portanto.
> – Diz meu tutor que me falta um marido; e ele incumbiu-se de o escolher.
> – Qualquer?... É-lhe isto indiferente? Perguntou Seixas sorrindo.
> – Está entendido que só aceitarei o que me agradar; mas não quero ter o aborrecimento de ocupar-me com semelhante assunto.
> – Tão pouco lhe interessa!
> – Ao contrário; tanto receio que tenho de comprometer eu mesma o meu futuro, que o confio à sorte. Deus proverá. (ALENCAR, 2009, p. 69).

O receio que Aurélia diz ter em comprometer ela mesma seu futuro encontra embasamento na realidade dos casamentos por amor. Evidencia-se na afirmação da personagem o lado desvantajoso da livre escolha dos cônjuges. Costa postula que, nessas uniões, deposita-se no indivíduo a culpa por eventuais fracassos da relação conjugal: "Se o pressuposto do casamento por amor era a escolha individual, livre de injunções familiares, cabia ao indivíduo toda responsabilidade pela dissolução da família". (COSTA, 1999, p. 233).

A forte e determinada Aurélia sempre esteve disposta a arcar com essa grande responsabilidade, porém Fernando, acostumado a uma vida de luxos, de aparências e aos mimos familiares, é muito fraco e covarde para assumir esse compromisso sem o respaldo de uma grande fortuna. Sendo assim, somente o casamento com a agora milionária Aurélia, de quem fora uma vez enamorado, é capaz de possibilitar que Fernando aceite comprometer-se em matrimônio.

Contudo, os devaneios de Fernando desfazem-se durante a noite de núpcias no momento em que Aurélia impiedosamente revela o engodo do casamento: "Entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido". (ALENCAR, 2009, p. 82). Não se pode, entretanto,

determinar que as ações descritas na noite de núpcias retratam meramente a vingança de uma mulher traída.

Como exposto anteriormente, os casamentos de conveniência continuam sendo realizados no decorrer do século XIX, não sendo incomum, portanto, a união de jovens arrivistas com abastadas pretendentes. Todavia, ao interpelar Fernando e expor a natureza do contrato matrimonial, Aurélia rasga o véu da hipocrisia que encobria o evento, transgredindo o papel da mulher nos acertos conjugais, uma vez que ela não deveria ter, ou pelo menos precisaria fingir não possuir, conhecimento sobre os trâmites que concretizam a união.

Luis Filipe Ribeiro argumenta que o acerto dos matrimônios nessa época geralmente depende do pai da noiva, pois os casamentos dos membros da classe alta oitocentista são um negócio entre homens. Desse modo, "às mulheres cabe um bem pequeno papel na articulação do casamento. O habitual era um pai a oferecer um dote – e, com ele, uma filha – e um noivo a aceitar os dois. A noiva só entra na história depois de selado o contrato e como objeto material da transação". (RIBEIRO, 1996, p. 152).

Todavia, como já se começou a discutir, a ascensão da classe burguesa e o aumento das populações dos meios urbanos possibilita uma alteração na forma como se praticavam os arranjos matrimoniais. Segundo Nazzari, ao invés de arranjar "o casamento de um homem e de uma mulher que nunca haviam se encontrado", como era feito durante o período colonial, as famílias passam a planejar frequentes "reuniões dos jovens que esperavam que se casassem, deixando o resultado por conta do processo natural do amor e da atração sexual". (NAZZARI, 2001, p. 215). É importante observar, porém, que apesar da "substituição generalizada do dote pelo amor como incentivo ao casamento [...] a vantagem material da obtenção imediata de bens por ocasião do casamento não iria deixar de ser uma consideração importante para um homem decidir casar-se". (NAZZARI, 2001, p. 216).

Ainda que a opinião da noiva passe a ser levada em consideração e que o dote esteja em gradual processo de desaparecimento, o corpo das mulheres continua não lhes pertencendo e o espaço das grandes decisões, das negociações e das discussões financeiras permanece como exclusividade dos homens. Afinal, como afirma Michelle Perrot, aos "homens, o público, cujo centro é a política. Às mulheres, o privado, cujo coração é formado pelo doméstico e a casa". (PERROT, 2005, p. 259).

Aurélia não se sentiu traída quando o noivo a trocou por outra mulher, mas ao descobrir que a escolha do amado fora movida por interesses econômicos, decide, então,

mais do que puni-lo pela quebra de seu ideal, exaltar seu amor negligenciado. A fim disso, ela transgride o papel da mulher ao participar ativamente da negociação de seu próprio casamento, ainda que use um tutor em prol das aparências. Ela escolhe o marido/mercadoria, estipula o preço e retém o recibo, o qual usa para humilhar Fernando.

Considerando-se a situação de Fernando e Aurélia, faz-se importante destacar que ainda que a ascendência dos parceiros ou sua posição social não constituam mais o principal fator para a união conjugal na segunda metade do séc. XIX, como postula Rousseau, quando os parceiros pertencem a classes sociais diferentes, é importante que o homem seja de uma classe superior à da mulher, tendo em vista que como "a família só se liga com a sociedade através de seu chefe, é a condição do chefe que determinará a de toda a família". (ROUSSEAU, 2004, p. 598).

Segundo o filósofo, quando o homem casa-se com mulher pertencente à classe inferior à sua, ele eleva-a, sem se rebaixar. No entanto, casando-se com mulher de classe superior, rebaixa-a, sem se elevar. Ademais, "é da ordem da natureza que a mulher obedeça ao homem", então, quando ela advém de uma classe mais baixa, a ordem natural e a ordem civil se coadunam. Entretanto, casando-se com mulher de classe superior à sua, o homem vê-se diante da alternativa de "ferir seu direito ou seu reconhecimento, ser ingrato ou desprezado". Nesse caso, a esposa ganha uma autoridade que não lhe pertence, "torna-se tirana de seu chefe, e o senhor, transformado em escravo, vê-se reduzido à mais ridícula e à mais miserável das criaturas". (ROUSSEAU, 2004, p. 598). Nesse último caso, percebe-se bem a semelhança à situação de Aurélia, senhora, e Fernando, vendido/comprado.

3.4 Próximos distantes: o amor físico e o amor espiritual

Aurélia Camargo é uma mulher imperiosa, a qual comprara o homem que uma vez amara, para na noite de seu casamento humilhá-lo, desmascarando a farsa que é o casamento por interesses. Todavia, como discutido anteriormente, Aurélia não odeia o homem que a iludira, uma vez que ela sempre amou mais o ideal desse homem do que o homem em si. A revolta da jovem é contra a decepção pela quebra de seu ideal de amor. Segundo Mary Del Priore, no século XIX, ama-se

> porque todo o período romântico ama. Ama-se o amor e não propriamente as pessoas. [...] O amor parece ser, como foi com o livro de Rousseau no início, uma epidemia. Epidemia que, ao contagiar as pessoas, lhes faz sofrer e suspirar

> no papel de apaixonadas. Tudo isso em silêncio, sem ação, se não as permitidas pela nobreza desse sentimento novo, suspirar, pensar, escrever e sofrer. Ama-se então, um conjunto de idéias sobre o amor. (PRIORE, 2006, p. 215-216).

O apego de Aurélia ao seu ideal pode ser observado durante o episódio da pintura do retrato de Fernando. Ao receber a tela do pintor, ela fica desgostosa com a expressão fria e seca ali retratada. A fim de trazer à tona em Seixas o homem galante que amara, muda completamente sua conduta, criando em seu lar uma atmosfera de intimidade burguesa. Assim, quando o pintor termina o retrato, o que Aurélia vê "em face dela, destacando-se da tela, onde o pincel do artista o havia fixado com admirável felicidade", é "o homem que ela havia amado" a "sorrir-lhe". (ALENCAR, 2009, p. 176).

Após conseguir seu intento, uma nova transformação opera-se no comportamento da personagem. Ela passa os dias fechada em seu quarto, e, quando aparece, está sempre distraída com o aspecto "dessas pessoas que se habituam a viver no mundo da fantasia, e que sentindo-se como aturdidas quando descem à realidade, refugiam-se em suas quimeras". (ALENCAR, 2009, 177). Como na descrição de Priore, Aurélia deixa-se envolver pelo ideal romântico fixado na pintura guardada no quarto. A jovem retira-se em seus aposentos para pensar, sofrer e suspirar pelo homem representado na tela. Homem que, conquanto tenha a aparência de Seixas, não é o marido da jovem, mas a representação do colóquio amoroso por ela vivido no passado.

De acordo com Michelle Perrot, durante o século XIX há um esforço geral para delimitar os territórios do público e do privado, que ganham a consistência de esferas, as quais são pensadas como "equivalentes dos sexos e jamais a divisão sexual dos papéis, das tarefas e dos espaços foi levada tão longe". (PERROT, 2005, p. 459). A casa é o domínio das mulheres, portanto, o lugar onde Aurélia pode governar sem que isso se caracterize como transgressão. Entretanto, o lar de Aurélia assim como seu casamento é uma farsa da qual ela foge, refugiando-se no espaço mais privado de que dispõe, "a intimidade do eu, a câmara escura, a fortaleza do foro (forte) interior". (PERROT, 2005, p. 456).

Desse modo, o isolamento de Aurélia configura-se como uma transgressão dos deveres da esposa burguesa. A ação das mulheres, especialmente das esposas, consiste em "ordenar o poder privado, familiar e materno, a que eram destinadas". (PERROT, 1992, p. 180). Aurélia, porém, não somente transgride o ideal feminino ao assumir uma conduta imprópria para seu gênero, como também transgride o ideal de esposa, uma vez que se fecha em um mundo completamente privado para viver o idílio amoroso do passado enquanto negligencia seus deveres conjugais.

Contudo, assim como subitamente entrara nesse estado de delírio amoroso, Aurélia regressa de seu isolamento para lançar-se ao outro extremo. “Mostrava pelos divertimentos uma sofreguidão que nunca tivera, nem mesmo em solteira. Entrou a frequentar de novo a sociedade, mas com furor e sem repouso”. (ALENCAR, 2009, p. 178). É possível perceber claramente o movimento da personagem que se lança do privado ao público, do amor idílico às paixões do mundo, do prazer espiritual ao contentamento do corpo físico. Ainda que suas atitudes pareçam antagônicas, elas representam bem o contraste inerente à concepção do amor higiênico, o qual, diferentemente do amor romântico, ideal, espiritual e etéreo, engloba uma dimensão material, a sexualidade humana. De acordo com Jurandir Freire Costa, até

> o séc. XIX, a sexualidade interferia muito pouco na estabilidade familiar. A solidez de um casal não dependia do nível de sexualidade que permeasse a relação. O exercício sexual no casamento restringia-se à cópula com vistas à procriação. O sexo tinha um andamento conjugal oculto, isento de comentário público. (COSTA, 1999, p. 226).

A higiene retoma a problemática sexual de modo diferente e com nova finalidade. Apesar de continuar a reprimir o prazer gratuito e irresponsável, passa a exaltar a sexualidade conjugal, assinalando um papel nevrálgico na coesão do casal e na concretização do casamento modelo. “O sexo, dentro da legalidade do matrimônio, tornou-se objeto de regulação médica, não por seus excessos mas por suas deficiências”. (COSTA, 1999, p. 227). Incentiva-se a vida sexual das mulheres, cuja ausência ou debilidade comprometem a saúde física dos filhos e a moral do casal, e busca-se fixar a sexualidade masculina na relação com a esposa, a fim de livrá-la da prostituição[2].

O ponto culminante da união conjugal é o amor, porém a cumplicidade com o romantismo sentimental tem limites, pois, ao contrário do amor romântico, o amor higiênico é pragmático. Após meses de delírio romântico em seu quarto, o amor de Aurélia entra em uma nova fase, e seu corpo exige seus direitos higiênicos. Após o episódio do retrato, o erotismo passará a permear o relacionamento de Aurélia e Fernando, como pode ser observado na cena que se passa entre o casal durante o regresso de um baile.

O contato com o corpo de Aurélia e a sensação da respiração dela em sua pele é uma tentação para Fernando, que fica incerto de suas atitudes. Este é um dos momentos em que

[2] Conforme definição do período apresentada por Magali Engel, o termo “prostituta” caracteriza não só a mulher que publicamente mercantiliza os prazeres sexuais, como aquela que transvia das regras da honestidade e entretém relações ilícitas com mais de um indivíduo. (ENGEL, 1986, p. 184). Objetiva-se com o combate à prostituição feminina debelar as doenças venéreas e prevenir o nascimento de filhos sifilíticos.

deseja esquecer tudo, "só para lembrar-se que era marido dessa mulher e a tinha nos braços" (ALENCAR, 2009, p. 183), mas o breve pensamento de ousar algo contra Aurélia faz com que "um frio mortal" transpasse-lhe o coração, deixando-o inerte e com medo de si. "Todavia, ninguém sabe o que aconteceria se o carro não parasse tão depressa à porta da casa". (ALENCAR, 2009, p. 183).

A inquietação de Fernando é causada pelo intenso desejo por sua esposa. No passado, o rapaz se apaixonou pela inteligência, beleza, doçura e pureza de Aurélia, em nenhum momento demonstrou interesse pelo corpo da amada, ou seja, ele nutriu por ela um amor romântico, tendo em vista que ela possuía todas as virtudes dignas de serem admiradas. Entretanto, na situação atual, casado com ela, seu amor ganha direitos que não possuía quando solteiro. O amor higiênico torna o casamento o único lugar onde o sexo não é somente permitido, como incentivado. Sendo assim, ao desejar a esposa, Fernando está cumprindo seu papel higiênico no casamento, por esse motivo, seu desejo não é condenável.

O que impede que concretize suas ambições é a posição que ocupa na relação. A razão moral por trás do "frio mortal" é a honra ferida de homem "vendido". Ainda que ame Aurélia, Fernando é indigno desse amor, por isso teme que a força desse sentimento sobrepuje sua razão e torne irremediável a situação em que se encontra. Prosseguindo-se à cena da carruagem, a tentação continua:

> O marido levou-a ao divã onde ela deixou-se cair prostrada [...]. Não tendo soltado logo o braço de Seixas, este reclinou-se para acompanhar-lhe o movimento, e achou-se debruçado para ela.
>
> [...]
>
> Aurélia procurou a mão do marido e encostou-a na testa. Debruçando-se para ela com esse movimento, Seixas roçara com o braço o contorno de um seio palpitante. A moça estremeceu [...] e apertou [...] a mão do marido que ela conservara na sua.
>
> [...]
>
> Ela ergueu de leve a cabeça, para vazar no semblante do marido a luz dos olhos, e sorriu. Que sorriso! Uma voragem, onde submergiam-se a razão, a dignidade, a virtude, todas essas arrogâncias do homem. (ALENCAR, 2009, p. 183-184).

Amor e erotismo confundem-se na cena supracitada. Octavio Paz alega que o amor é a atração por uma única pessoa, por um corpo e uma alma. Amor é escolha; erotismo, aceitação. "Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas

este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira". (PAZ, 1994, p. 34). Do mesmo modo, para os higienistas oitocentistas, o amor, sem a manifestação física no sexo, é apenas delírio. Quando Fernando decide partir, Aurélia indaga:

> – Já? perguntou ela erguendo os olhos entre súplices e despóticos.
> O marido estremeceu ao toque sutil dos dedos, que calcavam-lhe docemente a palma da mão:
> – Ordena que fique? disse com a voz trêmula.
> – Não. Para quê?
> O que exprimia essa frase, repassada do sorriso que lhe servia por assim dizer de matiz, ninguém o imagina. (ALENCAR, 2009, p. 186).

Toda tensão do momento erótico vivenciado pelo casal resume-se nessa despedida, em que também fica evidente a posição conflituosa que os cônjuges ocupam nesse casamento ímpar. O olhar de Aurélia ao indagar o marido sobre a partida repentina é descrito por meio de duas qualidades antagônicas: súplice e despótico. Ela pergunta humildemente por que o marido deseja partir. Desse modo, subentende-se o desejo inerente de que ele permaneça ao seu lado. No entanto, sua pergunta também é despótica, ou seja, reflete a vontade absoluta de uma soberana que não admite que seu desejo seja contrariado.

Se por um lado Aurélia sente-se prostrada frente à veemência de seus sentimentos, por outro, sua posição de déspota de um marido vendido refreia seus instintos. Fernando, então, conhecendo seu lugar inferior nessa relação desigual, não pergunta à esposa se ela "pede" que fique, mas se ela "ordena" que permaneça. Todavia, ele o faz de modo trêmulo e incerto, pois também ele encontra-se dividido entre o desejo por essa mulher e as limitações de seu estado humilhante na relação.

A força dos interditos que separam o casal é colocada à prova durante uma valsa. Dante Moreira Leite assinala que toda "invenção social é percebida como potencialmente capaz de destruir a ordem humana existente em determinado lugar ou em certa época" (LEITE, 1979, p. 50), principalmente as invenções referentes ao corpo humano. No século XIX, a aproximação física entre os sexos é regulada por severas normas, por isso, uma inovação cultural que modifique esses padrões de proximidade desperta uma reação de curiosidade, mas também de prevenção contra a novidade.

De acordo com Dante Moreira Leite, uma "dessas inovações foi a valsa romântica. Se hoje os seus ritmos e suas intenções nos parecem despidos de qualquer sentido lascivo, não foi assim na época em que surgiu". (LEITE, 1979, p. 50-51). A valsa representa uma

situação quase única naquele século, permitindo que o casal se aproxime fisicamente e se isole dos outros, mas também representa uma situação de perigo real ou potencial devido a essa proximidade.

A valsa dançada por Aurélia e Fernando apresenta os elementos principais do amor higiênico. A proximidade dos amantes e o afloramento da sexualidade do casal, que, entretanto, envolve-se na "casta e santa auréola da graça conjugal" (ALENCAR, 2009, p. 202). Enquanto o par rodopia pelo salão, as sensações de Fernando tornam-se mais intensas, ao ponto de ele perder a consciência de si, e sentir-se mesclar ao corpo de Aurélia.

No momento em que Fernando recobra a consciência de si, pressentindo o perigo do deleite que o engolfava, ele intenta parar a dança. Contudo, Aurélia murmura-lhe "uma palavra súplice": "Não!". (ALENCAR, 2009, p. 202). Note-se que a expressão de Aurélia, diferentemente da cena do divã, não se reveste de características antagônicas. Ela não ordena que o marido continue a dançar, ainda que pudesse exercer este poder, mas suplica-lhe que não pare, despindo-se de seu império e despotismo.

Esquecendo-se do destino que unira o casal, Fernando e Aurélia entregam-se à dança, até que, em um rápido relance, o par se beija, e a valsa termina com o desfalecimento de Aurélia nos braços de Fernando. O beijo é a consumação do ideal com o material, do espiritual com o físico. A manifestação do amor em um ato prático. Como a amante que desmaia após atingir o gozo de unir-se ao amado, Aurélia desfalece ao finalmente encontrar em seu marido o ideal por quem se apaixonara. Todavia, com o fim da dança, todas as barreiras que os separam ressurgem. Para que o casal se una plenamente, Fernando deve recobrar sua liberdade de amar e ver-se livre da humilhante obrigação que lhe foi imposta ao vender-se no matrimônio.

3.5 A redenção de Seixas: aburguesamento

Eric J. Hobsbawm postula que para um homem pertencer à burguesia ele precisa ser "alguém", ou seja, uma pessoa que conte como indivíduo por causa de sua riqueza, capacidade de comandar outros homens, ou de influenciá-los. Além disso, uma vez que o sucesso é devido ao mérito pessoal, o fracasso está claramente ligado à falta de mérito. A ética tradicional burguesa determina, assim, que o fracasso é devido mais à fraqueza moral ou espiritual do que à falta de inteligência, "pois era evidente que o cérebro era uma

necessidade indispensável para o sucesso nos negócios, mas que apenas ele não garantia riqueza ou opiniões sensatas". (HOBSBAWM, 1996, p. 342).

Fernando Seixas é um personagem que cresceu nesse ambiente em que é necessário contar como indivíduo na sociedade. Apesar de não possuir riqueza ou habilidade de comandar outros homens, Seixas é um sujeito inteligente, alguém que procura destacar-se como indivíduo, assemelhando-se à elite por meio de sua aparência. Isso gera uma contradição entre a vida privada e a mundana. Fernando reside em uma pobre habitação à Rua do Hospício. Contudo, essa casa possui um aspecto singular: o contraste apresentado em um dos aposentos entre os móveis velhos e alguns objetos finos de uso do morador.

Observa-se no quarto uma completa divergência entre a vida exterior e a vida doméstica da pessoa que o ocupa, Fernando Seixas. Se o edifício e os móveis denotam escassez de meios, ou até extrema pobreza, as roupas e objetos pessoais anunciam "um trato de sociedade", que só possuem os cavalheiros mais abastados da corte. De acordo com Gilda de Mello e Souza, a posse da riqueza é a grande modificadora da estrutura social no século XIX. (SOUZA, 2005, p. 113-114). Todavia, apenas a posse do dinheiro não é um elemento tão efetivo de ascensão social, pois o que distingue as classes entre si não é somente a riqueza, mas sua utilização. Desse modo, "o homem não vale pelo que tem mas pela consideração que goza. Ora, nesta 'consideração' a riqueza é apenas um dos elementos, a família, a situação social e, mesmo, a participação na vida mundana sendo outros tantos, não menos importantes". (SOUZA, 2005, p. 115).

Em fins do século XIX, a vida mundana está relativamente aberta. À volta do núcleo central da elite, encontra-se um grupo bastante vasto de pessoas que procuram pautar sua vida pelo ritmo desta, na tentativa de assimilar-se a ela pela identidade comportamental. (SOUZA, 2004, p. 115). Observa-se nessa descrição o tipo de poder exercido pela burguesia, como citado por Hobsbawm, poder de exercer hegemonia. Aqueles que almejam pertencer à elite necessitam assemelhar-se a ela pelo modo de trajar-se e comportar-se em sociedade, pela capacidade de desfrutar dos bens de consumo por ela valorizados, pelo lugar onde habitam, pelos amigos com quem convivem, pelos espaços que frequentam.

Souza alega que, graças à flexibilização das barreiras, a cada passo a nova sociedade oferece oportunidades aos arrivistas em pleno movimento ascensional. (SOUZA, 2004, p. 116). A participação ativa na vida em sociedade torna-se de suma importante para quem deseja ascender socialmente. Entretanto, ainda que as barreiras estejam mais atenuadas, ainda exige-se do indivíduo que deseja orbitar em torno da elite acentuar as diferenças

entre ele e a mediania da população, pelo requinte de maneiras e por meio dos elementos passíveis de observação direta, como a vestimenta.

Pode-se notar, por meio dos bens de consumo desfrutados por Seixas, que ele é um desses homens que orbitam em torno da elite em busca de sua chance de ascensão. Seixas conhece o jogo de representações da sociedade, e, como moço inteligente, não deixa transparecer em suas relações sociais a pobreza de sua família, em grande parte gerada pelos gastos excessivos com sua ornamentação pessoal. No final do século XIX, o mais importante não é "ser", ou mesmo "ter", mas "parecer". Os chapéus, as bengalas, os charutos e as joias são insígnias de poder, formas sutis de afirmação social e prestígio (SOUZA, 2004, p. 75), sem os quais Seixas não sabe viver.

Na ausência do pai, como único filho varão, Fernando deveria ser o amparo da família, assumindo as responsabilidades que cabiam àquele. Entretanto, assim como Paulo, em *Lucíola*, Fernando recusa-se a assumir o papel de homem sério. "Enquanto Fernandinho alardeava nas salas e espetáculos", as mulheres de sua família "passavam o serão na sala de jantar, em volta do candeeiro, que iluminava a tarefa noturna". (ALENCAR, 2009, p. 45). Todavia, se Paulo deseja desfrutar da última chama de sua juventude, Fernando entende que o luxo é fundamental para sua ascensão social, consequentemente para o destino da família.

Fernando possui duas irmãs. Nicota, a mais jovem e mais bela, já se aproxima dos vinte anos sem pretendentes interessados. Dona Camila preocupa-se que essa filha, como a mais velha, Mariquinhas, também possa estar "condenada à mesquinha sorte do aleijão social, que se chama celibato"[3]. (ALENCAR, 2009, p. 46). Contudo, Nicota consegue um pretendente, passando a necessitar do dinheiro para o enxoval, do qual Fernando não mais dispõe. Ele gastava o ordenado mensal com o hotel, o teatro, a galanteria, o jogo, as gorjetas, com todas as *despesas improdutivas* – questão que será abordada no próximo capítulo – necessárias para a representação do papel de homem ilustre da sociedade. Tornou-se frequente ter de recorrer às economias da família para saldar as dívidas com as quais não podia arcar.

[3] Em *A invenção da solteirona*, Maia assinala que o termo *solteirona*, "como representação de um tipo ridículo e desprezível de mulher que não se casou" (MAIA, 2011, p. 75), emerge em várias modalidades de discursos no Brasil principalmente a partir do início do século XX. Anteriormente, era comum que se falasse em mulheres solitárias, solteiras, sós ou celibatárias (MAIA, 2011, p. 73), sem que esses vocábulos possuíssem necessariamente uma conotação pejorativa. Entretanto, em *Senhora*, publicado em 1875, a celibatária já é vista negativamente como um aleijão social, uma mulher que foi incapaz de cumprir o propósito de sua vida, burguesamente definido como o casamento e a maternidade sadia.

Vale retomar a citação inicial de Hobsbawm. Se o mérito pessoal é a pedra fundamental do sucesso em uma sociedade de barreiras maleáveis, o fracasso com que Seixas se depara é fruto de sua falta de mérito. Ainda que seja descrito como inteligente e elegante, sua fraqueza moral, a vaidade e as ambições que nutria propiciaram que ele se encontrasse nessa difícil situação. As barreiras sociais podem até ser flexíveis, mas a honestidade e a moral burguesa não são. Esta é mais uma das contradições inerentes à burguesia. Para pertencer a ela, é preciso contar na sociedade como "indivíduo"; para isso, é necessário representar o papel de homem burguês; e para representar bem este papel, é preciso dinheiro, se não tê-lo, ao menos fingir que o possui.

Em suma, os ideais burgueses apregoam os interesses individuais e as aparências, mas não toleram a desonestidade e a fraqueza de caráter. Como Fernando poderia, então, fingir ser alguém que não é, sem os recursos necessários e sem uma honestidade maleável? Observa-se, assim, que o personagem representa o lado sombrio e perigoso dos ideais burgueses. Ressalta-se, contudo, que sua redenção se dará a partir desses mesmos ideais, incorporando os aspectos positivos e virtuosos da moral burguesa, mas ainda há um longo caminho até sua redenção.

Ao tentar evitar a modéstia com que teria de viver para recuperar o dinheiro e a humilhação de ter de admitir seu erro perante a família, Fernando busca a solução em um casamento por interesse. Todavia, conforme exposto anteriormente, o casamento não passara de um plano vingativo da noiva. Esse acontecimento, porém, ao invés de destruí-lo, dá-lhe novo ânimo para endireitar sua vida. O comportamento de Fernando transforma-se completamente. O luxo sem o qual pensava não poder viver passa a causar-lhe nojo e repulsão. Outra importante mudança que se operou em Seixas diz respeito ao seu comportamento profissional:

> Grande foi pois a surpresa que produziu a assiduidade de Seixas na repartição. Entrava pontualmente às 9 horas da manhã e saía às 3 da tarde; todo esse tempo dedicava-o ao trabalho [...].
> – Olha, Seixas, que isto é meio de vida e não de morte! [...].
> – Vivi muitos anos à custa do Estado, meu amigo; é justo que também ele viva um tanto à minha custa. (ALENCAR, 2009, p. 145).

Os colegas de trabalho estranham bastante a súbita mudança no comportamento de Seixas. A razão óbvia para essa transformação seria o casamento, o qual é considerado a iniciação do jovem na realidade da vida. "Ele prepara a família, a maior e mais séria de todas as responsabilidades". (ALENCAR, 2009, p. 45). No entanto, uma vez que esse "ato

solene tem perdido muito de sua importância" (ALENCAR, 2009, p. 45), seus companheiros preferem atribuir esse novo comportamento do companheiro à riqueza recém-adquirida.

Todavia, o casamento é a explicação mais plausível para a mudança de comportamento de Seixas segundo os ideais burgueses. Jurandir Freire Costa postula que, para a higiene oitocentista, a natureza física e emocional do homem impele-o a ser pai. O homem é destinado ao trabalho, ao desempenho das forças físicas, ao uso do pensamento, a se servir da razão e do gênio para sustentar sua família, e, na execução dessa função, encontra sua mais alta expressão humana. (COSTA, 1999, p. 238). De acordo com tese da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, de 1842:

> Esposo e Pai é quando o homem julga-se feliz; é quando a razão se esclarece mais e robustece as doutrinas moralizadoras do dever. É quando o homem deixa de ser uma simples alegria para os que os amparam e votaram-lhe carinho e amizade, e torna-se o chefe da família, símbolo da virtude e do respeito. (VIANA *apud* COSTA, 1999, p. 238-239).

A força da moral revitalizada de Seixas reflete-se em seus hábitos, dando-lhe novo prestígio. Isso ocorre graças à instituição burguesa da união conjugal, a qual "levanta o homem do meio da humanidade onde se perdia confundido na multidão, dá-lhe foros de uma entidade cheia de prestígio e poder, concedendo-lhe as garantias mais seguras da vida física e moral". (VIANA *apud* COSTA, 1999, p. 239). Por meio do matrimônio, Seixas passa por um processo de aburguesamento. Sua vida torna-se mais comedida, veste-se com elegância, mas simplicidade, conforme o ideal burguês da *juste milieu*, dedica-se ao trabalho honesto e à poupança.

Ademais, assim como ocorrera em *Lucíola*, a natureza também está presente na redenção de Fernando. Como homem da sociedade, Seixas conhecia a natureza apenas pela tradição literária ou de vista, mas na primeira manhã de sua vida de casado, ao assistir o nascer do dia no meio do rico jardim da casa de Aurélia, o jovem consegue sentir "a alma da criação que o envolvia, e comungava sua alma a inefável serenidade da límpida e fresca manhã". (ALENCAR, 2009, p. 129).

A natureza, assim, contribui para fortalecer a resolução tomada pouco antes: "Encheu-se dessa fria resignação, que imprime à alma uma têmpera inflexível". (ALENCAR, 2009, p. 129). Desse modo, como em *Lucíola*, a natureza é representada com um objetivo burguês. Sendo o contraponto da cidade corruptora, ela é palco de renascimento, despertando o "bem latente" dos homens e mulheres da sociedade.

Contudo, ainda que Fernando esteja passando por um processo de incorporação dos ideais burgueses, Aurélia, inicialmente, acredita que isso não passa de capricho e zomba do marido. Indignado com as afrontas e ironias da esposa, Seixas, sarcasticamente, exclama: "A senhora tem uma sagacidade prodigiosa! Bem mostra que é sobrinha do Sr. Lemos". (ALENCAR, 2009, p. 154). Fernando não poderia ter proferido ofensa maior para Aurélia do que compará-la a Lemos, o tio que abandonou a irmã ao desamparo, que tentou aliciar a sobrinha para a prostituição, que reatou relações com a jovem movido exclusivamente pelo interesse em sua riqueza. A dignidade ofendida e o "império de seu olhar de rainha" (ALENCAR, 2009, p. 154), foram suficientes para fazer Seixas arrepender-se de suas palavras.

A brandura com que Seixas se desculpa com a esposa, apesar das injúrias que esta lançara contra ele, evidencia a boa natureza de seu coração burguês. O homem de bem é racional e sensato, valendo-se "cada vez mais da diplomacia dos hábitos, estratégia mais adequada aos padrões da nova cidade". (COSTA, 1999, p. 249). Por esse motivo, a perda da razão, ainda que momentaneamente, causada por um excesso de fúria é motivo de vergonha e arrependimento imediato. Rousseau assinala que se o homem de bem é tomado pela cólera, agindo de modo a ferir o responsável por sua irritação, logo se arrepende do lapso da razão, movido pelo sentimento de culpa. Segundo o filósofo, quando "ele próprio é ofendido, no auge do furor, uma desculpa, uma palavra o desarma, e perdoa os erros do outro com o mesmo bom coração com que conserta os seus". (ROUSSEAU, 2004, p. 301).

Apesar da resistência inicial em acreditar na transformação de Fernando, Aurélia percebe, após algum tempo, a mudança que se opera no caráter do marido, "outrora frágil, mundano e volúbil", mas que, pouco a pouco, vai recuperando sua "natureza generosa". (ALENCAR, 2009, p. 212). Todavia, ainda há um obstáculo a ser superado para que o casal obtenha a felicidade. Fernando Seixas pode ter se transformado no homem burguês ideal, porém isso não é suficiente para garantir-lhe uma posição digna em um matrimônio em que entrou como mercadoria. É necessário, então, um último acerto de contas entre o casal.

3.6 Acerto de contas

Uma noite, meses após o dia do casamento de Aurélia e Fernando, Seixas quita sua dívida com a esposa, devolvendo-lhe todo o valor do dote acrescido de juros. A interação

do casal é descrita com indiferença, mas riqueza de detalhes matemáticos. O que é retratada não é uma conversa entre marido e mulher, mas o acerto de contas entre dois negociantes, a senhora e o vendido. Recobrada a honra e a integridade, Fernando sente que agora possui o direito de justificar a conduta que o levara ao casamento infame:

> – Ouça-me [...]. A sociedade no seio da qual me eduquei, fez de mim um homem à sua feição; o luxo dourava-me os vícios, e eu não via através da fascinação o materialismo a que eles me arrastavam. Habituei-me a considerar a riqueza como a primeira força viva da existência, e [...] o casamento era meio tão legítimo de adquiri-la, como a herança e qualquer honesta especulação. [...] Não somente vi-me ameaçado da pobreza, e o que mais me afligia, da pobreza endividado, como achei-me o causador, embora involuntário, da infelicidade de minha irmã cujas economias eu havia consumido, e que ia perder um casamento por falta de enxoval. [...] Tudo isso abateu-me. Não me defendo; eu devia resistir e lutar; nada justifica a abdicação da dignidade. Hoje saberia afrontar a adversidade, e ser homem; naquele tempo não era mais do que um ator de sala; sucumbi. (ALENCAR, 2009, p. 229).

Observa-se na explicação de Fernando algo parecido com o que ocorre em *Lucíola*. Ambos os personagens, Fernando e Lúcia, possuem uma justificativa para sua degradação, no entanto, no momento da enunciação, após passarem por um processo de aburguesamento, a justificativa não é mais aceitável, pois acreditam que se pudessem voltar ao passado, teriam seguido um caminho diferente. Desse modo, a fala dos personagens despe-se do tom de justificativa e reflete um alerta burguês, uma vez que os erros cometidos por eles não são aceitáveis para a burguesia.

Ressalta-se que o motivo que levou à queda de Fernando é previsto em *Emílio, ou, Da educação*, pois Rousseau adverte que o jovem cedo apresentado ao luxo, logo é corrompido por ele. (ROUSSEAU, 2004, p. 312). A fim de conquistar a riqueza desde cedo ostentada diante de seus olhos, a dignidade e a moral embotam-se frente à possibilidade de um meio prático e rápido de ascensão, como o casamento. Contudo, se a degradação de Fernando é fruto da sociedade em que se criou, à de Maria da Glória é resultado do sacrifício abnegado feito pela menina para salvar a vida de seus familiares. Como explicar, então, o fim diferenciado dos personagens? Fernando alcança a felicidade, o amor e a riqueza, e Lúcia morre, levando consigo o filho que gerava. Além dos fatores que levaram à morte de Lúcia já analisados no capítulo anterior, o que se pode evidenciar nas narrativas é o peso do discurso dominante, inegavelmente mais severo em relação ao corpo feminino. Michelle Perrot alega que o corpo

> está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são objeto de uma perpétua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra. Enclausurá-las seria a melhor solução: em um espaço fechado e controlado, ou no mínimo sob um véu que mascara sua chama incendiária. Toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo, está em perigo, um legitimando o outro. Se algo de mau lhe acontece, ela está recebendo apenas aquilo que merece. (PERROT, 2005, p. 447).

O corpo da mulher, sobre o qual a vigilância aumenta consideravelmente em meados do século XIX, é o espaço pelo qual transpassa o discurso da nova higiene burguesa. O perigo que ele representa para a sociedade, assim como o perigo em que se encontra nesta legitimam a política de enclausuramento da mulher, cujo poder vai sendo cada vez mais limitado ao ambiente doméstico. Sendo assim, quando a bela Maria da Glória sai sozinha pelas ruas para comprar os medicamentos da família e buscar ajuda, ela coloca-se em perigo, e a desgraça que sobrevém sobre ela é resultado do movimento de seu perigoso corpo em liberdade.

Então, a morte da personagem também funciona como consequência inevitável da mulher que escolhe colocar-se em perigo, legitimando o discurso higiênico burguês de vigilância sobre o corpo feminino. O corpo de Fernando, entretanto, possui o direito "natural" a movimentar-se em liberdade, e os erros que comete, ainda que vão de encontro ao discurso burguês, não necessitam ser punidos de maneira tão rígida, ao contrário, a legitimação desse discurso fundamenta-se mais pela recompensa alcançada por Seixas quando se torna um homem de bem, do que pela punição de suas faltas.

Quitada a dívida, extingue-se o infame laço matrimonial que unia Fernando à Aurélia, deixando-os livres para alcançarem a felicidade. Todavia, ainda que a riqueza de Aurélia tenha sido instrumento de regeneração para o marido, ao mesmo tempo ela os separara para sempre, já que a riqueza dela continua a dar-lhe um poder superior ao do marido. Muriel Nazzari assinala que a "superioridade das esposas sentida pelos maridos provavelmente surgiu devido ao sistema do dote". (NAZZARI, 2001, p. 222). Por essa razão, no decorrer do século XIX, há no Brasil manifestações de oposição a esse sistema, ainda que sua prática continue "em certa medida até o final do século e até mesmo fosse mencionada no Código Civil que entrou em vigor em 1917". (NAZZARI, 2001, p. 251-252).

Tendo em vista que Aurélia possui o dinheiro, consequentemente, o poder na relação, isso deixa Fernando em uma posição inferior e de submissão, ainda que a esposa jure-lhe

amor e obediência. Ao ter se casado movido por interesses econômicos, Fernando já se rebaixara; se aceitar o amor da esposa, após o esforço para recobrar sua dignidade, ele não só continuará a se rebaixar, como também a rebaixará, já que o casal só se liga à sociedade por meio do marido. (ROUSSEAU, 2004, p. 598).

Desse modo, a riqueza de Aurélia mostra-se como um obstáculo intransponível. Esse problema, porém, já havia sido solucionado por ela no mesmo dia de seu casamento. Naquela data, Aurélia escrevera um testamento instituindo Fernando como seu herdeiro universal. Portanto, toda a riqueza do casal já pertence a Seixas, e o meio de o marido manter sua honra e dignidade é permitindo que a esposa viva a seu lado. E, assim, encerra-se o romance: "As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal". (ALENCAR, 2009, p. 231).

Observa-se em *Senhora* que Alencar fornece "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". (NAZZARI, 2001, p. 252). Luis Filipe Ribeiro afirma que em "José de Alencar, o conflito passa sempre pelo casamento. Essa é a área da realidade sobre que ele se debruça com especial carinho, constituindo-a como centro motor da vida social". (RIBEIRO, 1996, p. 397). Assim como outros autores românticos, Alencar salienta em sua obra o valor do casamento por amor e enfatiza ser necessário que os homens deixem de ser devassos, que parem "de viver dissolutamente e de dedicar-se ao jogo", e que assumam "as responsabilidades de uma família por meio da ética do trabalho". (NAZZARI, 2001, p. 252-253).

Em *Lucíola*, Paulo e Lúcia não podem se unir pelo matrimônio, apesar de levarem um estilo de vida compatível com essa situação, devido ao interdito moral da ausência de virgindade de Lúcia. Em *Senhora*, ainda que Fernando e Aurélia casem-se, a união só pode ser consumada quando Fernando tornar-se digno da relação, e o casamento por interesse puder se transformar em uma união por amor. Como Ribeiro alega, em ambos os romances, Alencar "está atento e vigilante para que a instituição do casamento não se deixe corromper, pondo em risco toda uma forma de vida e de sociedade". (RIBEIRO, 1996, p. 398). No próximo capítulo, então, discutir-se-á como o discurso burguês apresentado nesses romances constitui, também, um discurso identitário nacionalista. Tratando de temas importantes para os higienistas burgueses, Alencar afirma/consolida uma identidade para a nação correlacionada ao ideal de civilização burguês.

Capítulo 4

MULHER, UMA ALEGORIA DE BRASIL

4.1 Brasil, uma comunidade imaginada: o discurso burguês e a delimitação do corpo nacional

No primeiro capítulo desta dissertação, foram feitas algumas considerações iniciais sobre a noção de "nacionalismo". Neste capítulo, pretende-se levar adiante esta análise, observando a importância da relação existente entre cultura, sociedade e literatura nas discussões sobre a identidade nacional. Segundo Mariza Veloso Motta Santos e Maria Angélica Madeira, os critérios considerados relevantes para definir a identidade nacional variam com o tempo: na primeira metade do século XIX, esta se encontra "ancorada nas noções de pátria, povo, língua e território"; na segunda metade do século, destacam-se a raça e o meio; nas primeiras décadas do século XX, a cultura e a civilização ganham relevância; já a partir dos anos 50, o foco passa a ser o desenvolvimento, a industrialização, o imperialismo e a cultura popular. (SANTOS; MADEIRA, 1999, p. 49).

Antonio Candido comenta em "Uma palavra instável" sobre as faces do nacionalismo experienciadas no decorrer do século XX. Segundo o crítico, quando sua geração chegou à escola, a palavra "nacionalismo" relacionava-se ao orgulho patriótico de fundo militarista, nutrido pela "expulsão dos franceses, guerra holandesa e sobretudo do Paraguai". (CANDIDO, 1995, p. 293). Além disso, destacava-se nos livros de leitura e nas orientações das famílias a extraordinária grandeza do país, seu território imenso, o maior rio do mundo, as paisagens mais belas e a amenidade climática.

Outro ponto fundamental do espírito ufanista a respeito do Brasil dessa época é a ausência de preconceitos de qualquer ordem. Acreditava-se que todos viviam fraternalmente, sem lutas nem violências, e ninguém conhecia fome, "pois só quem não quisesse trabalhar passaria necessidade". (CANDIDO, 1995, p. 293). Entretanto, Candido ressalta uma contradição inerente a essa comunidade fraternal e maravilhosa chamada Brasil. "Se de um lado o saneamento do Rio de Janeiro (1902-1906), por obra de Oswaldo Cruz, parecia redimir o país dos seus males mais humilhantes para o olho estrangeiro, a realidade explodia nas pesquisas sobre o estado catastrófico da saúde na maioria do interior". (CANDIDO, 1995, p. 295).

Observa-se na declaração de Candido a necessidade brasileira de se representar aos olhos de seus próprios cidadãos e aos olhos do mundo como um país continental e paradisíaco, ocultando-se seus males. Desse modo, exclui-se tacitamente da nacionalidade tudo aquilo que é indigno da grande nação, como o pobre, o negro, o mestiço, o chagásico, o maleitoso, o subnutrido, o escravizado, todas essas "manchas" secundárias e de menor

importância no reluzente brasão da identidade nacional. A situação não era muito diferente durante o século XIX, afinal, como já foi citado no primeiro capítulo, a literatura romântica busca a "fabricação de uma palavra exclusiva" (BERND, 2003, p. 33), ou seja, procura-se ocultar, inventar ou representar o outro conforme a necessidade do discurso dominante.

Desse modo, observa-se que o negro é ocultado na literatura de José de Alencar; já nos romances indianistas tais como *O Guarani* e *Iracema*, o outro inventado, ou idealizado, é o indígena; e nos romances urbanos, o outro, compreendido como a mulher, cuja voz é negada pelo discurso dominante, é representado conforme os princípios do ideal burguês. É válido ressaltar que na literatura romântica, a mulher e o índio, não são excluídos da nacionalidade, ao contrário, são convidados a trabalhar em prol da constituição de uma identidade nacional que engrandeça o Brasil frente ao olhar estrangeiro.

A importância do "olho estrangeiro" para o olhar brasileiro sobre sua identidade é reveladora da situação paradoxal vivida, não só pelo Brasil, mas, de modo geral, pelos países colonizados pelas nações do velho mundo, uma vez que se "os países de velha civilização podem prescindir relativamente de empréstimos culturais, bastando a si mesmos, os novos dependem basicamente deles". (CANDIDO, 1995, p. 298). Em prefácio à obra de Santos e Madeira, Sergio Paulo Rouanet assinala que a identidade brasileira teria se formado por meio de uma lógica diferenciadora e homogeneizadora: "em sua interação com o Outro, os brasileiros se perceberam como semelhantes entre si e diferentes dos europeus". (ROUANET In: SANTOS; MADEIRA, 1999, p. 23).

A percepção da identidade nacional seria, a princípio, heterodeterminada, uma vez que é o olhar estrangeiro que traça no território brasileiro "os primeiros mapas, desenha a cartografia e fornece as linhas mestras do imaginário oficial". (SANTOS; MADEIRA, 1999, p. 56). Desse modo, os brasileiros são o que os europeus querem que sejam: homens da natureza, habitantes de uma terra edênica. Entretanto, à medida que esse processo se torna menos unilateral, a identidade brasileira passa a ser modelada de modo menos passivo e mais crítico.

Logo, se na esfera sócio-política o país novo e atrasado necessita ser nacionalista e defender sua autonomia, por meio da exaltação de sua *cor local* e excluindo aqueles considerados "indesejáveis", na esfera cultural ele precisa receber "incessantemente as contribuições dos países ricos, que economicamente o dominam" (CANDIDO, 1995, p. 298), ou, como alega José de Alencar, a "importação contínua de idéias e costumes estranhos" advindos de "todos os povos do mundo" devem influenciar a cultura da

“sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização”. (ALENCAR, 1967, p. 166).

Tendo em vista a complexidade do debate em torno do “nacionalismo”, que repousa na balança eterna entre o local e o universal, é possível observar a dificuldade da tarefa dos autores românticos, que intentam cunhar uma literatura nacional no período pós-independência. Santos e Madeira ressaltam que a fim de se criar representações para a nação brasileira, o projeto literário e político do Romantismo é permeado por um ideal patriótico e nativista. Segundo as autoras, o Romantismo

> produziu, aqui, representantes do mais puro subjetivismo, porém foi a idéia de pátria que teve maior rendimento político. Entendida em sua acepção de vínculo ao território, de amor à terra, conduziu à valorização do índio, a uma idealização do passado heróico e fez proliferar uma concepção de natureza que, por sua grandiosidade e exuberância, tornou-se o *locus* ideal, o motivo privilegiado da construção da identidade nacional naquele momento. (SANTOS; MADEIRA, 1999, p. 73).

Entretanto, ainda que a exuberante natureza brasileira seja o espaço privilegiado do nacionalismo, que o passado heroico torne-se o tempo ideal das narrativas e que o indígena seja eleito o herói nacional por excelência, o desenvolvimento da vida social urbana também possui um importante papel na construção da identidade da nação. Santos e Madeira assinalam que, na capital e nas províncias, surgem “novos jornais e revistas literárias”, que se tornam “importantes focos de difusão das idéias”. Desse modo, a literatura encontra “uma dinâmica e um ritmo de produção crescentes em todos os gêneros: poesia, ficção, ensaística e historiografia”. (SANTOS; MADEIRA, 1999, p. 74).

Em *Como e por que sou romancista*, José de Alencar comenta a influência que a leitura contínua e repetida de novelas e romances importados para as mulheres de sua família teve sobre seu espírito. (ALENCAR, 1998, p. 31). Observam-se nas primeiras experiências de Alencar com a arte da escrita dois importantes componentes de sua obra adulta: o molde do romance como gênero de sua predileção para tecer a identidade nacional e literária, e o público feminino, que constituirá uma parte fundamental de seus leitores e para o qual romances como *Lucíola* e *Senhora* são primordialmente direcionados.

Na verdade, também pode ser percebido um terceiro elemento que exerce influência na constituição do público leitor do romance. Como Alencar postula, mesmo no tempo de sua infância “o comércio dos livros era, como ainda hoje, artigo de luxo”. (ALENCAR, 1998, p. 40). Portanto, para que se tenha acesso aos livros, é necessário possuir recursos

suficientes para comprá-los. Uma vez que os jornais, revistas e romances são importantes difusores de ideias no século XIX, evidencia-se que essas ideias representam os interesses daqueles que têm acesso a tais meios de comunicação/expressão, a camada abastada da sociedade composta, especialmente no final daquele século, pela burguesia ascendente.

No entanto, a relação entre o meio social e a obra de arte não é uma via simples e de mão-única. Conforme afirma Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, a arte é social em dois sentidos complementares, "depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; 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).

Conforme a orientação geral a que obedecem as obras e a atuação dos fatores sociais sobre elas, a arte pode ser dividida em dois grupos: arte de agregação e arte de segregação. De acordo com Candido, a arte de segregação objetiva a renovação do sistema simbólico, criando novos recursos expressivos. Por esse motivo, dirige-se, inicialmente, a um número reduzido de receptores, segregados da sociedade. Ademais, ela representa o conjunto de fatores que tendem a acentuar as peculiaridades e as diferenças existentes entre um grupo e outro.

Já a arte de agregação possui como principal fonte de inspiração a experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Portanto, incorpora-se ao sistema simbólico vigente, "utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade". (CANDIDO, 2006, p. 33). A integração engloba o conjunto de fatores que objetivam acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade.

Candido comenta que a socialização do homem depende desses processos complementares. Do mesmo modo, a arte só consegue sobreviver "equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas". (CANDIDO, 2006, p. 33). Na literatura de Alencar, a "segregação" atua de modo a acentuar as peculiaridades da realidade brasileira em contraponto às estrangeiras. Esse processo é perceptível na tentativa de Alencar de escrever em linguagem "brasileira" e de fundar mitos e símbolos próprios da nação. Todavia, o que mais se destaca em *Lucíola* e *Senhora* é o processo de integração, uma vez que o discurso nacionalista presente nesses romances fundamenta-se na difusão de um modo de vida burguês ao qual todos devem aderir.

Destaca-se que, como comunicação expressiva pertencente a um processo integrador e bitransitivo, a arte pressupõe algo que vai muito além das vivências do artista. Este

"recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra", sendo que ambos "se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado (como *alguém* para quem se exprime *algo*)". (CANDIDO, 2006, p. 32). Ao discutir a relação autor-obra-público, Maria Cecília Boechat postula que

> se aceitamos que todo autor escreve para um leitor, pelo menos virtualmente, talvez possamos aceitar que esse leitor previsto pelo texto mantém sempre relações (mais próximas ou distantes) com os leitores reais, ou, mais precisamente, com o tipo de público que o autor prevê alcançar com sua obra. De alguma forma, portanto, ao elaborar seu leitor ideal, ele está, também, não apenas levando em conta a existência efetiva de um público leitor, mas também configurando o tipo de relação que espera que esse público mantenha com sua obra. (BOECHAT, 2002, p. 267).

Desse modo, é importante que se observe a configuração do público leitor do século XIX, a fim de melhor se compreender a relação entre as representações sociais apresentadas em *Lucíola* e *Senhora* e o público leitor dos romances de José de Alencar. Luis Filipe Ribeiro afirma que a literatura romântica oitocentista, especialmente o romance, possui uma área de atuação quase insignificante em termos de população. (RIBEIRO, 1996, p. 53).

Como já se comentou, devido ao alto-custo dos livros ou da assinatura dos jornais, estes são instrumentos ideológicos de "circulação restrita aos segmentos mais refinados e cultivados da elite econômica e social" (RIBEIRO, 1996, p. 53), e desempenham um importante papel na "configuração e sustentação dos valores dominantes na sociedade". (RIBEIRO, 1996, p. 53). Esse fato é perceptível em *Lucíola* e *Senhora* por meio das representações burguesas presentes nos romances, que estão de acordo com o discurso dominante da época a respeito das representações de gênero e da importância da família conjugal. De acordo com Ribeiro, o público leitor oitocentista,

> por excelência, era o feminino. Primeiro porque o romance – como a literatura, de modo geral – encontra seu espaço, em nossa sociedade aristocrática e iletrada, no lazer das mulheres das classes altas. Os homens estão voltados para seus negócios; as mulheres, ociosas, precisam encontrar formas de preencher seu tempo, já que o trabalho doméstico está a cargo das escravas. (RIBEIRO, 1996, p. 57).

Além das mulheres, os rapazes solteiros também correspondem a uma parcela dos leitores de Alencar que não pode ser ignorada. Em *José de Alencar*, literato e político, Raimundo de Menezes cita um depoimento do Visconde de Taunay, o qual se recorda que

quando o correio chegava a São Paulo, os estudantes reuniam-se "numa república em que houvesse qualquer feliz assinante do *Diário do Rio*" (TAUNAY *apud* MENEZES, p. 134), para ouvir de um dos presentes a leitura em voz alta de *O Guarani*. "E o jornal era depois disputado com impaciência e, pelas ruas, se viam agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação de outrora – ainda ouvintes a cercarem, ávidos, qualquer improvisado leitor". (TAUNAY *apud* MENEZES, p. 134-135).

Observa-se, pois, a atuação do romance romântico sobre as duas parcelas fundamentais, alicerces da sociedade burguesa, as mulheres e os jovens, personagens os quais se veem representados de modo exemplar em *Lucíola* e *Senhora*. Como Ribeiro afirma, a atenção dada às mulheres, enquanto principal público consumidor de romances, segue a vertente conservadora que sustenta o sistema social. Sendo assim, a atenção dada pelos autores românticos ao público feminino visa um objetivo pedagógico, ao ensinar "o *lugar* da mulher" na sociedade. (RIBEIRO, 1996, p. 53).

Acrescenta-se que os romances de Alencar não somente preocupam-se em representar/apresentar modelos de comportamento feminino, mas também masculino. Ao assinalar um projeto para o futuro da nação, as representações burguesas presentes nos romances não apenas objetivam a formação moral da mulher, que como esposa e mãe será a geradora e educadora dos filhos da pátria, como também se interessam pela formação dos homens, que por meio do trabalho sério construirão o futuro da nação.

Conforme argumenta Boechat em "A invenção da leitora romântica", o romance brasileiro oitocentista, empenhado em um projeto nacionalista visto como conservador, ingênuo e comprometido com a inserção da arte no mercado consumidor, se sujeitaria, por um lado, "às necessidades de divertimento e evasão de seu público eminentemente feminino e, por outro, a um necessário empenho didático, conservador e moralizante, a bem da família e da nação". (BOECHAT, 2002, p. 267-268). Os romances, portanto, desempenham um importante papel na formação da comunidade leitora, assim como na formação da comunidade imaginada da nação brasileira, tendo em vista que a nação é, conforme Benedict R. Anderson, uma comunidade política imaginada, limitada, mas soberana.

Imaginada, porque "os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem vida da comunhão entre eles". (ANDERSON, 2008, p. 32). Limitada, porque possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, ademais, nenhuma nação imagina ter a mesma extensão da humanidade. Soberanas, porque surgem em uma época

em que o Iluminismo e a Revolução estão destruindo a legitimidade dos reinos dinásticos e de ordem divina. Finalmente, nações são comunidades, porque ainda que haja hierarquias e desigualdades, elas são concebidas como estruturas de camaradagem horizontal.

Destaca-se que, como afirma Lilia Moritz Schwarcz em "Imaginar é difícil (porém necessário)", "a partir do momento em que a nação é imaginada, ela é, então, modelada, adaptada e transformada". (SCHWARCZ, 2008, p. 14). Desse modo, imaginar relaciona-se a representar, uma vez que ambos os termos possuem dupla conotação, sendo tanto o resultado, como os agentes do processo de construção e apreensão da realidade nacional.

Contudo, como Schwarcz assinala, ainda que nações sejam imaginadas, não é fácil imaginar, pois não se imagina "no vazio e com base em nada. Os símbolos são eficientes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária afetiva de sentidos e quando fazem da língua e da história dados 'naturais e essenciais'; pouco possíveis de dúvida e de questionamento". (SCHWARCZ, 2008, p. 16). É importante observar o que a realidade brasileira do século XIX dispunha à imaginação de Alencar para seu projeto de afirmação/consolidação da identidade nacional. De acordo com Silviano Santiago, a

> identidade histórica de jovens nações, como as americanas, não se encontra ali onde esperam encontrá-la os nativistas, isto é, os políticos com p minúsculo. Ela está fora do tempo histórico nacional e fora do espaço pátrio: por isso é lacunar e eurocêntrica. Em resumo, o seu lugar é a "ausência", determinada por um movimento de tropismo. (SANTIAGO, 2004, p. 15-16).

Como Joaquim Nabuco também afirma em *Minha Formação*, "o Novo Mundo para tudo o que é imaginação estética ou histórica é uma verdadeira solidão", em que o *espírito humano* – que é um só e encontra-se "do outro lado do Atlântico" – sente-se tão longe das suas reminiscências e das suas associações de ideias, que é como se todo o passado "da raça humana se lhe tivesse apagado da lembrança e ele devesse balbuciar de novo, soletrar outra vez, como criança, tudo o que aprendeu sob o céu da Ática". (NABUCO, 1981, p. 45).

Nabuco compreende que na América falta o fundo histórico e a perspectiva humana à paisagem, à vida, ao horizonte, à arquitetura, a tudo o que o cerca, já na Europa falta a pátria. Se de "um lado do mar sente-se a ausência do mundo; do outro, a ausência do país. O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação européia". (NABUCO, 1981, p. 44). Essa ambiguidade dos sentimentos faz parte do *cosmopolitismo do pobre* citado por Silviano Santiago, que permeia a imaginação dos autores de ex-colônias que se dispõem a pensar a identidade nacional. De acordo com Santiago, há

> um antigo multiculturalismo – de que o Brasil e demais nações do Novo Mundo são exemplo – cuja referência luminar em cada nação pós-colonial é a civilização ocidental tal como definida pelos conquistadores e construída pelos colonizadores originais e pelas levas dos que lhes sucederam. Apesar de pregar a convivência pacífica entre os vários grupos étnicos e sociais que entraram em combustão em cada *melting pot* (cadinho) nacional, teoria e prática são de responsabilidade de homens brancos de origem européia, tolerantes (ou não), católicos ou protestantes, falantes de uma das várias línguas do Velho Mundo. A ação multicultural é obra de homens brancos para que todos, indistintamente, sejam disciplinarmente europeizados como eles. (SANTIAGO, 2004, p. 54).

Desse modo, o romance fundacional de José de Alencar não é capaz de preencher "o lugar vazio da nacionalidade tal qual configurado pela elite intelectual". (SANTIAGO, 2004, p. 16). Em *Lucíola* e *Senhora* observa-se que a comunidade nacional é imaginada por meio desse cosmopolitismo do pobre, ou seja, as diferenças são escamoteadas a favor de um *todo* nacional íntegro, fraterno e coeso. (SANTIAGO, 2004, p. 58). Então, por meio das representações de gênero, notadamente as representações femininas, e do discurso sobre o casamento, a família, o amor e o sexo, o que se percebe nesses romances é a representação de ideais burgueses aos quais se espera a identificação dessa comunidade imaginada chamada Brasil.

Em *Ficções de fundação,* Doris Summer ressalta um dado interessante a respeito dos romances nacionais da América Latina: todos eles são histórias de amor. (SUMMER, 2004, p. 47). A autora postula que uma das possíveis justificativas desse fato seja o paradoxo geral do nacionalismo, ou seja, "características culturais que parecem únicas e merecedoras de (auto)celebração patriótica são, frequentemente, típicas de outras nações também e até mesmo baseadas em modelos estrangeiros". (SUMMER, 2004, p. 48). Além disso, Summer alega que

> se não houvesse nenhum investimento erótico ou sentimental por parte do Estado, se nossas identidades como sujeitos modernos, definidos sexualmente não considerassem o Estado como objeto primário e, portanto, como o parceiro do qual depende nossa identidade, o que poderia explicar nossa paixão por "la pátria"? É também possível que os próprios romances sejam, eles mesmos sinédoques do casamento entre Eros e Pólis que estava acontecendo sob o amplo dossel da cultura ocidental? Hesito em dizer "cultura burguesa" porque esta poderia ser tanto filha quanto patrocinadora desse casamento. (SUMMER, 2004, p. 50).

As análises realizadas durante este trabalho, no entanto, possibilitam que se afirme que os romances de Alencar aqui estudados são sinédoques do casamento entre *Eros* e

Polis, o qual acontece largamente no final do século XIX agenciado pela cultura burguesa. Como procurou-se evidenciar nos capítulos anteriores, em *Lucíola* e *Senhora* há representações burguesas da sociedade fluminense, as quais, como representações sociais, são concomitantemente produtoras e produto dos ideais da burguesia ascendente, ou, segundo as palavras de Summer, ao mesmo tempo patrocinadoras e filhas do casamento entre *Eros* e *Polis*.

Michel Foucault assinala que, na família burguesa, os pais e os cônjuges tornam-se os principais agentes do dispositivo de sexualidade[4] que se apoia nos médicos, pedagogos e psiquiatras – por que não dizer também nos romancistas, como Alencar, que como visto anteriormente, desempenham um importante papel na difusão do ideal burguês. Em fins do século XVIII, os discursos sobre o sexo não são mais vinculados apenas à noção de pecado, pois a Igreja deixa de ser o centro hegemônico. Por meio da pedagogia, da medicina e da economia, o sexo passa a ser tratado não somente como uma questão laica, mas também como "negócio de Estado", "uma questão em que, todo o corpo social e quase cada um de seus indivíduos eram convocados a porem-se em vigilância". (FOUCAULT, 1988, p. 110). Foucault acrescenta que, nessa mesma época,

> a análise da hereditariedade colocava o sexo (as relações sexuais, as doenças venéreas, as alianças matrimoniais, as perversões) em posição de "responsabilidade biológica" com relação à espécie; não somente o sexo podia ser afetado por suas próprias doenças ou criá-las para as gerações futuras; ele aparecia, assim, na origem de todo um capital patológico da espécie. Daí o projeto médico, mas também político, de organizar uma gestão estatal dos casamentos, nascimentos e sobrevivências; o sexo e sua fecundidade devem ser administrados. A medicina das perversões e os programas de eugenia foram, na tecnologia do sexo, as duas grandes inovações da segunda metade do século XIX. (FOUCAULT, 1988, p. 111-112).

Summer, por sua vez, compara o processo de delimitação dos corpos sexuais com o processo de delimitação do corpo do Estado moderno, observando que enquanto "as nações tomavam corpo, suas fronteiras eram meticulosamente desenhadas e seus recursos territorializados, a mesma coisa acontecia com os corpos sexuais que atraíram a atenção de

[4] Segundo Michel Foucault, em *História da sexualidade*: a vontade de saber, a partir do século XVIII o *dispositivo de sexualidade* se sobrepôs ao *dispositivo de aliança*, que vigorava até então. O *dispositivo de aliança* é um "sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens" (FOUCAULT, 1988, p. 100), que se estrutura em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, objetivando reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege. Já o *dispositivo de sexualidade* valoriza os corpos como objetos de saber e como elementos nas relações de poder, ademais esse dispositivo "tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global". (FOUCAULT, 1988, p. 101).

Foucault". (SUMMER, 2004, p. 55-56). Desse modo, a família burguesa é ao mesmo tempo "instância de controle e ponto de saturação sexual" (FOUCAULT, 1988, p. 114), além de ser pedra fundamental do Estado, espaço privilegiado para construção/difusão da identidade da nação. De acordo com Michelle Perrot, sobre

> a importância da família, instância de regulação fundamental, há unanimidade. Átomo da sociedade civil, ela é a administradora dos "interesses privados", cuja boa manutenção é essencial para a marcha dos Estados. Pedra angular da produção, ela garante o funcionamento econômico dos patrimônios. Célula de reprodução, ela engendra os filhos aos quais dá uma primeira socialização. Fiadora da consciência nacional, ela vela sobre a sua pureza e sua saúde. Cadinho da consciência nacional, ela transmite os valores simbólicos e a memória fundadora. A "boa família" é o fundamento do Estado: daí a atenção crescente que ele lhe dá [...]. A família enfim garante a mediação entre indivíduo, sociedade civil e Estado. (PERROT, 2005, p. 458-459).

A partir da metade do século XVIII, na Europa, a burguesia empenha-se em se atribuir uma sexualidade e constituir para si, a partir desta, "um corpo específico, um corpo 'de classe' com uma saúde, uma higiene, uma descendência, uma raça". (FOUCAULT, 1988, p. 117). Já em *Lucíola* e *Senhora*, como se tentou discutir nos capítulos anteriores, utilizando os mesmos mecanismos de autoafirmação da burguesia, José de Alencar intenta estabelecer um corpo nacional higienicamente concebido.

Como ocorre em outros países da América Latina, "junto com os códigos constitucionais e civis, os romances ajudaram a legislar os costumes modernos". (SUMMER, 2004, p. 50). Entretanto, como afirma Summer, ao contrário dos livros ingleses, que conferem poder à "linguagem da domesticidade feminina ao desenredá-la da política masculina", os romances latino-americanos tiram vantagem "desse enredamento para criar um nó seguro, feito de homens sentimentalizados". (SUMMER, 2004, p. 50).

A mulher é enredada pelo discurso masculino, ou, como Foucault postula, é investida pelo dispositivo da sexualidade. São atribuídas novas obrigações conjugais e parentais à mulher "ociosa", burguesa, nos limites do "mundo" e da família. (FOUCAULT, 1988, p. 114). O processo de afirmação da identidade da classe burguesa é marcado por um agenciamento político da vida, o qual se constitui, não através da submissão de outrem – o proletariado só é dotado de um corpo e de uma sexualidade a partir do momento em que sua saúde, seu sexo e sua reprodução passam a constituir um problema para a burguesia – mas por meio de uma afirmação ou valorização de seu próprio corpo.

O mesmo ocorre no processo de afirmação da identidade nacional brasileira. Em *Lucíola* e *Senhora*, o discurso nacionalista de Alencar se fundamenta na valorização do

corpo social burguês da nação. Nesse contexto, a mulher em suas relações amorosas aparece como alegoria do processo de afirmação da identidade brasileira, desempenhando, assim, um importante papel na comunidade imaginada da nação. Entretanto, como Mary Louise Pratt comenta em "Mulher, literatura e irmandade nacional", Benedict Anderson não aborda como a questão de gênero é incorporada na autocompreensão da nação. De acordo com Pratt, a análise de Anderson

> deixa claro que o problema não está no fato de a mulher deixar de "servir" aos relatores da comunidade imaginada. Ao contrário, pois é a nação que, por definição, situa e "produz" as mulheres em permanente instabilidade em relação à comunidade imaginada, incluindo, de forma muito particular, a mulher da classe dominante. A população feminina das nações não era imaginada e sequer convidada a se imaginar como parte da irmandade horizontal. (PRATT, 1994, p. 130).

Pratt assinala que o que a república burguesa oferece à mulher é a "maternidade republicana", ou seja, o papel de produtora de cidadãos. Desse modo, a instabilidade aliada à questão da mulher deve-se ao fato de a hierarquia de gênero propiciar uma profunda divisão na fraternidade horizontal da nação. Então, a pesquisadora conclui que "ao dizer que na nação a mulher está situada numa instabilidade permanente, afirma-se que a nação existe em permanente instabilidade". (PRATT, 1994, p. 132).

A instabilidade da identidade nacional, situada no eterno dilema entre o particular e o universal, assim como a instabilidade da posição da mulher na comunidade imaginada são perceptíveis nos romances analisados nesta pesquisa por meio da relação amorosa dos protagonistas. Se por um lado, as mulheres fortes e independentes, sujeitos desejantes que conduzem a narrativa e cujas ações desencadeiam o processo de aburguesamento do homem amado, remetem à situação do Brasil recém-independente, desejante de afirmar sua autonomia. Por outro, a submissão dessas personagens aos homens aburguesados alegoricamente remete à necessidade da nação de se submeter ao ideal burguês de civilização a fim de conquistar um futuro próspero, o que se verá a seguir.

4.2 Representações femininas, burguesia e um projeto de futuro

Silviano Santiago alega que os textos que, de maneira descritiva ou ficcional, envolvem "este território chamado Brasil e este povo chamado brasileiro, sempre serviram de *farol*, para que, com a sua ajuda e luz, se aclarassem tanto a região quanto os

habitantes". (SANTIAGO, 1982, p. 89). A palavra escrita serve como "mecanismo de definição e estabelecimento dos valores sociais, políticos e econômicos da nova terra e da sua gente". (SANTIAGO, 1982, p. 89-90). Neste momento, observar-se-á como os romances de Alencar, objetos deste estudo, atuam como faróis da identidade nacional, que se vê iluminada nas representações de gênero burguesas apresentadas nos romances. De acordo com José Carlos Reis, uma nação

> seria uma comunidade simbólica. A cultura nacional, e não apenas por obra do Estado, criou um idioma, valores, tradição, sentimentos comuns, um espírito solidário. Uma cultura nacional seria um conjunto de discursos, imagens, símbolos, que expressam os sentidos com os quais os membros do grupo se identificam. (REIS, 2006, p. 16).

Alencar, ao iluminar as representações sociais da segunda metade do século XIX, apresenta os valores com os quais sua comunidade de leitores(as) devem se identificar, formando, desse modo, a comunidade imaginada da nação brasileira. Por meio das representações de gênero, o autor alegoricamente evidencia seu projeto de futuro para consolidação da identidade da nação, a qual deve ser moldada por um ideal estrangeiro de civilização burguesa.

Como já foi largamente discutido no decorrer desta dissertação, Alencar não considera nociva a influência estrangeira para a sociedade brasileira, ao contrário, acredita que o contato entre os povos é bastante produtivo para a formulação da identidade nacional. Silviano Santiago postula que a consciência nacional "só pode surgir de formas de compromisso, de um entrelugar que passa a ser definidor não mais do *puro* exotismo europeu, nem da *pura* exuberância brasileira, mas da contaminação do exotismo sobre a exuberância e vice-versa". (SANTIAGO, 1982, p. 110).

A identidade nacional que surge de um "entrelugar", de uma terceira margem, relacionada à figura de um sujeito híbrido, miscigenado, está bem representada em *O Guarani* e *Iracema*, publicados em 1857 e 1865 respectivamente. Nestes romances indianistas, José de Alencar constrói a gênese nacional, transformando o histórico em mítico. Na busca de uma identidade para a nação que a eleve ao padrão europeu de prestígio e cultura, os indígenas são europeizados; o selvagem ganha traços comportamentais que ombreiam com o conquistador no cavalheirismo, na generosidade, na poesia. Entretanto, o silvícola civilizado não é louvado como o primeiro brasileiro, pois a identidade nacional só pode ser representada por um ser mestiço, habitante de um "entrelugar".

Os protagonistas Peri e Iracema, idealizados como ancestrais do povo brasileiro, são genitores da identidade nacional e simbolizam a terra virgem e selvagem maculada pelos portugueses. Eles sacrificam a cultura indígena – Peri, rei das florestas tropicais, torna-se escravo da fidalga Cecília, e Iracema, princesa tribal, abandona seu povo para seguir o português Martim – na vassalagem amorosa ao europeu, com quem a união promoverá o surgimento do novo mundo, em *O Guarani*, e do primeiro brasileiro, em *Iracema*.

Em *O Guarani*, a morte da família de Dom Antônio de Mariz, o incêndio da fortaleza do fidalgo e o episódio do dilúvio que inunda o Vale do Paquequer representam a destruição do mundo antigo para anunciar uma nova era. Não se deve, porém, acreditar que a destruição do espaço medieval português significa o triunfo completo da cultura indígena sobre a europeia, pois apenas uma parte da cultura portuguesa desaparece. O herói é o verdadeiro sacrificado, pois chega ao fim sua cultura indígena. Repetindo ritualmente o mito de Tamandaré, Peri salva Cecília do dilúvio e inaugura uma nova etapa nacional da identidade brasileira.

Em *Iracema*, a personagem que intitula a obra, cujo nome é anagrama de "América", é a gestora da nova raça, e após cumprir esse papel, ao dar a luz a Moacir, ela morre, já que não há lugar para a cultura selvagem na era nova que se aproxima. Já Moacir, filho da índia com o europeu, aquele que nasce na praia, na divisa entre o antigo mundo selvagem e o mar do mundo novo, é capaz de sobreviver. Criado pelo amor, filho da dor, a partida de Moacir para a Europa com o pai, este "exílio" precoce do primeiro brasileiro, evidencia que o espaço para o qual ele retornará não será mais o Brasil, ou América, de Iracema, mas um novo espaço não mais completamente selvagem, pois já modificado pela cultura europeia.

Em ensaio crítico, Machado de Assis comenta sobre o "instinto de nacionalidade" que acomete a literatura que lhe é contemporânea. Segundo o crítico, a fonte de inspiração da literatura nacional não está somente na vida indígena, pois os costumes civilizados "ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo". (ASSIS, 1999, p. 15). Machado desmascara a ideia errônea de que o espírito nacional só pode ser reconhecido nas obras que tratam de assunto local.

> Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1999, 18-19).

Desse modo, observa-se a partir da temática universal de *Lucíola* e *Senhora* sobre a prostituição e a influência do dinheiro nas relações sociais, uma discussão nacional sobre a identidade brasileira. Os ideais burgueses – que condenam a prostituição e exaltam o casamento por amor – almejados para a nação são vistos por Alencar de modo crítico, uma vez que o romancista apresenta não somente os benefícios, como também os perigos inerentes a esse sistema.

Posto que o processo de ascensão da burguesia esteja longe dos estágios mais avançados em que já se encontra na Europa; na sociedade fluminense, são difundidos ideais burgueses a respeito da família, do papel das mulheres, do consumo de bens e da postura masculina frente ao trabalho, que funcionam como símbolos de autoafirmação desse novo corpo social chamado burguesia, e que também são retratados nos romances urbanos como símbolos de afirmação da identidade do corpo nacional.

Em *A viuvinha*, pequeno romance publicado em 1857, o protagonista Jorge, assim como o Fernando de *Senhora*, só conquista a felicidade burguesamente concebida, ou seja, a consumação da união com a esposa Carolina, após a incorporação do ideal burguês do homem de bem. Jorge é filho de um rico negociante que falecera, deixando-o órfão ainda jovem. O tutor, antigo amigo do pai, administrou a fortuna do rapaz até que, completando a maioridade, "Jorge tomou conta de seu avultado patrimônio e começou a viver essa vida dos nossos moços ricos, os quais pensam que gastar o dinheiro que seus pais ganharam é uma profissão suficiente para que se dispensem de abraçar qualquer outra". (ALENCAR, 1867, p. 40).

Durante três anos Jorge viveu no luxo e na opulência, gastando desenfreadamente sua fortuna para desfrutar de todos os prazeres que a corte podia oferecer-lhe. Então, quando se cansou da vida em sociedade e passou a buscar o isolamento, ele encontra e se apaixona por Carolina, o que desencadeia uma grande transformação no comportamento do rapaz, que passou a ser "simples nos seus hábitos e na sua existência, [...] modesto, vivendo do seu trabalho e ignorando inteiramente os cômodos da riqueza". (ALENCAR, 1967, p. 41). Todavia, a regeneração chegara tarde, pois se descobrindo falido pouco antes de seu consórcio matrimonial com Carolina, Jorge casa-se com ela, para na noite de núpcias simular a própria morte com ajuda do tutor, a fim de partir para os Estados Unidos sob uma nova identidade, e por meio do trabalho sério, reconquistar o dinheiro para pagar as dívidas que deixara no Brasil e poder reconquistar a amada, que durante cinco anos manteve-se fiel à memória do marido falecido.

Observa-se nesse romance a valorização do trabalho liberal, da moderação, da *juste milieu*, da poupança, de todas essas virtudes burguesas que foram necessárias para que Jorge reconquistasse sua honra e a felicidade conjugal ao lado da esposa. O que se nota nesse romance é o louvor ao aburguesamento do sujeito em prol de se garantir um futuro de prosperidade. Já em *Sonhos D'Ouro*, lançado em 1872, existe uma exaltação à família conjugal exogâmica, a qual triunfa sobre a família patriarcal endogâmica.

Sonhos D'Ouro narra a história de Ricardo, jovem paulista que vai trabalhar no Rio de Janeiro. Ele está noivo da prima, Bela, com quem pretende se casar quando tiver recursos suficientes. Durante sua estadia na corte, conhece Guida, filha única de milionário banqueiro, e ela se apaixona por ele. Apesar dos esforços da moça para conquistar o rapaz, até mesmo por meio de um pedido velado de casamento, Ricardo mantém-se fiel à noiva. Quando Bela, porém, descobre que Ricardo tem a possibilidade de fazer um melhor casamento, ela decide casar-se com outro primo, a fim de deixar o rapaz livre para unir-se com mais privilegiada pretendente. Ricardo fica desolado, mas após algum tempo, reencontra Guida no mesmo lugar onde se viram pela primeira vez. Ambos declaram seu amor e em poucos dias o casamento é realizado.

Diferentemente de personagens como Fernando, Paulo ou Jorge, Ricardo não precisa passar por um processo de aburguesamento, pois demonstra, desde o princípio, as características do homem burguês: possui o hábito da meditação, o que já se nota pela sua "larga fronte pensativa de reflexos inteligentes" (ALENCAR, 1967, p. 169); é um "trabalhador infatigável" (ALENCAR, 1967, p. 267); veste-se com simplicidade; e apresenta moderação em seus atos e gestos. Ademais, apesar de reconhecer a importância do dinheiro, chegando a dizer que o ouro é o "rei absoluto, autocrata de todas as grandezas da terra" (ALENCAR, 1967, p. 171), Ricardo não almeja o casamento com uma noiva rica para conquistar rápida ascensão, ao contrário, prefere depender de seu trabalho e casar-se com a mulher que escolheu movido por seus sentimentos, e não pelo desejo de riqueza.

A escolha individual de Ricardo de casar-se com Bela por amor está de acordo com o discurso burguês, porém o casamento endogâmico com a prima não permitiria que rapaz se desligasse de seus parentes para a formação de uma família conjugal burguesa. Maria Ângela D'Incao afirma que entre o final do século XIX e início do século XX ocorre um "processo de privatização da família marcado pela valorização da intimidade". (D'INCAO, 1997, p. 228). Casando-se com a prima, Ricardo não poderia concretizar o ideal da família conjugal privatizada, pois ele retornaria para seu "clã" em São Paulo. Apenas a união exogâmica com Guida permite que o jovem construa uma família nuclear burguesa, em

que a intimidade do casal é protegida não apenas pelo desligamento natural dos cônjuges de seus parentes, como pelo distanciamento espacial entre a família que Ricardo monta na corte e os parentes que deixa em São Paulo. Conforme é estabelecido em *A literatura no Brasil*, no

> romance urbano, perfil de mulher quase sempre, [...] constroem-se intrigas em torno de três elementos fundamentais: a família, o casamento e o amor. [...] Bons observadores, nossos romancistas nunca se desligaram da realidade, e nessa espécie de romance a realidade nacional da época se encontra bem desenhada, na forma por que todos eles reproduziram os conflitos resultantes do jogo de interesse no problema do casamento e do amor. (COUTINHO, 1969, p. 289).

Pode-se complementar a afirmação de Afrânio Coutinho postulando-se que não apenas a "realidade nacional da época" se encontra bem retratada, mas a realidade nacional que se espera para o Brasil aburguesado. Aliás, os três elementos fundamentais em torno dos quais os romances desenvolvem sua trama, a família burguesa, o casamento desvinculado dos interesses paternais e o amor higiênico são também os três elementos fundamentais de autoafirmação de uma identidade burguesa.

Além disso, os "conflitos resultantes do jogo de interesse no problema do casamento e do amor" podem ser lidos alegoricamente como alusão ao conflito de formação de uma identidade nacional que deseja emprestar das nações estrangeiras seus princípios de prosperidade e civilização, os quais, naquele momento, não podem se desvencilhar dos ideais burgueses, mas que, ao mesmo tempo, torna-se apreensiva em relação aos males advindos desse empréstimo. Em *A solidão tropical*, Lucia Helena questiona:

> Como casar, sem lastro, o presente com o passado? Em *Senhora*, também o presente de Seixas e Aurélia tem contas a ajustar com a falta de lastro. Com o pouco de que dispõem, os heróis de Alencar têm que propiciar a origem do Brasil (Iracema e Peri) e Liquidar as dívidas (Seixas e Jorge). (HELENA, 2006, p. 69).

E do que dispõem os heróis de *Lucíola* e *Senhora* para "saldar as dívidas" da formação identitária brasileira? Eles dispõem de uma cidade elitista, afrancesada e pródiga, pertencente aos "apatacados", os quais podem esbanjar suas riquezas nos ambientes elegantes. Ou seja, dispõem de "uma cultura de consumo e de identificação ao outro", que "se gesta nesses espaços". (RIBEIRO, 1996, p. 55). Desse modo, devido à "falta de lastro" e à carência de uma identidade nacional com a qual se identifique, "a busca de uma

identidade qualquer, importada que fosse, preenchia o vazio político de uma elite, como tantas, irresponsável". (RIBEIRO, 1996, p. 55).

O perigo reside no que é importado junto com os princípios positivos do ideal burguês. Se, por um lado, este ideal prega, entre outros, a poupança, o trabalho sério e o casamento por livre escolha, por outro, a necessidade de esbanjar fortunas a fim de aparentar-se à elite burguesa e o desejo de ascensão a qualquer custo em uma sociedade onde tudo parece à venda, não só o sexo, *Lucíola*, como também o amor, *Senhora*, são perigos contra os quais Alencar adverte. Vale ressaltar que se em *Lucíola* e *Senhora* é evidente o discurso condenatório às *despesas improdutivas* da sociedade burguesa, ambos os romances, protagonizados por mulheres transgressoras e homens fracos – invertendo-se, portanto, os ideais referentes às representações de gênero da época –, funcionam como *despesas* necessárias a formação/consolidação da identidade brasileira.

Neste momento, é necessário que se discorra ligeiramente sobre o termo "despesa", tal como é cunhado por Georges Battaile em *A parte maldita*. Battaile postula que "qualquer julgamento geral sobre a atividade social subentende o princípio de que todo esforço particular deve ser redutível, para ser válido, às necessidades fundamentais da produção e da conservação". (BATTAILE, 1975, p. 28). Nesse contexto, o prazer é reduzido a "uma concessão, ou seja, a um descanso cujo papel seria subsidiário. A parte mais apreciável da vida é dada como a condição – às vezes inclusive como a condição lamentável – da atividade social produtiva". (BATTAILE, 1975, p. 28).

Como exposto no capítulo primeiro, no Brasil escravocrata e latifundiário do século XIX, não se pode dizer que a burguesia como classe exista de maneira concreta, ou mesmo que haja todas as condições para sua plena ascensão. A sociedade brasileira na verdade importa os ideais de uma burguesia europeia que se encontra em um nível mais avançado de desenvolvimento, em que, portanto, as "despesas improdutivas" já são uma parte importante de sua identidade de classe.

Segundo Battaile, as despesas improdutivas, tais como "o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital)" (BATTAILE, 1975, p. 30), pelo menos nas condições primitivas, representam atividades que têm em si mesmas seu fim. De outro modo, elas se caracterizam pelo fato de que "em cada caso a ênfase é colocada na *perda* que deve ser a maior possível para que a atividade adquira seu verdadeiro sentido". (BATTAILE, 1975, p. 30). A fim de que o leitor melhor entenda como se dá esse processo, Battaile apresenta o seguinte exemplo:

> Não basta que as jóias sejam belas e deslumbrantes, o que tornaria possível a substituição pelas falsas: o sacrifício de uma fortuna, à qual se preferiu um rio de diamantes, é necessário para a constituição do caráter fascinante desse rio. Esse fato deve ser relacionado com o valor simbólico das jóias, geral em psicanálise. [...] no inconsciente, tanto as jóias como os excrementos são matérias malditas que saem de um ferimento, partes da própria pessoa destinadas a um sacrifício ostensivo (servem de fato para presentes suntuosos carregados de amor sexual). O caráter funcional das jóias exige seu imenso valor material e explica sozinho o pouco caso que se faz das mais belas imitações, que são quase inutilizáveis. (BATTAILLE, 1975, p. 30-31).

Outro fato que vale assinalar é a relação que Battaile estabelece entre a riqueza e a perda. Ele afirma que a riqueza pode ser vista como "aquisição" já que representa um poder adquirido pelo homem rico, no entanto, esse poder é caracterizado como poder de perder, tendo em vista que é "somente pela perda que a glória e a honra lhe são vinculadas". (BATTAILE, 1975, p. 36). Desse modo, "a posição social está ligada à posse de uma fortuna, mas ainda com a condição de que a fortuna seja parcialmente sacrificada a despesas sociais improdutivas, tais como as festas, os espetáculos e os jogos". (BATTAILE, 1975, p. 37).

Em *Lucíola*, observa-se a condenação da despesa improdutiva ligada à atividade sexual desviada da função genital, da procriação. Já em *Senhora*, o que se critica é a despesa improdutiva ligada ao luxo e à ostentação. Por meio de uma leitura alegórica, percebe-se que a prostituta Lúcia, possuidora de um corpo doente física e socialmente, deve sepultar em seu ventre no leito de morte o filho indesejável para o Estado, pois o feto gerado por um corpo prostituído herdaria deste todos os seus males.

A morte da personagem reveste-se de uma dupla significação, por um lado é a punição da prostituta, cuja transgressão, independentemente da razão que a levou à queda, não pode ser perdoada; por outro, é a libertação da alma pura e casta da personagem, que, graças à sua resistência moral frente às perversões que a circundavam, receberá a recompensa no momento final, ao poder unir sua alma à do amado.

Em *Senhora*, Fernando Seixas, por entender que a posição social está ligada à fortuna, mais especificamente à capacidade de perder, sacrifica os parcos recursos da família com as despesas improdutivas do luxo, das festas e dos jogos, ao invés de dedicar-se seriamente ao trabalho. A fim de reabilitá-lo, a personagem Aurélia, após herdar grande riqueza, comete uma transgressão, ao participar ativamente da "compra" do marido, o que deveria ser decidido pelo pai ou tutor da noiva. Como discutido no capítulo anterior, ainda

que esta seja uma prática comum no século XIX, o dote passa a ser duramente criticado por grande parte dos intelectuais da época.

Aurélia, assim como Lúcia, percorre um caminho transgressor, pois a cólera com que humilha o esposo, o orgulho e império com que se comporta e a autonomia com que decide sua vida não condizem com o modelo ideal de mulher da época. Quando Fernando, porém, redime-se de suas falhas, abstendo-se das despesas improdutivas e passando a incorporar os aspectos positivos do ideal burguês, a *juste milieu,* o trabalho, a poupança e o convívio com a família, Aurélia, como Lúcia, também deve pagar o preço de sua transgressão.

Aurélia, assim, também morre na narrativa, pois se atira "abatida" aos pés do marido, implora seu perdão e faz dele "senhor de sua alma". (ALENCAR, 2009, p. 231). Ela sacrifica sua identidade como sujeito autônomo e independente, faz-se propriedade de Fernando para que ele disponha de sua vida como bem lhe aprouver, como fica evidenciado pelo testamento em que ela o proclama seu herdeiro universal, abstendo-se do direito de viver ao colocar nas mãos do marido a decisão sobre seu destino.

Todavia, como foi afirmado anteriormente, se no plano narrativo Alencar adverte contra os aspectos negativos do ideal burguês importado, caracterizados pelas despesas improdutivas, observa-se por meio de uma leitura alegórica que *Lucíola* e *Senhora* tratam de outro tipo de despesa necessária para afirmação da identidade nacional.

O final de ambos os romances é marcado por uma grande *perda*, pois tanto Lúcia quanto Aurélia devem ser sacrificadas em prol da identidade nacional. Como Battaile postula, o sacrifício "não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas *sagradas*", uma vez que "as coisas sagradas são construídas por uma operação de perda". (BATTAILE, 1975, p. 31). Desse modo, o sacrifício das protagonistas atua de modo a produzir algo sagrado para Alencar, a identidade nacional.

Sendo assim, evidencia-se que as representações femininas, inicialmente transgressoras, depois submissas ou sacrificadas, alegoricamente respondem ao projeto de Alencar de consolidação da identidade nacional brasileira com vistas a um futuro prosperamente burguês. Posto isso, discutir-se-á um pouco mais sobre como as representações de gênero nos romances atuam em prol desse projeto.

De acordo com Michelle Perrot, se as mulheres "não têm o poder, as mulheres têm, diz-se, poderes". (PERROT, 1992, p. 167). Tratando-se de *Lucíola* e *Senhora*, melhor é dizer que as protagonistas exercem um grande poder no decorrer das narrativas, uma vez que "o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que

alguns sejam dotados", e sim "o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada". (FOUCAULT, 1988, p. 89).

Ademais, vale ressaltar que as tramas são marcadas não somente por mulheres fortes, que exercem grande poder, como por homens fracos, que são enredados por essas mulheres. Esse desequilíbrio de gêneros não está presente apenas entre os protagonistas, como já foi amplamente analisado nos capítulos anteriores, mas, de modo geral, transparece em quase todos os personagens dos romances. Os homens, que deveriam possuir uma moral robusta e um caráter resoluto, são descritos como devassos, covardes, possuidores de uma moral embotada, suscetíveis aos revezes da vida.

Em *Lucíola*, Sá, amigo de infância de Paulo, tem "um caráter fleumático e uma imaginação ardente". (ALENCAR, 1999, p. 34). Sua postura não é comedida e ele não valoriza a poupança e o trabalho sério, ao contrário, sacrifica-se durante alguns dias a fim de formar uma pequena reserva de dinheiro que gasta "em poucas horas, com um desapego selvagem". (ALENCAR, 1999, p. 34). Ele é o idealizador do bacanal do qual Lúcia é a estrela principal.

Entre os devassos convidados a participarem do bacanal na casa de Sá, estão o Couto e o Rochinha. Este, apesar de jovem, sofre de "velhice prematura", pois libertino desde cedo, encontra-se "gasto" pela consumpção. Pode ser visto como representante de uma aristocracia decadente, uma vez que se orgulha de "seus brasões de nobreza, conquistados com o copo em punho nalguma tasca imunda". (ALENCAR, 1999, p. 35). Aquele é apresentado a Paulo por Sá como um "capitalista", que, no contexto da narrativa, deve ser entendido como pessoa que possui grande fortuna e vive de sua renda, e não como investidor que fornece capital para empresas, escassas no Brasil de 1855, tempo em que se passa a história.

O Couto é um velho galanteador, que se faz de criança a fim de não o tomarem por caduco. Foi ele quem causou a "queda" de Lúcia, pois a obrigou a se deitar com ele em troca de algumas moedas de ouro para que a jovem ajudasse a família enferma. Entre as características que lhe são atribuídas estão a vaidade e a gula. É interessante observar que, como afirma Eric J. Hobsbawm, o consumo de "alimentos e bebidas em quantidades substanciais, provavelmente excessivas" (HOBSBAWM, 2009, p. 261-262), é algo a que os membros das bem-sucedidas classes médias se permitem.

Nota-se, pois, que se no plano narrativo esses homens não podem ser considerados como pertencentes à burguesia ascendente, no plano extraliterário, considerando-se a sociedade em que Alencar está inserido e o ideal burguês que intenta apregoar em seus

romances, as características desses personagens correspondem às despesas improdutivas da burguesia as quais Alencar condena.

Em *Senhora*, como já se começou a discutir no capítulo anterior, à força de caráter, determinação e abnegação de Emília e Dona Camila são contrastados o caráter irresoluto e a fraqueza física, intelectual e moral dos homens de suas famílias. Pedro Camargo, esposo de Emília, apesar de possuir um "robusto organismo [...] para os trabalhos físicos", não é "feito para [...] convulsões morais". (ALENCAR, 2009, p. 89). Sua personalidade submissa e covarde impede-o de confessar a realidade de seu casamento com Emília ao pai, Lourenço Camargo, embate moral que, no fim, acaba por consumir-lhe a vida.

O Sr. Lemos, irmão de Emília e tio de Aurélia, é um velho de "espírito otimista, mas à sua maneira; confiava no instinto infalível de que a natureza dotou o bípede social para farejar seu interesse e descobri-lo". (ALENCAR, 2009, p. 54). Lemos é um homem sem escrúpulos que tentou aliciar a sobrinha à prostituição e, após desamparar a irmã quando ela mais precisava de sua ajuda, movido pelo interesse na herança de Aurélia, prontamente se oferece ao juiz para ser o tutor da jovem.

Já o irmão de Aurélia, Emílio, herda o caráter irresoluto do pai, que somado ao raciocínio lento e à dificuldade que possuía nos estudos, torna-o inapto a se tornar o amparo da família. Tendo em vista a fraqueza masculina, as mulheres são as únicas capazes de exercer o poder necessário para agenciar o processo de aburguesamento dos homens que ainda não foram completamente corrompidos pela vil sociedade, sendo elas também capazes de exercer o poder indispensável à afirmação da identidade nacional.

Mary Louise Pratt assinala que a instabilidade relacionada à questão da mulher seria uma das características que distinguem a nação moderna de outras formas de comunidade imaginada, uma vez que, como já foi citado anteriormente, a "hierarquia de gênero existe como uma profunda divisão na fraternidade horizontal". (PRATT, 1994, p. 132). De acordo com Pratt, a

> difícil coexistência da nacionalidade com o sexo feminino é marcada pelo paradoxal hábito republicano de usar ícones de mulheres como símbolos nacionais. [...] Em discursos patrióticos, na escultura, na poesia, nos romances e peças, as imagens femininas são usadas como símbolo da nação – representando, quase sempre, o que está em jogo entre grupos de guerreiros. Tais simbolizações representam um papel conspícuo no drama da formação nacional [...]. Nas dimensões literárias e culturais esse drama forneceu um modelo vívido do enredo moderno e ideológico do nacionalismo, militarismo, republicanismo, fraternidade e sexo feminino. (PRATT, 1994, p. 133).

Se, conforme postula Pratt, as mulheres "permaneceram afastadas do único direito que, segundo Anderson, resume o poder da comunidade imaginada: o direito de morrer pela nação" (PRATT, 1994, p. 132), em *Lucíola* e *Senhora*, as mulheres ganham esse direito de sacrifício ao representarem o que está em jogo no projeto de Alencar de afirmação/consolidação nacional.

Segundo Perrot, a "ação das mulheres no século XIX consistiu sobretudo em ordenar o poder privado, familiar e materno, a que eram destinadas". (PERROT, 1992, p. 180). É como defensoras da família, da maternidade e da ordem burguesa, que Lúcia e Aurélia atuam nas narrativas, transgredindo a hierarquia de gêneros a fim de exercerem o poder imperativo para alcançarem seus projetos de vida. Elas morrem, ou são sacrificadas, ao final dos romances para alicerçarem o projeto de uma identidade nacional burguesa. De acordo com Maria Cecília Boechat,

> nossa tradição crítica sempre reconheceu o modo consciente com que nossos escritores românticos se posicionaram frente ao modelo literário que herdavam; interpretada, porém, como frágil, ingênua e não crítica, e comportada, anti-revolucionária e conservadora, tanto se atribuiu essa postura diferencial à resposta superficial da cor local – o naturalismo paisagista e o realismo naturalista urbano – quanto a um suposto sentimento de subserviência ou de inferioridade do escritor brasileiro em relação ao centro cultural. (BOECHAT, 2003, p. 150-151).

Além disso, Boechat afirma que o sentimento de inferioridade, bem como a simplificação e superficialização do romance de Alencar devem ser atribuídos, principalmente, ao modo como a crítica em geral tem se aproximado da obra do autor cearense, o que indica uma necessidade de reinterpretação das teorias sobre o romantismo de Alencar. (BOECHAT, 2003, p. 151). Desse modo, é por meio da reinterpretação dos romances *Lucíola* e *Senhora*, possibilitada por uma leitura alegórica, que se pode afirmar que a relação de Alencar com o centro cultural, ou, de outro modo, da identidade nacional com a ideologia burguesa importada dos grandes centros, não se dá de forma estável, harmônica e submissa, mas, como na relação dos casais protagonistas dos romances, de forma complexa, permeada por avanços e recuos, marcada por momentos de transgressão e de submissão.

A autonomia, independência e poder desfrutados por Lúcia e Aurélia no princípio dos romances aludem à situação do Brasil pós-independência. Em um primeiro momento, as personagens necessitam romper com a opressão dos discursos de gênero oitocentistas, a

fim de alcançarem um projeto maior, o qual conforme as particularidades da situação de cada uma, gira em torno da família e do amor.

Lúcia almeja poder viver ao lado da irmã Ana quando tiver recursos suficientes para garantir um futuro próspero para esta. Contudo, após Paulo entrar em sua vida e santificá-la com o primeiro olhar (ALENCAR, 1999, p. 137), a prostituta resgata a virgem Maria da Glória de seu interior, a qual passa a viver com Paulo um amor cortês. Desse modo, se Paulo pôde vivenciar com a libidinosa cortesã as concupiscências da juventude, a partir do momento em que ela se afasta dele e começa a incorporar novamente a identidade de Maria da Glória, Paulo passa a se dedicar mais ao trabalho e à vida austera do "homem que visa ao futuro". (ALENCAR, 1999, p. 52). Já em *Senhora*, Aurélia deseja vingar seu amor negligenciado, mas o casamento com o ex-noivo, que é o meio pelo qual ela conquista sua vingança, torna-se instrumento de regeneração de Fernando Seixas. Se a transgressão de Aurélia ao comprar o marido serve aos seus propósitos vingativos, é graças a ela que a moral de Fernando revigora-se e ele passa a incorporar o ideal burguês do homem de bem.

Em ambos os casos, é necessário que as personagens sejam transgressoras para que a união aos amados aconteça, o que, consequentemente, induz os homens ao processo de aburguesamento. Todavia, é preciso que as protagonistas passem a assumir uma postura submissa a partir de determinado momento das narrativas, a fim de que a felicidade do casal, burguesamente concebida como a união plena dos enamorados no leito conjugal, seja alcançada. No caso de *Lucíola*, essa união plena não pode ocorrer no leito conjugal, apenas no *leito celestial*, tendo em vista que a transgressão por ela cometida só pode ser remediada por meio da morte. Em *Senhora*, o testamento de Aurélia é suficiente para permitir que os cônjuges encontrem a felicidade.

É interessante observar que, ainda que Lúcia e Aurélia tenham se submetido ao discurso dominante, ao final das narrativas torna-se perceptível um ponto de resistência em relação ao ideal de passividade e submissão feminina. Em *Lucíola*, uma das características marcantes da transgressora cortesã é a propriedade sobre seu corpo. Lúcia não se "vende", ela se "aluga", pois só tem relações sexuais quando e com quem quer e somente por quanto tempo desejar. Após apaixonar-se por Paulo, porém, ela passa a incorporar um ideal de submissão, e faz do amante seu dono e senhor. Contudo, quando Maria da Glória está morrendo, e o médico, chamado por Paulo, lhe dá um remédio para expelir o feto, em um relance, a altiva Lúcia, dona absoluta de seu corpo, faz-se presente:

> — Para que é isso? perguntou ela com brandura.
> — Para aliviá-la do seu incômodo. Logo que lançar o aborto, ficará inteiramente boa.
> — Lançar!... Expelir meu filho de mim?
> E o copo que Lúcia sustentava na mão trêmula, impelido com violência, voou pelo aposento e espedaçou-se de encontro à parede.
> — Iremos juntos'... murmurou descaindo inerte sobre as almofadas do leito. Sua mãe lhe servirá de túmulo. (ALENCAR, 1999, p. 135).

No momento de sua morte, Lúcia, uma vez mais, dá demonstrações de seu caráter transgressor e autônomo. Ela resiste ao discurso do médico e do "marido", representantes do discurso dominante burguês, e se torna a única capaz de decidir sobre seu corpo. Paulo, homem para o qual ela se submeteu, tem de suplicar-lhe, ajoelhado à cabeceira da cama, para que, enfim, ela decida tomar o remédio, que não faz efeito. Em *Senhora*, após Fernando quitar sua dívida com Aurélia, a imperiosa senhora ajoelha-se aos pés do marido e implora seu perdão. Entretanto, como em *Lucíola*, no momento da morte simbólica da personagem, ela dará uma última demonstração de poder e fará valer a sua vontade:

> Seixas ergueu nos braços a formosa mulher, que ajoelhara a seus pés; os lábios de ambos se uniam já em férvido beijo, quando um pensamento funesto perpassou no espírito do marido. Ele afastou de si com um gesto grave a linda cabeça de Aurélia, iluminada por uma aurora de amor, e fitou nela o olhar repassado de profunda tristeza.
> —Não, Aurélia! Tua riqueza separou-nos para sempre.
> A moça desprendeu-se dos braços do marido, correu ao toucador, e trouxe um papel lacrado que entregou a Seixas.
> — O que é isto, Aurélia?
> — Meu testamento.
> Ela despedaçou o lacre e deu a ler a Seixas o papel. Era efetivamente um testamento em que ela confessava o imenso amor que tinha ao marido e o instituía seu universal herdeiro.
> — Eu o escrevi logo depois do nosso casamento; pensei que morresse naquela noite, disse Aurélia com gesto sublime.
> Seixas contemplava-a com os olhos rasos de lágrimas.
> — Esta riqueza causa-te horror? Pois faz-me viver, meu Fernando. É o meio de a repelires. Se não for bastante, eu a dissiparei. (ALENCAR, 2009, p. 231).

Quando Fernando acredita que a união à amada é impossível devido à riqueza dela, ele sente-se triste e fica sem ação. O discurso burguês postula que o marido não deve ser mais rico do que a esposa para que a ordem financeira não entre em conflito com a ordem social e moral. Tudo o que resta a Fernando é se submeter às circunstâncias que os separaram. Aurélia, contudo, rebela-se contra o discurso dominante e, com a astúcia e a inteligência que marcaram a trajetória transgressora da personagem, ela convence ou manipula o marido para que ele cumpra a vontade dela de consumarem o casamento.

Vale notar que, na cena descrita no romance, toda a ação que determinará o futuro do casal é executada por Aurélia. Embora o testamento tenha sido escrito há muito tempo, é ela quem o busca, que quebra seu lacre e entrega ao marido para que leia. Após a leitura do conteúdo do documento recebido, Fernando permanece em silêncio, sendo a última linha de diálogo apresentada no texto, a palavra final, pertencente à Aurélia.

Desse modo, em relação à identidade brasileira, é necessário um momento de transgressão, quando o país rompe com a opressão política portuguesa, alcançando sua independência, havendo, assim, uma aclamação da *cor local* e uma exclusão quase fóbica de tudo o que é estrangeiro. Todavia, como nas histórias de Lúcia e Aurélia, é preciso também um momento de submissão à cultura estrangeira, pois é a partir da assimilação pela pátria dos ideais burgueses positivos, que um futuro de progresso e prosperidade será delineado na realidade nacional. Fica evidenciado, porém, pela resistência final das protagonistas ao discurso dominante, que a assimilação do ideal burguês importado não deve ocorrer de modo passivo. Por meio da adequação desse ideal à conveniência da realidade nacional – excluindo-se, assim, as *despesas improdutivas* – afirma-se a autonomia do Brasil e a força da identidade desta nação transgressora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, procurou-se discutir o projeto identitário de José de Alencar nos romances urbanos, *Lucíola* e *Senhora*, a partir de uma nova perspectiva possibilitada por uma leitura alegórica e de gênero. Desse modo, observou-se como Alencar intenta instituir traços identitário para a nação brasileira por meio das representações femininas presentes nos romances, alegorias de uma identidade nacional que se ampara no ideal burguês de civilização, mas que apontam em seu cerne tanto as virtudes quanto os perigos desse projeto.

Evidenciou-se também que, diferentemente do que ocorre nos romances indianistas de Alencar, em que as tensões sociais são atenuadas, ou seja, o processo civilizatório conduz à prevalência dos valores do colonizador; em seus romances urbanos, essas tensões são evidenciadas, uma vez que, ainda que o processo "civilizatório" aponte para a prevalência dos valores do novo "colonizador cultural", esses valores são problematizados. Mesmo que se almeje o modelo de civilização europeu, não mais português, mas inglês e principalmente francês, esse modelo é criticamente observado, desejando-se seus benefícios ao mesmo tempo em que se alerta para seus perigos.

Sendo assim, apesar de não haver no Brasil condições favoráveis para a ascensão plena da burguesia, na sociedade fluminense da segunda metade do século XIX, são difundidos ideais burgueses importados da Europa a respeito da família, da sexualidade, dos papéis de gênero e do consumo de bens, que funcionam como símbolos de autoafirmação do corpo social burguês, e que também são retratados em *Lucíola* e *Senhora* como símbolos de afirmação da identidade do corpo nacional.

Contudo, o perigo de se importar os ideais de uma burguesia europeia, que começou seu processo de ascensão um século antes do início da ascensão burguesa no Brasil, reside no fato de esses ideais não representarem apenas o estágio inicial positivo de acumulação, poupança e contenção da conduta, mas trazerem também os perigos das *despesas improdutivas* da sociedade burguesa. Assim, notou-se em *Lucíola* a condenação da despesa improdutiva ligada à atividade sexual desviada da função genital, da procriação. Já em *Senhora*, o que se critica é a despesa improdutiva ligada ao luxo e à ostentação.

No plano narrativo Alencar adverte contra os aspectos negativos do ideal burguês importado, caracterizados pelas despesas improdutivas, mas, alegoricamente, observa-se que *Lucíola* e *Senhora* também tratam de outro tipo de despesa necessária à afirmação da

identidade nacional: o sacrifício das protagonistas. As personagens femininas, inicialmente transgressoras, depois submissas ou sacrificadas, de modo alegórico respondem ao projeto de Alencar de consolidação da identidade nacional brasileira com vistas a um futuro prosperamente burguês.

Por um lado, as mulheres fortes e independentes, sujeitos desejantes que conduzem a narrativa e cujas ações desencadeiam o processo de aburguesamento do homem amado, remetem à situação do Brasil recém-independente, transgressor e desejante de afirmar sua autonomia. Por outro, a submissão das personagens aos homens aburguesados alegoricamente remete à necessidade da nação de se submeter ao ideal burguês de civilização a fim de que o Brasil possa equiparar-se, em termos de cultura e prosperidade, às nações europeias.

Em *Lucíola* e *Senhora*, Alencar difunde um modo de vida burguês para sua comunidade de leitores, composta, principalmente, por mulheres ociosas da elite e por estudantes solteiros. Espera-se que haja uma identificação dos leitores com a conduta das personagens dos romances, o que, na verdade, cria uma ligação afetiva entre os próprios leitores, os quais, apesar de não se conhecerem, passam a compartilhar de determinadas ideias de pertencimento a um grupo. O que se forma, então, é uma comunidade imaginada da nação brasileira.

Desse modo, observando-se o público-alvo de Alencar, mulheres e jovens, e a temática dos romances, prostituição, dinheiro e casamento, compreendeu-se que o romancista apregoa um ideal de família burguesa higienicamente concebida, que, por sua vez, célula do Estado, seria o foco difusor de uma identidade nacional burguesa. Em prol do futuro da nação, o corpo feminino precisa estar sob constante vigilância a fim de produzir filhos saudáveis. Todavia, a conduta dos homens também ganha importância, uma vez que eles devem ser sérios, trabalhadores e poupadores, de modo que seus herdeiros sejam não apenas fisicamente saudáveis, como também possuam uma moral forte e irretocável, já que são eles quem, na esfera pública, conduzirão o país a um futuro de prosperidade.

Portanto, ainda que, como alega Maria Cecília Boechat (2003, p. 14), o "destino a que foi conduzida a literatura de Alencar" – o qual é "compartilhado por praticamente todo o romantismo brasileiro: uma ou outra obra, esse ou aquele autor constituindo exceção ao que tem como uma literatura emotiva, frágil e mal-elaborada" – seja o de uma obra definida como "sentimentalista, emotivo-confessional e ingenuamente nacionalista", concluiu-se, por meio desta pesquisa, que em *Lucíola* e *Senhora*, Alencar leva adiante

criticamente as discussões sobre a identidade nacional presentes em sua literatura indianista. Nos romances aqui estudados, o autor não discute a questão da nacionalidade por meio da exaltação das particularidades da fauna e flora brasileiras, mas intenta estabelecer um projeto de futuro próspero para o Brasil, almejando um ideal de civilização burguês, que, no entanto, é representado nos romances de forma crítica.

José de Alencar nacionaliza os ideais burgueses, que se condensam, especialmente, nas representações de gênero, e, por meio da alegorização dos casais protagonistas, é possível salientar uma discussão a respeito de uma identidade nacional burguesa em *Lucíola* e *Senhora*. Nacionalismo, burguesia e representações de gênero tornam-se, assim, o tripé que dá suporte ao projeto identitário de Alencar nesses romances urbanos. Este trabalho pretendeu ler a obra de Alencar sob uma nova luz, desvinculada dos preconceitos ligados ao autor e ao Romantismo. Isso possibilitou a descoberta de um escritor consciente, em consonância com os discursos de seu tempo, e de uma obra rica e multifacetada, que ainda possui muito a oferecer aos estudos literários.

REFERÊNCIAS

Do autor

ALENCAR, José de. *Senhora.* 35. ed. São Paulo: Ática, 2009.

ALENCAR, José de. *Lucíola.* 5. ed. São Paulo: FTD, 1999.

ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*: autobiografia literária em forma de carta. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1997.

ALENCAR, José de. *A viuvinha* – Romances ilustrados de José de Alencar. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. v. 6.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'Ouro* – Romances ilustrados de José de Alencar. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. v. 6.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do Centenário. M.E.C: Instituto Nacional do Livro, 1965.

Sobre o autor

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

CANDIDO, Antonio. Os três Alencares. In: *Formação da Literatura Brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. v. 2. p. 200-211.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã*: Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HELENA, Lucia. *A Solidão Tropical*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

MENEZES, Raimundo. *José de Alencar*: literato e político. São Paulo: Martins, 1965.

PEREIRA, Elvya Ribeiro. *Piguara*: Alencar e a invenção do Brasil. Feira de Snatana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França*: perfis. São Paulo: Annablume, 1999.

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

REBELLO, Ivana Ferrante. *Papagaio conta a história*. São Paulo: Scortecci, 2010.

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

SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 89-115.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. *In*: *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 35-79.

Gerais

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no império. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil*: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 2. v. p. 11-93.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BOECHAT, Maria Cecília. A invenção da leitora romântica. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). *Gênero e representação*: teoria, história e crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 265-272.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*: a personagem feminina na literatura. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind [*et al*.]. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 293-305.

COSTA, Emília Viotti da. Alguns aspectos da influência francesa em São Paulo na segunda metade do século XIX. *Rev. hist.*, São Paulo, n. 142-143, dez. 2000. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-83092000000100008&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em: 03 fev. 2012.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. Vol. II.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997, p. 401-442.

ENGEL, Magali G. O médico, a prostituta e os significados do corpo. In: VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História da sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986. p. 169-190.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria* – construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HOBSBAWM, Eric J. *A era dos impérios*. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

HOBSBAWM, Eric J. *A era do capital*. Tradução de Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

JODELET, Denise (Org.). *As representações sociais*. Tradução de Lílian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LAURETIS, Teresa. Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e Impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-204.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*: história de uma ideologia. São Paulo: Ática, 1992.

MAIA, Cláudia de Jesus. *A invenção da solteirona*: conjugalidade moderna e terror moral: Minas Gerais 1890-1948. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2011.

NABUCO, Joaquim. *Minha Formação.* 10. Ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

NAZZARI, Muriel. *O desaparecimento do dote*: mulheres, famílias e mudança social em São Paulo, Brasil, 1600-1900. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PAZ, Octavio. *A dupla chama, amor e erotismo.* Tradução de Wladir Pupont. 14. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERNOUD, Régine. *As origens da burguesia*. 2. ed. S.l.: Publicações Europa-América, 1973.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru/SP: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história*: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PRATT, Mary Louise. Mulher, literatura e irmandade nacional. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e Impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 127-157.

PRIORE, Mary Del. *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

QUINTANEIRO, Tania. *Retratos de Mulher*: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viageiros do século XIX. Petrópolis: Vozes, 1995.

REIS, José Carlos. Introdução: pode-se falar de uma identidade nacional brasileira? In: *As identidades do Brasil 2*, de Calmon a Bomfim. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 9-29.

REIS, José Carlos. *Identidades do Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou, Da educação*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Mariza Velozo Motta; MADEIRA, Maria Angélica. *Leituras brasileiras*: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9-17.

SOARES, Luiz Carlos. Da necessidade do bordel higienizado. In: VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História da sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986. p. 143-168.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da burguesia brasileira.* 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

SOIHET, Rachel. Corpo feminino e formas de violência: discursos e práticas. *In*: SWAIN, Tania Navarro; MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. *Mulheres em ação*: práticas discursivas, práticas políticas. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. p. 305-336.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*: a moda no século dezenove. 5. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

SUMMER, Doris. *Ficções de Fundação*: os romances nacionais da América Latina. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. PRIORE, Mary Del (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord.). *História das mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2009, p. 401-442.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.