

O PERFIL DE MULHER NO ROMANCE *SENHORA*, DE JOSÉ DE ALENCAR

THE WOMAN'S PROFILE IN THE NOVEL *SENHORA*, BY JOSÉ DE ALENCAR

Mariana Thiengo¹

RESUMO: Utilizando-se da distinção entre busca feminina, em conformidade com a tradição patriarcal, busca antifeminina, com inversão dos papéis sexuais, e busca feminista, antipatriarcal, investiga-se o romance *Senhora*, de José de Alencar, sob o prisma da construção de identidades de gênero, caracterizando-se a busca realizada pela personagem Aurélia como feminina, em conformidade com as narrativas do patriarcado, em vez de feminista, como o faria supor o perfil contestador e insubmisso da personagem, o qual confere à sua busca a aparência de antifeminina, numa suposta inversão de papéis que de fato só ocorre no plano externo da personagem, haja vista que a contestação não põe em questão as relações de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção romântica; Romantismo brasileiro; busca feminina; leitor concordante; leitor resistente.

ABSTRACT: Making use of the distinction between feminine search, according to the patriarchal tradition, anti-feminine search, with an inversion of sexual roles, and feminist search, non patriarchal, the novel *Senhora*, by José de Alencar, is studied under the focus of the construction of identities, characterizing the search performed by the character Aurélia as feminine, according to the patriarchal narrative, instead of a feminist one, as it would be inferred from her arguing and non-submissive profile, which gives to her search an anti-feminine appearance, in a supposed exchange of roles that, in fact, occurs only outside of the character, once the contestation does not highlight the gender relations.

KEYWORDS: Romantic fiction; Brazilian Romanticism; feminine search; assenting reader; resisting reader.

¹ Mestre em Estudos Literários pela UFES. Atualmente cursa o Doutorado em Literatura Brasileira pela UFMG, desenvolvendo tese sobre a crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda. Bolsista do CNPq. E-mail: letras.mari@gmail.com.

Introdução

Um dos temas mais recorrentes das narrativas românticas é o amor. Entretanto, o modo como esta temática se estrutura no romance romântico não é uma invenção do movimento romântico. Arnold Hauser situa no romance pastoril francês do século XVII a primeira obra romanesca que é um “verdadeiro romance de amor” (HAUSER, 1972, p. 671). No Romantismo esse processo alcança o seu ápice: o amor não só é o tema central de grande parte das narrativas como traz subjacente certa maneira de conceber a existência, vinculando o destino das personagens à realização amorosa.

Apesar de todas as peculiaridades do movimento romântico brasileiro e de seu incipiente público leitor (cf. BOSI, 1994, p. 128-29), reflexo de um público letrado ainda em processo de consolidação, podemos afirmar que uma narrativa como *Senhora*, de José de Alencar, apresenta os mesmos matizes ideológicos no que se refere ao tratamento conferido ao amor. A personagem Aurélia age movida pelo sentimento amoroso, o que é evidenciado em suas falas e na descrição minuciosa que o narrador faz dos sentimentos e das motivações mais íntimas da personagem. Pela voz do narrador, ficamos sabendo que é desejo da heroína unir-se para sempre, mediante um voto perpétuo, ao destino do homem por ela escolhido: nesse contexto, a mulher torna-se parte do homem, o seu outro.

Neste estudo, focalizaremos a construção da identidade feminina na narrativa *Senhora*, refletindo de que forma esta identidade pode ter contribuído para a construção de estereótipos de feminilidade, na medida em que a heroína deposita toda a sua esperança de felicidade na união com o homem que ama. Este comportamento, visível nas narrativas românticas de maneira geral, levantou questionamentos acerca do papel dessas narrativas na construção de uma identidade feminina fundada no homem e nos ideais de amor e casamento, conforme assinalado por Jonathan Culler em estudo sobre o papel da literatura na construção da identidade dos leitores (cf. CULLER, 1999, p.107-117). Utilizaremos, além do *approach* teórico de Jonathan Culler, o método empregado por Ellen Douglas (1990), que faz uma distinção entre “busca feminina”, em conformidade com a tradição patriarcal, e “busca feminista”, antipatriarcal. Buscaremos demonstrar que a busca realizada pela personagem Aurélia caracteriza-se como feminina.

A edição aqui utilizada privilegia o resgate do título original da obra: *Senhora, perfil de mulher* (Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1974), a que serão referidas todas as citações feitas neste estudo. José Carlos Garbuglio, na introdução à edição crítica que fez do romance *Senhora*,

faz um levantamento de quatro edições da obra, inclusive a primeira, publicada em vida do autor, todas apresentando o referido subtítulo (Cf. GARBUGLIO, 1979, p.X). Todavia, curiosamente, o estudioso abandona o subtítulo “perfil de mulher” na edição crítica, informando na capa, na folha de rosto e na ficha catalográfica apenas *Senhora*.

Consideramos que a presença do subtítulo acrescenta uma dimensão importante à obra, haja vista que a polissemia da expressão ganha contorno com o desenrolar da trama e a caracterização que esta oferece da personagem-título, ao se considerar o título em uma função metonímica: Aurélia é a “senhora” cujo “perfil”, proposto pelo subtítulo, será oferecido ao leitor pela trama, em camadas cada vez mais ricas conforme o grau de leitura avançado. Assim, o título original, ao colocar duplamente a protagonista em cena, embora sem nomeá-la, estabelece com o leitor um complexo jogo de sugestões, que cumpre resgatar na apreensão do perfil proposto.

A construção da identidade feminina nas narrativas românticas

A relação entre as narrativas românticas e a construção de identidade feminina no século XIX foi problematizada pelo romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Nesta narrativa, a personagem Emma não consegue conciliar as leituras românticas de sua juventude com a mediocridade de sua vida após o casamento, afigurando-se o suicídio como única solução para a sua existência.

Podemos inferir desta narrativa uma crítica ao leque estreito de possibilidades oferecido à mulher, cuja identidade se estruturava basicamente em torno dos ideais do amor e do casamento: a obra estaria sinalizando, nas narrativas românticas, a presença de estereótipos de feminilidade assentando a felicidade da mulher exclusivamente em sua união com o homem. Isso está em consonância com teorias recentes sobre a construção de identidades de gênero, especialmente aquelas derivadas dos estudos do pensador francês Michel Foucault. Segundo Jonathan Culler, ao teorizar sobre as relações entre poder e conhecimento, Foucault faz derivar uma série de ilações que explicitam como esta relação interfere na construção da identidade das pessoas:

O poder, para Foucault, não é algo que alguém exerce, mas “poder/conhecimento”: poder sob a forma de conhecimento ou conhecimento como poder. O que pensamos saber sobre o mundo – o referencial conceitual dentro do qual somos levados a pensar sobre o mundo – exerce um grande poder. O poder/conhecimento produziu, por exemplo, a situação em que somos definidos pelo nosso sexo. Produziu a situação que define a mulher como alguém cuja realização como pessoa deve residir numa relação sexual com um homem. (CULLER, 1999, p.17)

A teoria proposta por Foucault, em linhas gerais, é a inversão dos paradigmas convencionais acerca da sexualidade do homem ocidental, apresentando o sexo como uma categoria discursiva consolidada nos três últimos séculos, em vez de ser a causa dos diferentes fenômenos abordados pelas práticas discursivas então vigentes. Foucault desloca o sexo de fator casual para efeito discursivo (cf. FOUCAULT, 1985, p.21-36). De acordo com a proposta teórica de Foucault, as diferentes práticas discursivas e sociais não só criaram a idéia de sexo como este passou a ser considerado componente determinante e fundamental da identidade das pessoas. O sexo passou a ser visto como um segredo a ser descoberto em toda a parte.

Que formas ou práticas discursivas teriam contribuído para a construção da idéia de sexo? Praticamente todas: o discurso científico, o religioso, o discurso da lei, o discurso literário; todos representando “o sexo como algo anterior aos próprios discursos” (CULLER, 1999, p.16). Poderia então se avançar a hipótese da construção da identidade feminina fundada na categoria discursiva do sexo. Conforme Foucault, o século XVIII europeu assistiu à emergência de “mecanismos de poder para cujo funcionamento o discurso sobre o sexo [...] passou a ser essencial.” (FOUCAULT, 1985, p.26). A construção da idéia de sexo como princípio causal, como o próprio segredo da natureza humana, ajudou a criar a idéia da mulher como um ser cuja plenitude residiria em sua relação com um homem, construindo-se uma identidade nele centrada.

Na medida em que a literatura, especialmente a produzida com o advento da modernidade, fez da identidade um tema, as narrativas românticas podem ter reforçado os estereótipos de feminilidade, contribuindo para definir a mulher nos mesmos moldes propostos por outras práticas discursivas: “a literatura é um dos lugares onde [...] a idéia de sexo é construída, onde achamos promovida a idéia de que as identidades mais profundas das pessoas estão ligadas ao tipo de desejo que sentem por um outro ser humano” (CULLER, 1999, p.17). Culler enfatiza, em um aspecto performático, as relações entre sexo e identidade que se entroncariam nas narrativas literárias, já que o leitor as atualiza no ato de leitura. A literatura leva o leitor a identificar-se com as personagens, contribuindo, assim, na formação da sua identidade:

A literatura não apenas fez da identidade um tema; ela desempenhou um papel significativo na construção da identidade dos leitores. [...] As obras literárias encorajam a identificação com os personagens, mostrando as coisas do seu ponto de vista. Os poemas e os romances se dirigem a nós de maneira que exigem identificação, e a identificação funciona para criar identidade. (CULLER, 1999, p.110-111)

Em *Senhora*, temos a oportunidade de observar a afirmação da mulher como o “outro” do homem. A personagem Aurélia, num único movimento, reivindica o amor e renuncia a si mesma, pois, ao eleger o amor como o objeto supremo de sua existência, confunde-se com o próprio destino, admitindo mesmo a idéia de morrer por amor. E, o que é importante: o espaço privado é praticamente o único cenário em que Aurélia se move em sua busca amorosa:

A história da cultura ocidental, ao consolidar-se segundo a tradição do saber masculino, destinou à mulher um lugar marcado feito de silêncio e de estereótipos, introjetando no psiquismo feminino a expectativa de corresponder docilmente a esses modelos. É neste lugar que vamos encontrar a mulher representada, ao longo da tradição literária, como aquela que deve sempre viver a espera, a submissão, o sofrimento, a saudade, a resignação. [...] No romance do século XIX encontramos [...] cenas inesquecíveis em que a mulher acaba morrendo de amor, como Marguerite Gauthier [...] ou morrendo por amor, como Emma [...] que só na morte encontram solução para suas vidas, já que este é o destino reservado pela sociedade para aquela que, cedendo a satisfação dos desejos, ousasse transgredir as leis dominantes. (CARVALHO, 1990, p.36)

As leis dominantes acima referidas são a do casamento burguês, monogâmico e indissolúvel, que, no século XIX, contará com outro elemento importante: o amor. De fato, a partir do século XIX, o casamento passa a ser vinculado ao amor. Como isso se deu? Primeiramente, houve uma consolidação do casamento monogâmico na civilização ocidental, que “substituí, lenta e progressivamente a partir do século XI, vários tipos de casamentos que coexistiam no mundo indo-europeu e se caracterizavam por relações muito mais diversificadas entre os sexos.” (LEMAIRE, 1990, p.15)

Conforme analisa Ronaldo Vainfas, inicialmente, mesmo a Igreja se opôs ao casamento, aceitando-o apenas como uma concessão aos incapazes de guardar a continência, segundo a doutrina do apóstolo Paulo e a apologia da castidade, instituindo o matrimônio após muitos embates doutrinários travados nos primeiros cinco séculos da era cristã:

O modelo matrimonial da igreja triunfou nos séculos XII e XIII. Impôs-se ao clero o celibato e aos leigos [...] o casamento monogâmico e indissolúvel. No bojo desse processo, a Igreja afirmou-se como o poder supremo do Ocidente. A sacramentalização do casamento foi a base [...] do triunfo político da Igreja, e matéria privilegiada da codificação moral da cristandade. (VAINFAS, 1992, p.36)

Este modelo, calcado em princípios do estoicismo (Cf. VAINFAS, 1992, p.23), não incluía o amor, admitido apenas para a relação entre o homem e Deus: “Excluído da moral

conjugal, o amor não pôde se manifestar senão em ‘textos profanos’ e, banido do casamento, foi buscar o seu estímulo no mundo das relações ilícitas.” (VAINFAS, 1992, p.52)

O historiador Norbert Elias, em obra sobre a história dos costumes da civilização ocidental, mostra que houve uma alteração nos padrões de pudor na Europa entre os séculos XVI e XIX, removendo as relações extraconjugais para o fundo de cena e confinando a sexualidade ao quarto do casal e aos discursos dos especialistas (cf. ELIAS, 1994, p.169 e seguintes). Essa remoção faz parte da economia de trocas do período. Obras como *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, ao sacrificarem a amante infeliz, contribuem para a condenação das relações extraconjugais e para a eleição do casamento monogâmico e indissolúvel como o único espaço legítimo para o amor. Isso termina por se converter em um obstáculo ao próprio amor, na medida em que o imobiliza e o institucionaliza.

Assim, a degradação do amor em romances como *A dama das camélias* aparece como meio de conter a mobilidade social, preservando o patrimônio da recém-formada classe burguesa ao regular a transmissão de bens entre os herdeiros, conjugando matrimônio e patrimônio (cf. HAUSER, 1972, p.676). Trata-se, de qualquer forma, de fazer coincidir casamento e amor, na literatura e na sociedade:

Na antigüidade clássica, os filósofos e os poetas imaginaram o amor como ascese, entrega mútua, sentimento entre iguais. Sensível e sexualizado, o amor era um privilégio dos homens e excluía o casamento. Muito mais tarde idênticos valores seriam transferidos para a relação entre o homem e a mulher e, sobretudo, para o casamento. As raízes dessa mudança encontram-se espalhadas no tempo. [...] No entanto, o amor conjugal não se imporia como valor ideal do casamento antes do século XIX, ou talvez, do XX. (VAINFAS, 1999, p.49)

Sara Grieco, fazendo uma análise detida dos fatores envolvidos nesse processo, afirma que entre as elites da Europa houve, a partir do século XVIII, um alargamento de um modelo mais afetivo de relações conjugais, pautado na compatibilidade de sentimentos e na atração mútua. Essa expansão da afetividade conjugal teve como uma de suas conseqüências mais radicais a conciliação do amor, do sexo e do casamento, de forma a este tornar-se o espaço privilegiado daqueles (cf. GRIECO, 1991, p.117).

Assim, as narrativas românticas internalizariam essa mudança de paradigmas pondo em cena obstáculos ao próprio amor, em geral representados pela sociedade, na medida em que a institucionalização burguesa do sentimento seria incompatível com sua espontaneidade. Conforme assinala Décio de Almeida Prado, no amor romântico mais característico a barreira

não se coloca entre o homem e a mulher, antes entre eles o mundo, entre o amor entendido como um absoluto capaz de relativizar todas as outras relações humanas e as convenções da coletividade (cf. PRADO, 1978, p.176).

Ou seja, o amor romântico se constituiria num derivativo que criaria conflitos de ordem moral, na medida em que a sua cristalização em figuras de idealidade impediria a sua concretização efetiva na instituição burguesa do casamento. Ao mesmo tempo em que o liberalismo burguês elege o indivíduo como o espaço da liberdade, a moral impõe ao amor o espaço restrito do casamento. Trata-se de uma contradição que alcançou os nossos dias, na forma de conflitos entre a liberdade sexual e o imponderável do desejo amoroso (cf. COSTA, 1998, p.32 e seguintes).

Assim, seria de esperar um papel pedagógico das narrativas românticas, no sentido de solucionar o conflito entre moral e liberdade fazendo confluir amor, desejo e casamento. Em *Senhora*, esse conflito toma a forma de um obstáculo colocado entre o homem e a mulher, mas como um deslocamento sutil do obstáculo entre o casal e o mundo, entre o casal que se ama e as convenções sociais, no caso aquelas que dispunham o casamento como um acordo, uma transação comercial. Por se tratar de uma narrativa romântica, o amor sobrepujará os conflitos do casal, pairando acima das determinações sociais. Jurandir Freire Costa destaca o aspecto histórico-cultural, socialmente construído, do sentimento amoroso, cristalizado no imaginário coletivo pela retórica romântica, pautado por escolhas instruídas pelo código burguês:

Na retórica do romantismo, o amor é fiel apenas à sua própria espontaneidade. A realidade social e psicológica dos sujeitos diz outra coisa. O amor é seletivo como qualquer outra emoção presente em códigos de interação e vinculação interpessoais. (COSTA, 1998, p.17)

O jogo amoroso estabelecido entre Aurélia e Seixas dá notícia dessa seletividade. Ela o escolhe, ambos ainda pobres – embora essa pobreza seja só aparente – como o parceiro que mais a agrada, num gesto típico da epifania da retórica do amor romântico. Ele, todavia, a rejeita, pela condição social, desejando uma noiva à altura de suas veleidades aristocráticas, de falso rico. Uma vez rica, e Seixas portando-se desde sempre como rico, Aurélia reincide na escolha, e ele a aceita, por possibilitar-lhe conjugar sentimento e interesse econômico, móvel dos casamentos arranjados criticados por Alencar nesta narrativa. Na verdade, a escolha, aparentemente livre, só pode se legitimar pelo poder econômico.

Maria Nazareth Fonseca mostra como no romance *Senhora* o casal protagonista é em essência rico, sendo o estágio da pobreza apenas um recurso narrativo para sobrelevar o papel do amor na escolha afetiva. Acompanhando o esquema proposto pela autora, temos que Aurélia, no passado, é pobre apenas na aparência, já que é filha legítima de Pedro Camargo, filho de um fazendeiro abastado; já Seixas, embora pobre, vive como rico, condição que de fato alcança quando se torna herdeiro universal da fortuna de Aurélia: “Essas relações invalidam a tese defendida pelo romance de que é apenas o amor e não o dinheiro o elemento que possibilita a realização amorosa das personagens.” (FONSECA, 1982, p.9)

Ou seja, por esse prisma, o dinheiro é um obstáculo apenas aparente, pois que se constitui mesmo em condição de união do casal. Assim, as narrativas românticas, ao encenarem o amor e, implicitamente, o contexto social em que este sentimento se engendrou, vão presentificar suas ideologias. Caberá ao leitor desvelá-las ou não. Ria Lemaire, discutindo os diferentes modos de leitura literária, refere-se aos termos *assenting reader* (leitor concordante) e *resisting reader* (leitor resistente). O primeiro “confirma, corrobora o teor ideológico de uma obra literária”, ao passo que o segundo “de-compõe, des-constrói a obra literária para detectar nela o seu teor ideológico.” (LEMAIRE, 1990, p.14) A construção da identidade dos leitores a partir da leitura de textos literários pressupõe um *assenting reader*. Tentar desvelar esse processo pressupõe a atitude de um *resisting reader*.

A busca feminina em *Senhora*

Ellen Douglas, em estudo do romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, sob o ângulo da construção/desconstrução da identidade feminina da personagem principal, utiliza-se de parâmetros conceituais referentes ao mito da busca, inscrito na tradição patriarcal do herói buscador e da heroína passiva. Nessa condição, a mulher torna-se o outro do herói, construindo sua identidade a partir do masculino que irá encontrá-la. A tradição patriarcal do herói buscador domina o discurso literário do Ocidente, desde Homero até as grandes narrativas do século XIX, desempenhando a mulher, nessas narrativas, o papel de objeto buscado, estando-lhe vedado o exercício de sua subjetividade e do seu poder de buscar (cf. DOUGLAS, 1990, p.71).

A identidade da mulher é construída em torno do desejo masculino: a mulher, na tradição patriarcal, é encontrada pelo homem, e nessa posição se coloca, como alvo da busca masculina.

Até o século XIX, e mesmo o século XX, o discurso literário reproduziu o mito da busca masculina, em que o herói sai em busca da realização de seus desejos, encontrando uma ou mais mulheres e a elas se unindo. Em *Senhora*, esse mito se reproduz, às avessas, embora aparentemente esteja sendo encenada uma busca feminista (antipatriarcal). Entretanto, o que ocorre é uma busca feminina (embora de mulher, patriarcal), conforme distinção assinalada por Ellen Douglas:

A substituição do buscador por uma buscadora nem sempre indica busca feminista, já que a tradição patriarcal do herói masculino sempre permitiu a coexistência de uma busca estritamente feminina, uma busca que, embora fosse de mulher, era inteiramente patriarcal. Essa busca feminina [...] freqüentemente se apresenta como a busca introvertida e imóvel da mulher mística. [...] Enquanto o herói masculino busca dominar o universo, [...] a heroína feminina busca tornar-se o universo dominado, ou seja, a busca feminina da heroína é uma aprendizagem dos papéis que a mulher tem que representar na sociedade e nas narrativas do patriarcado. Se a Bela Adormecida dorme enquanto espera seu príncipe, e se seus sonhos representam uma viagem por dentro de si mesma, tudo bem, contanto que esta viagem a prepare para aceitar seu papel feminino na narrativa do príncipe-herói, que virá descobri-la. (DOUGLAS, 1990, p.72-73)

A busca feminista rompe com o patriarcado e com a identidade feminina nele construída e que ao mesmo tempo ajuda a estruturá-lo. Já a busca feminina insere-se no contexto mais amplo da tradição patriarcal da busca masculina – uma subnarrativa inserida na narrativa dominante do herói buscador (cf. DOUGLAS, 1990, p.73), reforçando os papéis de mulher nele previstos. Em *Senhora*, Aurélia busca. Que tipo de busca ela realiza? Ou, apropriando-nos dos termos empregados por Douglas e remetendo-os à narrativa de José de Alencar:

Espelha esta narrativa a busca estritamente feminina que cabe dentro da busca patriarcal do herói masculino? Ou configura-se como uma nova busca de mulher, uma busca que rompe com a narrativa patriarcal, uma busca feminista? (DOUGLAS, 1990, p. 73)

Veremos que se trata de uma busca feminina, que parece, em alguns pontos, antifeminina, dando a impressão de transgressão por parte da heroína. O que seria uma busca antifeminina? É aquela em que a mulher recusa o papel feminino para tornar-se o sujeito da busca masculina (cf. DOUGLAS, 1990, p.76). Há uma inversão de papéis, permanecendo-se, porém, dentro dos parâmetros de gênero das narrativas do patriarcado, pois os estereótipos de masculinidade e de

feminilidade, embora questionados, são mantidos, já que a busca antifeminina modela-se nos moldes da busca do herói masculino.

Passando ao estudo da busca empreendida pela personagem Aurélia, a caracterização de sua busca como feminina, e o porquê de ela assumir, em alguns pontos, a aparência de antifeminina, delinea-se mediante o estabelecimento, neste estudo, de três fases para a personagem, cronologicamente sucessivas, apresentadas de modo parcialmente invertido pelo narrador, coincidindo aproximadamente com as etapas de namoro, noivado e casamento da personagem com Fernando Seixas.

Como se sabe, o romance de Alencar apresenta-se estruturado em quatro partes, nesta ordem: “O preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”, que Antonio Candido analisou como equivalentes aos movimentos de uma transação comercial (cf. CANDIDO, 2006, p.15-18). Na primeira fase da personagem, apresentada pelo narrador em retrospecto na 2ª parte da narrativa (“Quitação”), Aurélia é uma moça pobre e resignada, representando em sua abnegação a própria feminilidade. Assim como a sua mãe, Aurélia, já órfã de pai, sonha com o amor, antes mesmo de senti-lo, associando-o vagamente à idéia de casamento: “O coração de Aurélia não desabrochava ainda; mas, virgem para o amor, ela tinha, não obstante, a vaga intuição do pujante afeto, que funde em uma só existência o destino de duas criaturas.” (ALENCAR, 1974, p.63)

Aurélia é identificada pelo narrador a todas as mulheres de imaginação e sentimento, à essência mesma da feminilidade: “como todas as mulheres de imaginação e sentimento, [Aurélia] achava dentro de si essa aurora d’alma que se chama o ideal, e que doura ao longe [...] os horizontes da vida.” (ALENCAR, 1974, p.63) A esse feminino, o narrador associa o ideal do amor e o sonho do casamento, forjando, para Aurélia, uma identidade de mulher assentada no desejo de união com um homem.

Assim, Aurélia é aquela que espera. E é uma espera feita de tanta passividade, que só após muito relutar ela consente em se colocar à janela, à espera de um homem, satisfazendo o desejo da mãe, que queria vê-la casada. Ao fazê-lo, Aurélia está se colocando como alvo da busca masculina. Estão dadas as condições para o aparecimento do herói buscador, que surgirá na figura de Fernando Seixas, tornado único, entre uma multidão de adoradores, na preferência da heroína. Fernando passa então a freqüentar a casa de Aurélia, rendendo-lhe todas as homenagens do amor: “Durante um mês, Aurélia inebriou-se da suprema felicidade de ser amada.” (ALENCAR, 1974, p.69) Quando Fernando começa a se afastar, Aurélia não protesta, vindo a aceitar docilmente a separação. Esta seria a fase de namoro do casal.

Nesta primeira fase, a passividade de Aurélia é tão grande, que só se pode falar em busca devido à manifestação de sua subjetividade: Aurélia é a totalidade que se apresenta ao homem para ser conhecida. O herói a encontra, o amor acontece, mas o casamento, simbolizando a união definitiva, não. O mundo se interpõe entre o casal como obstáculo, e caberá à heroína tentar removê-lo, movida pelo amor.

Aurélia inicia, então, uma nova etapa de sua busca feminina, caracterizada, neste estudo, como a segunda fase da personagem, a qual ocupa toda a primeira parte do livro (“O preço”) e o fim da segunda parte (“Quitação”), sendo também apresentada em retrospecto na terceira parte do livro (“Posse”).

Essa nova etapa, no plano narrativo, é deflagrada por um elemento externo, que representa uma grande virada nos destinos da personagem: sem esperar, Aurélia é reconhecida em testamento como herdeira única e universal de um homem muito rico, seu avô, tornando-se muito disputada pelos noivos disponíveis nos salões fluminenses. Imediatamente, começa a dominar as pessoas, manipulando-as conforme seus interesses, submetendo-as à sua vontade. A moça modesta, que havia anunciado em jornal seus serviços como professora, é rapidamente substituída pela moça voluntariosa e desdenhosa. Entretanto, o narrador acentua que Aurélia, em essência, não se modificou, mas apenas em suas atitudes, pois não foi “no caráter nem nos sentimentos que se deu a revolução, estes eram inalteráveis, tinham a fina têmpera de seu coração. A mudança consumou-se apenas na atitude [...] dessa alma perante a sociedade.” (ALENCAR, 1974, p.85)

Trata-se de uma mudança externa, e o principal móvel de Aurélia será casar-se com Seixas, o homem que a rejeitou, oferecendo a ele o que anteriormente faltava, o recurso financeiro, em forma de dote. Afinal, Aurélia não só não deixou de amá-lo, como permaneceu a mesma sua atitude perante o sentimento amoroso.

De fato, em sua primeira fase, Aurélia dispensa seu pretendente Eduardo Abreu com esta resposta: “não me pertenço, senhor Abreu; se algum dia pudesse arrancar-me a este amor fatal, e recuperar a posse de mim mesma, creia que teria orgulho em partilhar a sua sorte.” (ALENCAR, 1974, p.79) Mais tarde, já rica, a mesma resposta a Abreu é dada por Aurélia, acrescida por uma nota de renúncia: “Lembre-se do que lhe disse uma vez. Se eu remir-me de meu cativo, minha mão lhe pertence. Não a querendo o senhor, ninguém mais a terá neste mundo.” (ALENCAR, 1974, p.87) Aurélia submete-se ao destino que acredita ser o seu, invertendo, no plano discursivo,

essa situação, ao falar em “amor fatal”, em “cativo”, colocando-se discursivamente como refém do destino.

Após guardar seis meses o luto da mãe, Aurélia, investida da condição de moça rica, aparece na sociedade fluminense, tomando conhecimento do retorno de Seixas de uma longa viagem por ele empreendida. Começa, então, a agir, criando toda uma situação em que Seixas, devido ao seu endividamento e à ameaça iminente da pobreza, obriga-se em compromisso formal a casar-se com ela, sem saber que se tratava de sua antiga namorada.

Para o leitor, a única semelhança que parece existir entre a moça pobre de Santa Tereza e a moça rica das Laranjeiras é o valor atribuído ao amor. Por isso mesmo, esta nova fase da busca de Aurélia é estritamente feminina. Ao buscar Seixas, Aurélia está conduzindo a busca dele em direção a si própria, apresentando-se a ele, como na primeira fase, como o todo imanente que lhe trará a plenitude. Se Seixas era um espírito aristocrático que fazia questão do luxo e da elegância, ele agora poderá encontrá-los em Aurélia. Estabelece-se, entre ambos, um compromisso formal de união futura, que se caracteriza como um noivado.

Aurélia é movida, em sua busca, pelo amor. Apresenta-se, então, esta segunda fase como um desdobramento da primeira: Aurélia continua a desempenhar o papel feminino a ela prescrito pela sociedade. Como na primeira fase, uma vez preparada para assumir o papel de mulher, o herói masculino aparece, e como agora Aurélia apresenta “todos” os requisitos desejados por Seixas, a união acontece, ou seja, o casamento se realiza. E a busca de Aurélia estaria encerrada neste ponto, se não houvesse um desnível entre o ideal de amor e o homem com quem ela efetivamente se casou, que será timbrado por um duro embate de ordem moral.

Inicia-se então a terceira fase, com o “divórcio moral” imposto pela heroína na noite de núpcias. A terceira fase começa no fim da segunda parte (“Quitação”) e ocupa todo o restante da narrativa (“Posse” e “Resgate”). Nessa fase, o homem aos poucos irá se elevar, terminando por se transformar no ideal desejado pela heroína. A busca de Aurélia parece antifeminina, devido à submissão imposta ao homem. Entretanto, não há uma inversão de papéis, e sim dominação propiciada pelo poder econômico. O que há é o poder nas mãos de Aurélia, que se converterá na caricatura de si mesma. Se na segunda fase Aurélia admitia estar comprando a sua felicidade, na terceira ela irá lembrar o tempo todo a Seixas a sua condição de marido comprado.

Aurélia é sempre feminina. Ocorre apenas que ela nem sempre representará o papel do feminino, parecendo, então, antifeminina. E por ser feminina, Aurélia tentará seduzir Seixas. O casal, assim, protagonizará situações de avanço e recuo: avanço pela emergência do afeto

amoroso, recuo pela desconfiança mútua. A narrativa segue tornando os embates do casal cada vez mais irônicos e, ao mesmo tempo, promovendo momentos de intimidade cada vez mais ardentes. Um desses momentos acontece quando Aurélia retorna com o marido de um baile, deixando-se reclinar suavemente no seu ombro enquanto olha as estrelas. Aurélia começa então a discorrer sobre seus sonhos de menina:

Não sei o que tem o luzir das estrelas!... É uma coisa que notei desde menina. Sempre que fico assim a olhar para elas e a beber os seus raios sinto uma vertigem, que me dá sono. Quem sabe se a luz que elas cintilam não embriaga? (ALENCAR, 1974, p.144)

Ellen Douglas, na análise que faz do romance *Perto do coração selvagem*, afirma que a personagem Joana, no seu trajeto em direção à identidade feminina, contempla a chuva e as estrelas, deixando-se “por elas despertar e abrir para uma feminilidade supostamente interior, que de modo bem patriarcal é representada como parte da imanência da natureza.” (DOUGLAS, 1990, p.75) Uma vez iniciada na feminilidade, a protagonista pode “aceitar o papel feminino que lhe é reservado na busca patriarcal do herói masculino.” (DOUGLAS, 1990, p.75)

Aurélia, desde menina, contempla as estrelas, sentindo com isto uma vertigem que embriaga. Pode-se ver nisso a manifestação de sua feminilidade. A colocação dessa fala de Aurélia neste ponto da narrativa reforça esse significado. Aurélia, nesta fase, se debate entre a posição de poder em que se encontra, submetendo o homem que ama, e o amor que sente pelo ideal que ele representa, sentindo-se impelida a ir em sua direção. A emergência de sua subjetividade de menina neste ponto da narrativa (e que é feminina) pode significar que Aurélia está tentando ser quem ela sempre foi, uma mulher dócil que acredita no amor e deseja unir-se ao homem que ama para ser feliz. De fato, afirma o narrador: “Com uma existência calma e um amor feliz, Aurélia teria sido meiga esposa e mãe extremosa. Atravessaria o mundo como tantas outras mulheres nesse cândido enlevo das ilusões...” (ALENCAR, 1974, p.85)

Aurélia, não fossem as circunstâncias, teria sido como as outras mulheres, sendo este o ideal da narrativa. Aurélia foi desviada do destino desejado pelas circunstâncias, mas estas podem ser removidas, e ela então se reconciliará com seu destino de mulher. Aurélia, primeiro com o dote, depois com perdão, e finalmente com a transferência de toda a sua fortuna para Seixas, irá eliminar as circunstâncias que dele a separam.

O momento em que Aurélia se refere às estrelas representa uma trégua no embate entre amor e desejo de vingança. A simbologia das estrelas, neste ponto da narrativa, indica o

aflorescimento da feminilidade, que prepara a mulher para a entrega amorosa, e a afirmação, por parte de Aurélia, de sua identidade feminina, resgatando a feminilidade que sempre a constituiu. A personagem, por voz própria ou pela voz do narrador, afirma que não é como as outras mulheres. Sua obsessão com o amor e seu desejo de unir-se ao homem que ama indicam, ao contrário, que ela acentua, condensa em si, uma identidade feminina que a voz narrativa afirma ser comum a todas as mulheres. Ainda assim, Aurélia hesita e não se move em direção a Seixas. É que ela deseja ser vencida, “tornar-se o universo dominado” (DOUGLAS, 1990, p.71), podendo, então, fechar a sua busca feminina, tornar o homem ideal (contemplado em uma representação pictórica que duplica a imaginação) e o homem “real” uma só pessoa. Diz a heroína, em um dos seus momentos de hesitação:

Não! É cedo! É preciso que ele me ame bastante para vencer-me a mim; [...] quando ele convencer-me do seu amor e arrancar do meu coração a última raiz desta dúvida atroz que o dilacera; quando nele encontrar-te a ti, o meu ideal, o soberano de meu amor; quando tu e ele fores um, e eu não vos possa distinguir nem no meu afeto, nem nas minhas recordações, nesse dia eu lhe pertencerei... (ALENCAR, 1974, p.170-171).

Um pequeno fator complicador (o ciúme recíproco dos amores do passado) precipita o desenrolar dos acontecimentos. Seixas, conforme vinha se preparando, devolve a Aurélia, acrescido de juros, o dinheiro do dote. Nestas condições, poderá ser finalmente reconhecido por Aurélia como o homem que idealizou. O *happy end* cinematográfico, latente desde a primeira fase, coroa o desfecho da trama, conformando uma narrativa patriarcal. Conforme assinala Douglas, “as buscas patriarcais do herói masculino e da heroína feminina se fecham numa visão falocêntrica da realidade: na visão daquele momento em que o masculino e o feminino se juntam num par e ficam *happily ever after*.” (DOUGLAS, 1990, p.78)

O último obstáculo que existia entre o casal, a riqueza de Aurélia, é habilmente removido por ela, na medida em que ela transfere ao marido o poder econômico que a sociedade espera de um homem, e não de uma mulher. Aurélia se doa por completo para Seixas, abdicando de si em nome do amor. A heroína do romance assume integralmente uma identidade feminina, ou seja, conforma-se ao que de antemão já era.

As três fases de Aurélia repetem o mesmo mote: a mulher, preparada em sua feminilidade, espera o homem. Na primeira fase, Aurélia namora Seixas. Na segunda, Aurélia é sua noiva. Na terceira, sua esposa. A união frustrada da primeira fase irá encontrar condições de acontecer na segunda: Aurélia conduz Seixas ao altar. O divórcio moral, premeditado por Aurélia

na segunda fase e decretado na noite de núpcias, cederá pouco a pouco na terceira fase, até que finalmente a união é consumada.

É interessante observar que a primeira fase de Aurélia, importantíssima para o entendimento da permanência da mesma identidade feminina nas outras duas fases, é apresentada pelo narrador em retrospecto, entre a segunda e terceira fases, ambas ruidosas, ambas protagonizadas pela nova rica elegante e voluntariosa. A Aurélia pobre, moça modesta e resignada, aparece ao leitor como uma lembrança da Aurélia rica, o que mascara a feminilidade profundamente arraigada da personagem, fazendo com que o leitor, pelo desenrolar da trama e pelas sugestões do próprio narrador, confunda Aurélia com uma feminista *avant la lettre*.

Considerações finais

Considerando os parâmetros teóricos sobre identidade propostos por Jonathan Culler, a caracterização da busca da personagem Aurélia como estritamente feminina faz da narrativa *Senhora* uma obra que teria contribuído para a construção da identidade das leitoras brasileiras do século XIX. O caráter folhetinesco da obra, publicada em capítulos nos fascículos dos jornais da época, produzia expectativa no público leitor, prendendo a sua atenção. Levando-se em conta as categorias de leitor avançadas neste estudo, *assenting reader* e *resisting reader*, podemos ver a literatura tanto como um conjunto de histórias que seduzem os leitores para que aceitem os arranjos hierárquicos da sociedade, mas também como o lugar onde a ideologia é exposta, revelada como algo que pode ser questionado, dependendo da postura de leitor adotada:

A literatura é um instrumento ideológico: um conjunto de histórias que seduzem os leitores para que aceitem os arranjos hierárquicos da sociedade? Se as histórias aceitam sem discussão que as mulheres devem encontrar sua felicidade, se é que vão encontrá-la, no casamento; se aceitam as divisões de classe como naturais e exploram a idéia de como a serviçal virtuosa pode casar com um lorde, elas trabalham para legitimar arranjos históricos contingentes. Ou a literatura é o lugar onde a ideologia é exposta, revelada como algo que pode ser questionado? A literatura representa, por exemplo, de uma maneira potencialmente intensa e tocante, o arco estreito de opções historicamente oferecidas às mulheres e, ao tornar isso visível, levanta a possibilidade de não se aceitar isso sem discussão. Ambas as asserções são completamente plausíveis: que a literatura é o veículo de ideologia e que a literatura é um instrumento para sua anulação. (CULLER, 1999, p. 45)

Assim, dependendo da posição de leitor assumida, a literatura será o veículo de ideologias, mas também um instrumento para sua inquirição. Podemos, por esse prisma, ler *Senhora* na posição de *resisting reader*, fazendo a narrativa dialogar com outras da época, como *Madame Bovary* e *A dama das camélias*, por exemplo, vislumbrando o leque estreito de opções oferecido às mulheres de então, em que o papel feminino era o único bem-vindo e recompensado, logicamente manifestando-se no casamento ou na ascese místico-religiosa. Mas, mesmo isso estava inscrito na identidade das mulheres daquele tempo, no seu perfil.

Referências

- ALENCAR, José Martiniano de. **Senhora, perfil de mulher**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1974.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: _____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 13-25.
- CARVALHO, Lúcia Helena de O. V. A ponta farpada ou o lugar marcado da mulher no discurso da tradição. In: GOTLIB, Nádya Batella (Org.). **A mulher na literatura**. Vol. II. Belo Horizonte: UFMG, 1990. p. 35-41.
- COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- DOUGLAS, Ellen H. A busca feminista em Perto do coração selvagem. In: GOTLIB, Nádya Batella (Org.). **A mulher na literatura**. Vol. II. Belo Horizonte: UFMG, 1990. p.71-79.
- DUMAS FILHO, Alexandre. **A dama das camélias**. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. 2. ed. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, São Paulo: Publifolha, 1998.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Configuração das personagens de Senhora: o ser e o parecer. **Boletim do CESP**, Belo Horizonte, Ano IV, n. 8, p.3-12, 1982.

- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 7. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- GARBUGLIO, José Carlos. Introdução. In: ALENCAR, José de. **Senhora**. Edição crítica de José Carlos Garbuglio. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979. p.IX-XII.
- GRIECO, Sara F. Matthews. O corpo, a aparência e a sexualidade. In: DAVIS, Natalie Zemon; FRAGE, Arlette (Dir.). **História das mulheres no Ocidente. Vol. 3: Do Renascimento à Idade Moderna**. Trad. Alda Maria Durães. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: EBRADIL, 1991. p.71-117.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 2. ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.
- LEMAIRE, Ria. A canção de malmaridada. In: GOTLIB, Nádía Batella (Org.). **A mulher na literatura**. Vol. II. Belo Horizonte: UFMG, 1990, p.13-26.
- LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- PRADO, Décio de Almeida. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINZBURG, Jacó. (Org.). **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.167-184.
- VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.