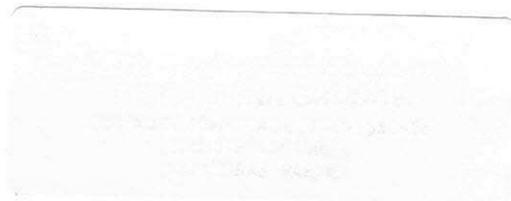
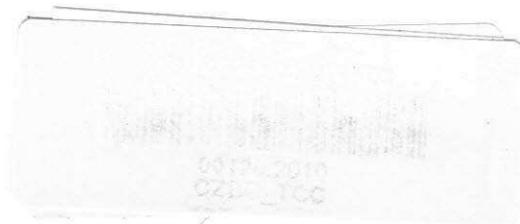


**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE**  
**Unidade Acadêmica de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**

**A “EMANCIPAÇÃO” FEMININA EM *SENHORA DE*  
*ALENCAR***

**Vanalucia Soares da Silveira Oliveira**

**Cajazeiras - PB**  
**2008**



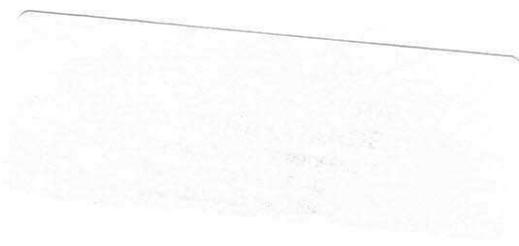
**Vanalucia Soares da Silveira Oliveira**

**A “EMANCIPAÇÃO” FEMININA EM *SENHORA DE ALENCAR***

**Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Latus Sensu* da Universidade Federal de Campina Grande como requisito para obtenção do grau de especialista em Estudos Literários.**

**Orientadora: Profa. Doutoranda Daise Lílian Fonseca Dias**

**2008**





0482e Oliveira, Vanalucia Soares da Silveira.  
A "emancipação" feminina em Senhora de Alencar /  
Vanalucia Soares da Silveira Oliveira. - Cajazeiras, 2008.  
93f.

Monografia(Especialização em Estudos  
Literários)Universidade Federal de Campina Grande, Centro  
de Formação de Professores, 2008.  
Contém Bibliografia.  
Não disponível em CD.

1. Estudos literários. 2. Emancipação feminina. 3.  
Teorias críticas feministas. 4. José de Alencar. I. Dias,  
Daise Lílian Fonseca. II. Universidade Federal de Campina  
Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título

CDU 82.09

**VANALUCIA SOARES DA SILVEIRA OLIVEIRA**

**A “EMANCIPAÇÃO” FEMININA EM *SENHORA DE ALENCAR***

**Data: 19 / 11 / 2008**

**Banca examinadora**

---

**Orientadora: Daise Lillian Fonseca Dias**

---

**1º Examinador: Íris Helena**

---

**2º Examinador: Francisco Francimar S. Alves**

## DEDICATÓRIA

Dedico esta monografia à Daise, minha orientadora, que sempre me estimulou para desenvolver trabalhos científicos e para continuar minha carreira acadêmica, ao ressaltar a importância de desenvolver meu potencial cognitivo e de pensar no meu futuro, de minha família e de meus estudantes. Ela sempre destacou as vantagens de ser uma boa aluna, de conhecer o mundo através dos livros e de ser uma especialista em Estudos Literários. Além disso, ela nunca deixou de se preocupar, também, com minha vida espiritual. Daise foi e continuará a ser para mim, minha grande mestra, meu grande ídolo, meu anjo-da-guarda, enviado por Deus. Dedico, ainda, esta monografia ao meu esposo Argénilson, que dia a dia esteve me apoiando e torcendo para que eu buscasse conquistar o título de especialista em Estudos Literários.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter-me fortalecido e concedido graças durante toda minha vida, sobretudo, no período de produção desta monografia, quando meu espírito dava sinais de cansaço mental.

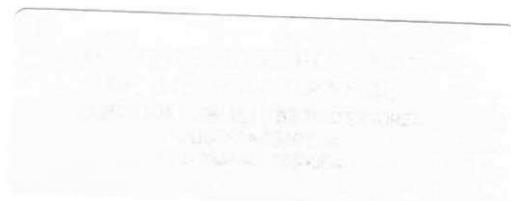
Ao meu esposo Argénilson, por sua compreensão, companheirismo, confiança e admiração por meu amor ao saber.

À minha família, pela identidade social a que me honrou.

À Daise, minha grande mestra, por ter-me concedido a honra de ser sua orientanda e, também, sua eterna discípula.

Ao meu cunhado Adegilson e ao meu amigo Valdir, por terem facilitado minhas dificuldades relativas ao acesso e permanência no Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, desafiando comigo os perigos do trânsito noturno, quando voltava da Academia.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Daise, Andrey, Naelza, Elri Bandeira, Wanderley, Íris Helena e Andréa, por terem compartilhado com os especializando os assuntos essenciais do campo da literatura.



Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um outro (BEAUVIOR: 1980, p. 9).

A moça rica é um arranjo e, não uma esposa (*Senhora*: 1997, p. 137).

## RESUMO

O romance *Senhora* (1997) de José de Alencar apresenta perfis femininos ora circunscritos no código masculino vigente do século XIX, ora marcados por traços acentuados de uma postura que hoje se chamaria de feminista, devido a tentarem romper, certas vezes, com o discurso e o poder da ordem falocêntrica dominante. A protagonista, Aurélia, demonstra tais traços, em virtude de possuir um desejo imenso por emancipação. Ela, de certo modo, rebela-se contra a sociedade hipócrita e corrupta de sua época, contra o fato de ser estereotipada como mulher pelas convenções e pelo mercado matrimonial, e busca firmar-se enquanto gênero ao assumir funções associadas ao masculino dentro de seu espaço privado, tornando-se chefe de casa, provedora, senhora do discurso e tutora do próprio esposo Seixas. Mas ela é, ainda, uma mulher que tem sua formação psicológica, intelectual e emocional limitada pelas exigências impostas pela sociedade de seu tempo, expressas na narrativa pela ideologia falocêntrica do autor, através da voz do narrador e das vozes das personagens. O romance sela a construção do espaço e da identidade das mulheres, sobretudo, da protagonista, sob a ótica da autoria masculina, por isso a presente monografia tem por objetivo analisar a emancipação feminina, destacando essa autoria, à luz das teorias críticas feministas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Emancipação feminina, autoria masculina, teorias críticas feministas.

## ABSTRACT

The novel *Senhora* (1997) by José de Alencar presents female characters impregnated in the patriarchal code of the XIX century, but marked by a behavior that would be called “feminista” today, mainly because some of them seem to try to break with the ruling phallogocentric discourse and order. The heroine, Aurélia, shows this behavior and a desire for emancipation. She, to a certain degree, rebels against the stereotypes linked to women and, consequently, to herself, due to social conventions and the marriage market. She searches for asserting herself as gender when takes tasks related to the male universe within her own private space, when she becomes the leader of the house, provider, manager of her own discourse and a tutor for her husband, Seixas. However, she still is a woman whose psychological, intellectual and emotional formation is limited by the demands imposed on women by the society of her time, expressed in the narrative by the phallogocentric ideology of the author through the voice of his narrator and the other female voices. The novel seals the construction of the female space and identity, mainly those of the heroine, though the male point of view and authorship. Thus, this monography has as its objective to analyse the female “emancipation”, highlighting the issue of authorship from a feminist perspective.

**KEY-WORDS:** Female emancipation, male authorship, feminist theories.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>1. A QUESTÃO DA MULHER E AS TEORIAS CRÍTICAS FEMINISTAS</b> .....	10
1.1 A TRAJETÓRIA DO PENSAMENTO FEMINISTA	
1.2 A PERSPECTIVA FEMINISTA NO BRASIL	
<b>2. O ROMANTISMO BRASILEIRO E A IMPORTÂNCIA DE ALENCAR PARA A LITERATURA NACIONAL</b> .....	35
2.1 O MOVIMENTO ROMÂNTICO BRASILEIRO E A TENTATIVA DE PRODUÇÃO DE UMA LITERATURA AUTENTICAMENTE BRASILEIRA	
2.2 A VIDA E OBRA DE JOSÉ DE ALENCAR	
<b>3. A AUTORIA MASCULINA E O PROCESSO DE “EMANCIPAÇÃO” FEMININA EM <i>SENHORA</i></b> .....	54
4.1 A CONSTRUÇÃO DO NARRADOR E DE PERFIS FEMININOS	
4.2 O ESPAÇO DO FEMININO	
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	88
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	90

## INTRODUÇÃO

Esta monografia visa analisar o processo de “emancipação” feminina em *Senhora* (1997) de José de Alencar à luz das teorias críticas feministas. Para isso será feita, a priori, uma abordagem panorâmica sobre o contexto histórico dessas teorias sobre como surgiram e desenvolveram-se nos contextos americano, europeu (França e Inglaterra) e no Brasil, ressaltando os principais nomes e obras que contribuíram para propor discussões acerca da questão feminina no universo real e fictício, isto é, em obras literárias. A análise proposta realizar-se-á a partir de uma investigação sobre a autoria masculina, observando a ideologia do escritor ao representar a figura da mulher. Isso será fundamental para a compreensão da construção da identidade e do espaço femininos e para a observação das relações de inadequação entre interioridade e mundo, vivenciadas, sobretudo, pela protagonista na busca pela afirmação de sua identidade, enquanto sexo, gênero e entidade política. Todos esses pontos serão discutidos com base em alguns elementos-chave peculiares às teorias críticas feministas, por exemplo, as noções de alteridade, patriarcalismo, relações sexo/poder, “Bildungsroman” feminino, gênero, passividade. Além disso, serão expostos os principais objetivos dessa vertente de análise literária, fundamentais para a compreensão da sua importância no sentido de aplicá-las ao trabalho científico dentro da temática escolhida.

A relevância de analisar a “emancipação” feminina em *Senhora* sob a ótica das teorias críticas feministas, destacando o aspecto da autoria masculina, consiste em propor discussões sobre a condição de subordinação da mulher-personagem e sobre estereótipos negativos relacionados a ela, sacralizados culturalmente na literatura canônica. O objetivo central é focalizar o processo de “emancipação” feminina da protagonista, que se caracteriza por um profundo desejo de independência e conseqüente rompimento com as limitações da sociedade impostas à mulher. A protagonista chama-se Aurélia, jovem consciente de um mundo hostil, estereotipado por convenções e pelo mercado matrimonial. Quando humilde, torna-se órfã de pai, mãe e irmão e, nesse contexto de total desamparo familiar, sofre, também, a rejeição de seu amado Fernando Seixas, que a troca por uma quantia de trinta contos para comprometer-se com outra jovem, Adelaide. Todavia, a sorte de Aurélia muda com a morte de seu avô paterno, que havia sido injusto ao duvidar da existência da jovem e de sua família até a leitura de uma carta que o filho lhe deixara antes de morrer. Depois disso, arrependido, assina um testamento, legitimando-a sua única herdeira. Isso a torna a mais recente rainha do céu fluminense. Rica, Aurélia opta por vingar-se de Seixas, submetendo-o a uma transação comercial, arranjada por seu tutor, o tio Lemos, em que um dos critérios para sua realização,

requisitado por Aurélia, era a omissão de seu nome até a concretização de seu casamento. Tudo ocorreu como ela preferiu e, finalmente, Seixas vende-se por cem contos. Ao casar-se com Aurélia, ele depara-se com uma surpreendente humilhação, pois torna-se um fantoche, um objeto sem valor nas mãos da pessoa a quem havia rejeitado. O mercado matrimonial simbolizará para Seixas o início de muitas experiências que o levarão a preocupar-se mais com a natureza do seu caráter do que com sua própria emancipação, uma vez que agora estava totalmente a mercê de Aurélia, tanto no aspecto financeiro quanto social e emocional. Já para Aurélia, significará o meio de subverter os ditames patriarcais e capitalistas da sua sociedade com a qual não se identifica por castrar-lhe enquanto gênero.

A escolha deste romance foi baseada na sutileza do autor ao expor a questão da busca pela emancipação feminina e da transformação do discurso patriarcal, culturalmente sacralizado entre homens e, também, entre mulheres que consentiam a perpetuação de estereótipos negativos em relação ao ser feminino. Outra razão para a inclinação do estudo dessa obra foi sua autoria masculina, que despertou a curiosidade por pesquisar a representação da mulher sob a ótica de um homem. Analisar a ideologia masculina a respeito da mulher, em pleno século XIX, consiste numa importante contribuição para os estudos acadêmicos, sobretudo porque é um trabalho desenvolvido sob a perspectiva das teorias críticas feministas. Portanto, a relevância do assunto corresponde às inúmeras possibilidades de discussões teóricas relativas ao tema. Algumas das indagações que essa monografia busca analisar são: Aurélia conquistou sua emancipação? Como a figura feminina luta para afirmar-se enquanto gênero e entidade política? Estaria Alencar reconhecendo a desconstrução da alteridade do discurso feminino ou expondo sua visão patriarcal, através do discurso do narrador a respeito da mulher no romance? Significaria consentimento do papel de subordinada a atitude de Aurélia em pensar em desistir do plano de humilhar Seixas ao oferecer-lhe o divórcio, bem como assinar o testamento declarando-o seu universal herdeiro, já que tinha o poder em suas mãos, ou será que ela não era “senhora” para conquistar seu amado com seu próprio empenho sem usar o dinheiro? Estudar *Senhora* à luz das teorias críticas feministas é relevante, ainda, porque a questão do feminismo tem se tornado um enfoque fundamental de vários pesquisadores no âmbito da literatura. Pode-se pensar que essa atenção seja um reflexo das políticas feministas, agregadas ao ideal crescente de independência proliferadas em todas as partes do mundo e que, de algum modo, tiveram seus mudos-gritos reconhecidos e representados pelas artes literárias.

# 1. A QUESTÃO DA MULHER E AS TEORIAS CRÍTICAS FEMINISTAS

## 1.1 A TRAJETÓRIA DO PENSAMENTO FEMINISTA

A literatura tem tido um papel fundamental para o desenvolvimento de teorias críticas em geral, inclusive as feministas, afinal, elas se formam a partir dos textos literários e de suas implicações. A literatura serviu e continua a servir para mostrar, artisticamente, através de signos lingüísticos os papéis da mulher em várias épocas e contextos específicos e, assim, delibera espaços para críticas e denúncias sociais. Entretanto, textos literários, como apanhados de signos, contribuem para difundir, mas também para criticar pré-conceitos e ideologias relacionadas à questão de gênero enquanto construção cultural, dentre outras coisas, erigidas por arrogância, hostilidade e discriminações sociais. Eles são fundamentais para o diagnóstico da representação feminina ao longo dos séculos em textos da tradição masculina hegemônica pela estereotipia reducionista, visto nas imagens de anjo, demônio, rainha do lar, dentre outras, como das mulheres apresentadas em textos tais como *Dom Casmurro* de Machado de Assis, e *O Cortiço* de Aluísio Azevedo, bem como pela necessidade de compreensão de si mesmas, da vida, das relações, conforme mostram, *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira, e *As Três Marias* (1939) de Raquel de Queiroz.

Mas até que ponto uma obra literária revela a maneira como pensa e age a sociedade de uma época? E até onde a realidade extra-texto é importante para a compreensão de um texto literário? Essas questões são discutidas e esclarecidas, por exemplo, por Antonio Candido, em seu livro *Literatura e Sociedade* (2000). Segundo o crítico brasileiro, antes dos formalistas russos, a análise de um texto literário associava-se à condição de uma obra retratar ou não elementos da realidade. Mais tarde, depois dos formalistas russos, chegou-se à conclusão oposta, os críticos e teóricos perceberam que, na verdade, a questão de retratar elementos reais não se situa em primeiro plano para a compreensão de uma obra, mas o “como” essa obra constrói-se, ou seja, a maneira sobre a qual as operações formais são postas em jogo, levando-se em consideração a questão da imanência textual. Para essa última vertente, a metodologia envolvida no processo de elaboração do texto literário é fator operante, sobretudo, porque dispensa quaisquer condicionamentos, especialmente, o social. A obra por si mesma, da forma como foi elaborada é suficiente para possibilitar sua compreensão. Há algumas décadas, contudo, não se tem analisado, integralmente, uma obra lançando mão dessas visões, separadamente, como mostra o autor:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornado-se, portanto, *interno* (CANDIDO: 2000, p.4).

O elemento exterior, segundo o ponto de vista do autor, passa por um processo de internalização na feitura da obra: o externo (a realidade extra-texto) através da visão subjetiva do autor perante a realidade ganha uma estrutura peculiar. Isso se efetua com base na capacidade do artista de captar aquilo que é relevante externamente e dar-lhe uma roupagem específica, de modo a configurá-la na intimidade da obra.

As teorias críticas feministas trabalham no sentido de ressaltar que a realidade extra-texto manifesta-se na estrutura interna da obra, ao reproduzir o pensamento patriarcal sobre as mulheres. As discussões acerca da posição da literatura no que tange à transmissão de ideologias podem ser observadas por Spivak (1995), como mostra Zolin (2005a), indiana radicada nos Estados Unidos, que trata das ideologias de classe, raça e gênero a partir de uma postura feminista e pós-colonialista. De acordo com a autora, Spivak critica as próprias teóricas feministas por serem excludentes, ao focalizarem em seus estudos apenas as mulheres do Primeiro Mundo, como sendo uma espécie de cúmplice de certas ideologias racistas e colonialistas. Ela sugere que a definição de mulher seja dada numa perspectiva de pluralidade histórica e, não, a partir de uma suposta essência, porque acredita que ela só pode ser efetuada a partir da relação da diferença entre todas as mulheres do mundo e, não simplesmente através da diferença homem/mulher, observada em contextos particulares, como tem acontecido.

Outra feminista, Judith Butler (2003) comenta a respeito da concepção da construção ideológica do termo Mulher, através da concepção de gênero. Para ela, a construção do gênero não é estável, compreendida de uma mesma forma para cada contexto histórico,

porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classicistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (p.20).

Compreende-se no pensamento de Butler a determinação de vários elementos exteriores na formação da personalidade feminina, responsáveis por estabelecer a instabilidade e a incoerência na denominação do gênero feminino. À luz do pensamento de Spivak e de Butler,

pode-se dizer que a análise da representação feminina, ao longo dos anos, tem sido esboçada de forma diferente, segundo a concepção de mulher para cada contexto específico, em sintonia com as relações de raça, etnia, cultura, classe e política. Desse modo, o processo de internalização de que fala Candido, neste caso relacionado à representação da mulher, sempre esteve condicionado ao momento histórico de uma época. Assim, ele pode ser verificado em obras escritas por homens desde a Antiguidade Clássica, ao se constatar a correlação entre os aspectos reais da mulher e sua representação negativa nos livros de autoria masculina.

A condição da mulher, cristalizada cultural e historicamente na literatura, no sentido de subordinada, de ser o segundo sexo, como diria Beauvior (1980), aquela que não tem uma identidade própria, mas uma atribuída por outros, a “caída”, o anjo doméstico, a megera e toda sorte de termos pejorativos referentes à sua personalidade, pode ser vista em seus primórdios no importante século V antes da era Cristã, em clássicos da literatura grega, por exemplo, em Aristófanes. Sua peça *A greve do sexo: Lisístrata* (2003), em gênero cômico, curiosamente empenha-se em denunciar o sistema opressivo no qual as mulheres gregas estão circunscritas, ao colocar no centro do discurso a voz feminina, reivindicando seus direitos voltados para o campo emocional e social, fato não muito comum, embora *Medéia* illustre isso, também. Num estilo satírico, o dramaturgo narra a estória de um grupo de mulheres que se reúnem para defender a causa da igualdade de sexo, utilizando como instrumento o próprio sexo ao promover uma greve sexual contra seus homens, soldados de guerra. Curiosamente é o termo apropriado, uma vez que o que se vê na *Odisséia* e na *Iliada* de Homero, ou em tragédias, tal como *Édipo Rei* de Sófocles, é a mulher conferindo poder através do casamento, mas sem exercê-lo (Dias: 2008). A questão biológica da mulher, representada, por exemplo, pela sua genitália, que é analisada pela ótica psicanalítica, como sendo, simbolicamente, um dos fatores responsável pela condição submissa desse sexo, é, neste caso, fator decisivo para sua submissão em relação aos homens.

As limitações impostas às mulheres pela sociedade, devido o seu sexo incluía o não acesso à educação formal por séculos. Em virtude disso, suas vozes não puderam ser ouvidas nesse sentido, com raras exceções, como sugere a lista de autores e autoras do cânone ocidental, proposta por Bloom em seu livro *O cânone ocidental* (2001), no qual surgem apenas Safo e Cristine de Pisan da Antigüidade até a Idade Média, embora já no seu final. No cenário internacional ocidental, documentos escritos por mulheres acerca da condição feminina só surgem mais sistematicamente no século XVIII. No cenário internacional ocidental, Mary Astell em *Some reflexions upon marriage* [*Algumas reflexões sobre o casamento*: 1730] satiriza a existência do poder absoluto dos homens nas famílias,

ironicamente renegado no estado político por ele ser um método impróprio para governar seres racionais e livres. Astell questiona, também, a condição biológica de os homens já terem nascidos livres e as mulheres, escravas por estarem condicionadas à maternidade, ou seja, a viver para o outro, o que implica sua dependência social. A francesa Olympe de Gouges em sua *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* [Declaração dos direitos da mulher e da cidadã: 1791] reivindica a igualdade de direitos entre os homens e as mulheres, sobretudo no que concerne às questões de propriedade e de liberdade de expressão ao argumentar o dever de as mulheres assumirem o mesmo teor de responsabilidades destinadas ao homem, como o pagamento de impostos, punição perante os crimes cometidos e cumprimento de deveres comuns a qualquer tipo de cidadão.

Para a inglesa Mary Wollstonecraft, autora do fim do século XVIII e uma das precursoras ideológicas dos movimentos feministas dos séculos posteriores, em *A Vindication of the rights of Woman* [As reivindicações dos direitos da mulher: 1792] a questão da luta pelos direitos da mulher relaciona-se com a questão da luta por uma reforma política e social, baseada na igualdade dos sexos, cujo princípio é a cessão da tirania masculina, expressa através das figuras do rei, do pai, do marido, do irmão primogênito e das leis com privilégios hereditários para os homens. Para ela o progresso social só teria êxito se o direito de cidadania fosse extensivo a todos os indivíduos, com igualdade plena para ambos os sexos. Outro ponto defendido por Woolstonecraft é a questão da educação. A seu ver, a condição de inferioridade da mulher só pode ser transformada a partir de uma revolução no mundo do conhecimento, especialmente porque ele é o instrumento que possibilita o reconhecimento do potencial feminino e, por conseguinte, sua efetiva libertação, chegando a tornarem-se, de fato, cidadãs, livres de sua condição submissa e opressora, estabelecida pelo poder masculino (ZOLIN: 2005a).

Uma das conseqüências das lutas feministas em prol da afirmação do espaço e dos direitos femininos é o surgimento da profissão de escritora no século XIX. As mulheres refletem sua condição de subjugada, a questão do ressentimento, da dependência e da arrogância e toda consorte de recriminações sociais historicamente sofridas e passam a representar a si mesmas - enquanto mulheres - em romances, ainda que mascaradas com pseudônimos masculinos com o propósito de não terem seus romances retaliados, como, por exemplo, as irmãs Brontë, George Eliot e George Sand, dentre tantas outras. Os primeiros romances de autoria femininas surgem como declarações ou denúncias da existência da “escravatura” feminina. Nessas obras, pode-se constatar a trajetória das mulheres, seus fracassos, suas conquistas, seus avanços, todos condicionados ao contexto histórico. As

grandes precursoras inglesas do século XIX e início do século XX foram Jane Austen, com *Orgulho e Preconceito*, Mary Shelley, com *Frankenstein*, Charlotte Brontë, com *Jane Eyre*; George Eliot, pseudônimo da inglesa Mary Ann Evans, com *The Mill on the Floss* e *Middlemarch*; e as americanas Louisa Mary Alcott, com *Little Women* e Charlotte Perkins com *The Yellow Wallpaper*, entre outras. No Brasil, têm-se os exemplos de Júlia Lopes de Almeida, com *A falência*, e Carolina Nabuco, com *A sucessora*.

Através do pensamento e das manifestações destas e outras pioneiras na luta pelos direitos da mulher, o movimento feminista, segundo Zolin (2005a) se intensifica no cenário político internacional a partir do século XIX com os movimentos sufragistas nos Estados Unidos e, depois, na Inglaterra. No primeiro país ocorreu a formação de agremiações, como *Woman Suffrage Asssociation* [Associação para o Voto das Mulheres], criada pelas americanas Elizabeth Cady Stanton e Susan B. Anthony, em 1840 e *American Woman's Suffrage Association* [Associação Americana para o Voto das Mulheres], fundada por Stone, também em 1840. Essas agremiações fundiram-se em 1890, dando origem à *National American Woman's Suffrage Association* [NAWSA] [Associação Nacional Americana Para o Voto da Mulher]. O resultado dessa união, aliada à ajuda de outras aderentes feministas, foi a conquista do direito de votar em 1920. O objetivo dessas agremiações foi colocar no centro de seus debates a questão dos direitos da mulher, precisamente o de votar, porque seria através dele que a mulher conquistaria novos espaços na sociedade, isto é, poderia vir a conseguir outras reformas através desse mecanismo.

Na Inglaterra, o feminismo, enquanto movimento político, estava voltado para a condição da mulher na Era Vitoriana (1837-1901), crucialmente caracterizada por várias manifestações preconceituosas ao apresentar como argumento o fato de a mulher, supostamente, ter grau de intelectualidade inferior ao homem. Essa crença encontrava sustentação no aspecto religioso que pregava o valor da fidelidade à aliança matrimonial através da obediência ao cônjuge. Tal valor pressupunha dizer que a fidelidade feminina ao esposo correspondia ao seu comportamento de resignação, delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar e ausência de ambição a nível individual, afetivo, social, político, etc, como visto no poema *The Angel in the House* (1854) do inglês Coventry Patmore. A subversão desses comportamentos significaria a violação da tradição religiosa, a saber, a desordem natural das coisas, a exemplo de obras literárias de autoria feminina, como a produção americana, *O Despertar* (1899), de Kate Chopin. Outro aspecto da “época vitoriana” corresponde à valorização da família, do modelo do anjo do lar ao dar-se relevância ao espaço privado por sê-lo, concomitantemente, lugar do exercício do dever e do prazer.

Nesses termos, o governo da Rainha Vitória, constituiu-se numa idolatria à domesticidade ao considerar a dona de casa o ídolo dessa época, a grande responsável pela perpetuação desses valores, enquanto ao homem coube a função de prover o lar, pontos tão bem representados por obras de autoria masculina, a exemplo do romântico norte-americano Edgar Allan Poe, com seu poema *Annabel Lee* e seu tratamento dado às mulheres.

Contudo, a ideologia implícita no discurso vitoriano encontrou oposição dos movimentos coletivos de mulheres. Observa-se que a real condição da mulher era forjada segundo os modelos construídos pela imaginação falocêntrica, isto é, masculina. A mulher da ficção não representava a mulher em suas condições concretas. Esse ponto foi discutido em 1929, pela inglesa Virginia Woolf, em sua obra *Um teto todo seu* (2004, p 50-51):

Se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poder-se-ia imaginá-la como uma pessoa da maior importância: muito versátil; heróica e mesquinha; admirável e sórdida; infinitamente bela e medonha ao extremo; tão grande quanto o homem e até maior, para alguns. Mas isso é a mulher na ficção. Na realidade [...] ela era trancafiada, surrada e atirada pelo quarto [...] Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante.

Nota-se da afirmação de Woolf, a incoerência entre a mulher da ficção e a mulher real, fato que só pode ser explicado pela autoria masculina, devido ela representar a ideologia dominante patriarcal. Em suas obras, o homem escritor apenas registra o real desejo da mulher, e não sua real condição, método ilusionista, próprio dos ideólogos, ou seja, dos artistas do mascaramento da realidade. Isso porque a mulher na ficção sob a ótica masculina, geralmente, configura-se como objeto de inspiração ao invés de sujeito ativo.

A partir de 1850 começaram a ser solicitados das autoridades, na Inglaterra, alguns direitos para advogar o *status* legal da mulher, tais como: o direito ao voto, obtido apenas em 1918; a responsabilidade de mulheres casadas gerirem seus bens e campanhas de saúde em prol da vitalidade da mulher, isto é, sua boa disposição fisiológica e mental. Nesse período, obras de aderentes feministas do século XIX foram muito importantes para dar continuidade aos argumentos pelos direitos da mulher no final do século XVIII, defendidos por Wollstonecraft. Pode-se, então, destacar como exemplo a obra *A Sujeição das Mulheres* (2006) de John Stuart Mill, escrita em 1869, onde ele denuncia a ausência de direito da mulher que vive num regime comparado ao da escravidão. Segundo ele,

Os homens não querem unicamente a obediência das mulheres: eles querem seus sentimentos. Todos os homens, exceto os mais brutais, desejam encontrar na mulher mais próxima deles, não uma escrava conquistada à força, mas uma escrava voluntária: não uma simples escrava, mas a favorita (p. 31-32).

Percebe-se nessa citação, a condição de oprimida da mulher, através da adoção do regime “escravagista” pelos homens para garantir o controle sobre ela. Na escolha pela “escrava” doméstica, o homem é bastante criterioso, pois não almeja qualquer uma, mas a que mais lhe agrada. De acordo com Mill, tal regime era dado em piores proporções comparado àquele relativo aos escravos propriamente ditos, pois “nenhum escravo é escravizado na mesma proporção e no sentido da palavra, como é uma esposa” (p.51). Na sua opinião, a mulher é uma escrava voluntária por não ser conquistada à força e por prestar não apenas obediência ao esposo, mas também por doar-se inteiramente, de corpo e alma a seu legítimo dono. Para Mill, a questão dos direitos da mulher é uma questão de moralidade da justiça, sendo que já não é mais tempo da moralidade da submissão, tampouco da moralidade do cavalheirismo. É hora de as mulheres terem permissão para fazerem exatamente aquilo para a qual estão especialmente qualificadas, como cuidar dos filhos, do esposo e do lar.

O século XIX trouxe grandes transformações para o ocidente, o que afetou profundamente a vida das mulheres, a exemplo da Revolução Industrial. Gradativamente, as mulheres obtiveram certos direitos, afirmaram-se em várias profissões, devido a abertura em relação ao acesso à educação inclusive. No aspecto literário, as mulheres chegaram a ser a força dominante na produção de romances, como mostram Showalter (1977) e Gilbert & Gubar (1996). O movimento expandiu-se e com a chegada ao século XX, novos nomes foram surgindo para unir forças, pois muita coisa ainda precisava mudar. Uma obra de grande relevo, concernente à crítica sobre a condição submissa da mulher é a já citada *Um teto todo seu*, escrita em 1929, da escritora da primeira onda da crítica feminista, Virginia Woolf. Nesta obra a autora critica a isenção da mulher à dimensão de responsabilidades; sua dependência financeira em relação ao esposo; a falta de apoio das leis ao sexo oposto; a privação dos desejos femininos; o efeito que exerce a pobreza na mente da mulher; a repressão ao discurso político e literário do sexo feminino; o isolamento da mulher ao espaço privado; sua castidade; o casamento por avarizia e o direito de votar, entre outros aspectos relativos à condição feminina. Uma passagem do livro onde Woolf reflete acerca dos privilégios dos homens e da conseqüente humilhação das mulheres é de grande importância para a compreensão de seu pensamento crítico sobre a condição feminina. Trata-se de uma reflexão provocada a partir de sua observação sobre o comportamento dos homens e das mulheres num almoço e num jantar onde estivera, quando visitara Oxbridge. São estas suas indagações:

Porque os homens bebiam vinho e as mulheres, água? Porque um sexo era tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tinha a pobreza na ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte? (WOOLF, *op. cit.*, p. 31).

Esses questionamentos sugerem a inquietação de Woolf no que diz respeito à condição da mulher em relação ao homem, sempre desprivilegiada, inferior a ele, reprimida por não desfrutar de seus mesmos direitos, mas também sempre vítima do poder econômico, fator que a impede de ter uma posição mais elevada na sociedade. Ela compartilha, também, da opinião de Mill ao comparar a mulher a uma escrava quando considera que “as mulheres tem tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses” (p. 118). Para Woolf, a mulher ocupou o posto de maior inferioridade já existente na História da Humanidade, e a solução para essa condição infeliz residia na questão de ela poder ter, literalmente, um teto todo seu, ou seja, tudo isso que foi dito que ela não tem, e poder financeiro. A crítica de Woolf aconteceu no período ainda de transição entre a Era Vitoriana e o que dela resultou.

As feministas da primeira onda estavam preocupadas com questões materiais, falta de poder e condições das mulheres e, sobre a identidade de gênero ser construída culturalmente. Outra obra feminista que contribuiu decisivamente para os debates sobre a questão da mulher foi *O Segundo Sexo* (1980), publicado em 1949, pela francesa do final da primeira onda da crítica feminista, Simone de Beauvoir, onde ela discute a questão da relação binária escravo/senhor. Nessa relação, a mulher pertence ao primeiro item, e o homem, ao segundo. Sua crítica volta-se para a problemática da imanência feminina ao criticar que o destino da mulher está determinado por sua condição biológica, ligada à maternidade e à sexualidade por elas serem responsáveis pela perda de sua subjetividade. Em contrapartida, considera que o homem ocupa a posição de senhor devido ao aspecto transcendente ao qual está relacionado, no sentido de que seus desejos e ímpetos encontram receptividade por parte de sua aptidão biológica. Essa visão de Beauvoir propõe um estudo lúcido sobre a situação opressiva da mulher, porque

Ela analisa a problemática feminina de modo a salientar que não existe absolutamente uma essência feminina, responsável pela marginalidade da mulher, existe apenas o que ela chama de situação da mulher: o fato de a mulher dar à luz é tomado como a matriz das diferenças entre os sexos (ZOLIN: 2005<sup>a</sup>, p.188).

Destaca-se, portanto, aqui, que a mulher em virtude do que consideram ser sua essência, ficou privada do espaço público ao ter seu destino reservado ao espaço doméstico devido as limitações do seu sexo, concernentes à maternidade, por exemplo. Dar à luz significava ficar restringida pelos ditames da natureza, não podendo afirmar-se sobre ela, diferentemente dos homens, que tiveram a liberdade de usufruí-la duplamente: no sentido de estarem propícios à civilização e de dominá-la através da mulher, constituindo um sistema de dominação. O ser

que “mata”, a saber, que vai à luta, à caça e aos trabalhos pesados, que transforma a “natureza”, conseguiu estabelecer o domínio sobre o outro sexo, a mulher, que é observada como o “outro”, contra quem os sujeitos masculinos se afirmam por considerá-la frágil em virtude de suas limitações físicas. Ainda, nessa obra, Beauvior critica o marxismo por mencionar as relações de propriedade como sendo responsáveis pela opressão feminina sem, contudo, explicar como foram instituídas essas relações, bem como distingue o par sexo/gênero ao afirmar:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um outro (BEAUVIOR: 1980, p. 9).

Isso quer dizer que a identidade da mulher não é dada, ou seja, nasce determinada por qualquer tipo de destino, inclusive o biológico, ela é construída culturalmente, através da influência de todos os fatores da civilização, já que o sujeito está em constante processo de formação. Ele não se define por si mesmo, mas a partir da força de outros indivíduos, sejam mulheres, sejam homens.

As idéias de Beauvior, segundo Lima, citado por Cavalcanti e outros (2006), foram, de certo modo, ampliadas pela teórica contemporânea Judith Butler em *Gender Trouble* (1990), ao trabalhar no sentido de mostrar como alguém se torna um gênero, ao acreditar que este não é escrito no corpo, senão construído na cultura através da repetição de atos. O gênero seria construído na dimensão do fazer e, não, do ser. Butler tem seu pensamento fundamentado na teoria de Foucault acerca do “poder”, pois para ele, o poder não é uma posse, é uma conquista efetuada através do discurso; não é nas ações que o sujeito define seu *status*, mas nos atos de enunciação. Portanto, Butler desconstrói a posição de alguns, centrada no determinismo biológico, a saber, na concepção de gênero determinado pelo sexo, ao dizer que a cultura, manifestada através do discurso, tem poder sobre a formação da identidade feminina. O acréscimo substancial de Butler para o pensamento de Beauvior reside no fato de ela incrementar nos estudos sobre o feminismo a questão da desconstrução da lógica heterossexual. Como o gênero é um resultante cultural, torna-se necessário, também, em seus estudos, discutir a homossexualidade, no propósito de estudar a mulher através de suas semelhanças e diferenças. Trata-se, portanto, de estudar as diferenças na própria categoria, ao invés de fundamentar-se na lógica binária homem/mulher.

Após os conturbados e importantes anos 60, surge outro texto marcante do pensamento feminista *Sexual Politics* (1970), da americana Kate Millet. De acordo com Zolin (2005a), é a primeira produção feminista de referência para análise de textos literários. À sua publicação está relacionada a origem das teorias críticas feministas. Como o próprio título sugere, a obra trata do sistema político presente na relação sexual, onde o homem assume a posição de dominador e, a mulher, de dominada, conforme atestam as representações de heroínas dos romances de autoria masculina. Esse sistema político intitula-se “Patriarcado”, ao qual a teórica relaciona à condição de opressão e repressão. Millet, em consonância com outras feministas, traz à tona críticas alusivas aos estereótipos negativos culturalmente perpetuados sobre o gênero feminino pelo discurso de ideologia patriarcal e, também, pelo discurso de mulheres que consentem a firmação desses estereótipos como sendo próprio da natureza feminina. Um ponto crucial levantado e analisado pela estudiosa é a questão da representação da mulher sob a ótica masculina. A seu ver, o autor transpõe para sua obra literária a visão do homem, traçando, assim, personagens circunscritas no ideal dos valores falocêntricos, como por exemplo, mulheres no papel de megera, sedutora, perigosa, imoral, indefesa, incapaz e, também, de anjo capaz de sacrificar-se pelos outros.

Além da contribuição das autoras já citadas, pode-se, ainda, elencar a colaboração teórica das críticas feministas anglo-americanas Elaine Showalter, Sandra Gilbert & Susan Gubar e das críticas da linha francesa Luce Irigaray, Hélène Cixous e Julia Kristeva. Showalter (1985), segundo Zolin (2003), inova os estudos sobre o gênero feminino ao propor nova forma de analisar a representação feminina em textos literários. Trata-se de abranger o foco de análise, de incluir, também, nos estudos sobre a mulher, obras produzidas por mulheres. Até então, somente obras masculinas eram objetos de pesquisa para a investigação da questão feminina, o que de certo modo, limitava as interpretações sobre ela. Com tal proposta, torna-se possível fazer análises comparativas e, avaliar não só a representação da mulher, mas também, sua escrita. Assim, Showalter estabelece dois tipos de crítica: a “crítica feminista”, que está associada à mulher leitora, analisando a representação feminina na literatura sob o ponto de vista da autoria masculina, e a “ginocrítica”, associada à mulher escritora na posição de estudar a representação feminina em textos literários sob a ótica da autoria feminina. Showalter também divide a literatura inglesa em três etapas: a feminina, produzida entre 1840 e 1880; a feminista, compreendida entre o período de 1880 a 1920, e a fêmea, que corresponde de 1920 até os dias atuais. De acordo com Zolin (2003, p. 83),

a [...] *feminina* [...] se caracteriza pela repetição dos padrões tradicionais, pela imitação do modelo da cultura dominante; a segunda, chamada de *feminista* [...] é marcada pelo protesto e pela ruptura em relação aos modelos e valores dominantes; a terceira, *fêmea* (ou *mulher*), é a fase da auto-descoberta, da busca da identidade.

Essa divisão mostra o avanço gradativo da mulher em sua trajetória literária. A princípio, a mulher é representada, reproduzindo o pensamento patriarcal; depois, consciente da opressão falocêntrica, tentando romper com ela e, a seguir, “livre” do regime patriarcal, buscando afirmar-se enquanto sujeito.

Gilbert & Gubar, por sua vez, em *The Madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (1984), publicado em 1979, dizem que a mulher escritora, ainda contaminada pelo imaginário masculino, apresenta-se oscilando, artisticamente, entre a imagem de “anjo” e de “monstro”, e isso precisa ser desconstruído em favor da afirmação cultural da identidade feminina. As teóricas também salientam a importância de se estudar obras de autoria feminina para relacionar a vida das artistas às das mulheres da ficção, num trabalho de união entre texto e contexto por acreditarem que as imagens freqüentes de confinamento das personagens estão associadas à prisão que as mulheres escritoras vivenciaram. No cenário brasileiro, são exemplos de obras com construção de personagens, divididas entre a imagem de anjo e de monstro *Úrsula* (1859) de Maria Firmina dos Reis, e *A falência* de Júlia Lopes de Almeida.

Já a francesa Irigaray (1988), segundo Zolin (2003), observa a questão do gênero feminino à luz do pensamento psicanalítico, associando as teorias da concepção freudiana acerca do sexo. Ela defende a existência de uma sexualidade múltipla no corpo feminino ao invés de considerar a mulher uma identidade em falta por ela apresentar em seu corpo partes estimuladoras do desejo sexual, como os seios, a vagina, o clitóris. Seu argumento é a negação da castração feminina. Outro ponto defendido pela teórica é a existência de uma literatura sexuada ao considerar a ausência de neutralidade nos discursos, que no seu entender, estão carregados de ideologia. Assim sendo, os textos literários são marcados pela expressão dos sexos, seja ele masculino ou feminino.

No que concerne ao pensamento da também francesa Cixous (1981), pode-se afirmar que Irigaray (1988) divide com ela o argumento de uma escrita feminina, todavia não subversiva:

Cixous (1981) não reconhece a “escrita feminina” subversora do falocentrismo e do patriarcalismo, apenas como sendo oriunda do ser biológico feminino. Embora ela considere a mulher privilegiada ao seu acesso, homens também podem eventualmente produzi-la. Na verdade, ela chama de *feminina* a escrita subversiva

que ela tem em mente, porque aquela marcada pela opressão é claramente masculina (ZOLIN: 2003, p.65).

Para ela, a mulher não escreve apenas pensando em denunciar o patriarcalismo, ela escreve o que está em seu inconsciente, como se a escrita fosse veículo da expressão interna da mulher. Isso porque Cixous compreende que não há uma separação entre escrita e corpo, senão um discurso da mulher sendo metonímia dela. A escritura feminina de que tratam relaciona-se a essa tradução do inconsciente feminino, ou seja, a fala do corpo da mulher. Na sua opinião, o homem também pode ter uma escritura feminina, contudo, a sua é marcada pelo registro da opressão da mulher. Os estudos empreendidos pela crítica feminista sob a representação de Irigaray e Cixous, baseados na linguagem, recebem crítica de Guérin (1992, p.203), que questiona a posição e credibilidade dessas feministas quanto à *écriture féminine* ao estranhar o fato de que são tributárias de autores pensadores tais como Freud, Lacan e Derrida para formular suas teorias. Outra opositora do pensamento das francesas, conforme Richard (2002, p. 132), é Josefina Ludmer ao pensar que “a escrita feminina não existe como categoria, porque toda escrita é assexual, bissexual, unissexual.” Não é o fato de ser mulher ou de ser homem que uma escrita vai reproduzir a diferença genérico-sexual, pois esta não é regida por determinante sexual.

Por outro lado, Kristeva (1974), ao trabalhar combinando Lingüística, Literatura e Psicanálise, discute a relação entre sexualidade, identidade, escrita e linguagem feminina, sem admitir, contudo, a existência de uma fala ou escrita feminina. Ela fundamenta-se nos conceitos de “Semiótico” e “Simbólico” de Lacan para explicar o “sujeito em processo”. O primeiro conceito coloca o sujeito no plano do imaginário, no qual ele associa o real na relação com sua imagem, a partir da obtenção do sentido lógico e convencional das coisas. O segundo efetua-se com base na representação do real, diz respeito ao sentido construído para o objeto concreto. Com isso, Kristeva pretende elucidar como desde a fase pré-edípica, em que a criança está assimilando a linguagem, o Semiótico e, depois, o Simbólico atua na formação de sua identidade, de tal modo que nesse processo pode estar predominando no inconsciente desse ser que se desenvolve a infiltração do pensamento falocêntrico na perspectiva da opressão e repressão. Esse ponto discutido pela francesa é para mostrar como distúrbios e ímpetos reprimidos na infância podem afetar a escrita da mulher no sentido de que eles podem ser revelados pelo inconsciente através da linguagem. Desse modo, ela acredita que a mulher só é capaz de produzir textos peculiares quando se libertar da ordem simbólica (ZOLIN: 2005a).

O pensamento compartilhado por Irigaray, Kristeva e Cixous relacionado à linguagem é censurado pela indiana Gayatri Spivak (1995) por ela considerar que esses estudos são excludentes, devido considerarem a literatura do ponto de vista estrutural, ou seja, sob a perspectiva da imanência textual. Ela também denuncia as críticas feministas empreendidas pelas americanas por elas excluírem de seus estudos as mulheres das sociedades periféricas ao atribuírem relevância apenas às mulheres brancas e do Primeiro Mundo. No seu entender, os estudos sobre as mulheres devem ser realizados do ponto de vista histórico-ideológico, que é uma reivindicação das críticas pós-coloniais. Assim, seus objetivos são reivindicar os estudos sobre a categoria “mulher” a partir da dimensão diacrônica, ou seja, histórica, bem como denunciar o próprio trabalho da crítica feminista por, de certo modo, apoiar determinadas ideologias racistas e colonialistas. Nas palavras de Hollanda (1992), conforme Zolin (2005a, p. 200), Spivak pretende “o investimento mais vigoroso na multiplicidade e na heterogeneidade das demandas feministas, bem como nas próprias diferenças manifestas entre mulheres de contextos e circunstâncias diversas”. Portanto, sua luta consiste em incluir nas propostas das críticas feministas todos os tipos de mulheres: a branca, a negra, a rica, a pobre, a heterossexual, a lésbica, entre outras. Trata-se de introduzir nas críticas feministas das novas gerações os espaços sociais ou discursos produzidos nas margens.

Como pode ser visto, foi no século XIX que ocorreu a disseminação do pensamento feminista, todavia, é no século XX, e mais precisamente a partir da década de 1970, que os movimentos feministas intensificaram-se na Inglaterra e Estados Unidos como referenciais de análise ou subsídios históricos para as teorias críticas feministas no sentido de que contribuíram para fundamentar e comprovar algumas das hipóteses levantadas acerca da experiência da mulher enquanto leitora, escritora, teórica e representação ficcional. As teorias críticas feministas, na visão de Millet (1970), conforme Zolin (2005a), têm chegado a conclusões muito importantes, tais como: 1) estereótipos femininos negativos amplamente difundidos na literatura constituem-se num considerável problema na luta pelos direitos da mulher; 2) as obras literárias canônicas estão marcadas pela relação sexo/poder ao evidenciar a compatibilidade da relação de poder entre homem e mulher na sociedade com as relações de poder entre casais.

Já nas últimas décadas, as teorias críticas literárias de vertente feminista passam a enfocar a mulher na literatura sob a ótica da produção feminina, ao invés da masculina. É uma nova abordagem acerca do gênero feminino ao estudá-lo observando quatro enfoques principais: o biológico, o lingüístico ou textual, o psicanalítico e o político-cultural. Do ponto de vista biológico, algumas teóricas críticas feministas consideram os atributos biológicos da

mulher como atributos de superioridade e não, de inferioridade, bem como defendem que o físico feminino tem sido fonte de inspiração literária para muitos escritores. Quanto ao aspecto lingüístico, elas procuram tratar das diferenças no uso da linguagem entre homens e mulheres, com o objetivo de descobrir se os atos de fala, leitura e escrita são marcados por diferenças de gênero. Outro ponto discutido pelas teóricas críticas feministas é o poder da linguagem, muito criticado por estar sobre o controle masculino. Por outro lado, o enfoque psicanalítico aborda discussões englobando os modelos biológico e lingüístico, e aponta a diferença de gênero considerando a diferença na psique do autor, responsável pelo diferencial criativo. Por sua vez, o enfoque político-cultural, realiza-se na relação gênero e classe social e na verificação das experiências histórico-culturais da mulher em sua correspondência com as produções literárias (ZOLIN: 2005a).

Conforme foi discutido, alguns dos principais objetivos das teorias críticas feministas são desconstruir a imagem do patriarcalismo perpetuada através de gerações; mostrar as correspondências entre sexo e poder e defender a identidade feminina enquanto sexo, gênero e figura política, evidenciando sua capacidade de ser sujeito, ao invés de ser objeto, mesmo sendo biologicamente condicionada à maternidade, e desconstruir a misoginia das práticas literárias masculinas. Essas teorias visam propor discussões que levantem possibilidades de alteração na posição feminina de subalterna, comumente caracterizada por preconceitos e discriminações no contexto onde estão inseridas. Além disso, as teorias críticas feministas pretendem analisar a representação das mulheres em obras literárias, observando as diferenças no próprio gênero ao invés de estudá-las apenas a partir da lógica binária homem/mulher. Tal postura implica o aspecto da heterogeneidade múltipla para definir o que, de fato, sejam “as mulheres” e, não, simplesmente, “a mulher”, como haviam feito as precursoras do feminismo.

## 1.2 A PERSPECTIVA FEMINISTA NO BRASIL

A situação da mulher no âmbito internacional melhorou muito, mas foi e ainda continua a ser, em muitos casos, de submissão ao sistema patriarcal, primeiro, representado pela figura do pai, enquanto ela está em seu poder; segundo, pela figura do esposo, depois do casamento. No caso específico do Brasil, o quadro da mulher, necessariamente, a partir do contexto do século XVIII deve ser entendido através do conhecimento do Brasil imperial rural e urbano, particularmente no âmbito do ensino. De acordo com Sodré (1973), no Brasil imperial rural, a classe senhorial era um grande obstáculo para o crescimento dos elementos destituídos de posse e para a inclusão dos homens da camada inferior no setor de ensino. Chegar a ocupar posições destacadas, por meio das letras, da política e das profissões liberais foi quase sempre privilégio de homens brancos ricos. Mesmo alguns exemplos de homens de cor que alcançaram melhores posições, jamais deixaram de fazer parte da classe inferior. No Brasil imperial urbano, a situação era diferente tanto para os homens brancos e de cor quanto para as mulheres. As alterações ocorridas na sociedade, resultado do sopro iluminista, provocaram mudança de mentalidade com o desenvolvimento da ciência e da filosofia, surgido em meados do século XVIII, bem como, segundo Tufano (1995), com a influência da Revolução Industrial, surgida na Inglaterra, na segunda metade do século XVIII. A Revolução Industrial provocou mudanças de hábitos e formas de convívio, a partir da reestruturação de classes, com destaque para a burguesia industrial e o proletariado, e da Revolução Francesa, desencadeada em 1789, que “destruiu” o absolutismo e oportunizou a ascensão burguesa através do sistema capitalista. Isso despertou inquietações sociais; o quadro das cidades amplia-se com o surgimento e afloramento de profissões como comerciante, artesão, comerciário, parlamentar, escritor, médico, advogado, funcionário público, vivendo, assim, o espaço urbano um surto industrial.

No ambiente urbano, dois elementos têm papel característico: a mulher e o estudante, uma vez que eles interessam ao desenvolvimento literário por constituírem o público do tempo. O primeiro elemento, sobretudo, é essencial, pois

Não se poderia compreender, entretanto o quadro do tempo sem o conhecimento das alterações surgidas na vida feminina. A verdadeira ferocidade na reclusão da mulher, que começara a ser vencida pela presença, embora sem representação em conjunto, de elementos de outras classes, a classe média, ou de elementos expulsos da classe dominante, os parentes pobres- tios pobres, primos pobres, irmãos pobres- entrava em declínio, no ambiente urbano, com o início da vida dos salões e mesmo da função pública da rua, sobre a qual, antes, como que se estendia a propriedade privada, de tal forma ela aparecia como um prolongamento desta. Começava a

receber a mulher uma educação em que apareciam certas prendas que predispunham a demonstração, a apresentação às visitas. Começava a figurar nos salões, a receber e a tratar com os convidados, a conviver com estranhos, a freqüentar modistas, a ler figurinos e, também, a ler romances. Dos salões, as mulheres ao teatro e à rua (SODRÉ: 1973, p. 205).

Observa-se nessa citação, o papel de adorno ao qual a mulher brasileira estava submetida, ao educar-se para aparecer na sociedade, e até mesmo em casa, precisando para isso aprender regras de convivência e de moda. Sua educação não estava voltada para o desenvolvimento de aptidões intelectuais profundas; isso garantiria sua função inativa perante o saber científico. Se ela tinha habilidades e competências para a compreensão do romance e do teatro, imaginava-se que havia aprendido, provavelmente, com suas próprias experiências, somadas ao contato com os moços, durante a visita aos salões, ou esposos em sua convivência com eles. O fato de a mulher ter sido o público essencial do romance no século XIX contribuiu para a indiferença do público masculino, e para o romance ser considerado, por alguns autores e críticos, até hoje, como inferior, desprovido de seriedade em relação a outros gêneros, devido ter sido escrito em muitos casos para um público leitor feminino para diverti-lo e ensiná-lo, com histórias de casos de amor.

Outro ponto importante que se pode considerar é a continuidade da condição da mulher em relação à sua restrição ao espaço privado, porque mesmo trabalhando fora, suas funções permaneceram voltadas para as tarefas domésticas, como se, de certo modo, o espaço público fosse apenas uma extensão do privado, concluindo disso, que a mulher continuou subordinada aos ditames patriarcais, embora tivesse, muitas vezes, presenciado o declínio da figura do homem provedor de seu círculo familiar, no que se refere à posição de classe social. As mulheres começaram a ser introduzidas nas fábricas, mas sua função eram as mesmas que desempenhavam em casa, porque lidavam com a costura, com a parte da limpeza, com o cuidado da fábrica. Apesar de atuarem num espaço público, que era apenas uma extensão do espaço privado, as mulheres conseguiram com isso dar um grande avanço socialmente, já que passaram a ganhar algum dinheiro para ajudar nas despesas domésticas, e tornaram-se, de certo modo, participantes ativas das responsabilidades domésticas. Mas esse pequeno avanço não implicou em transformações de comportamento na relação conjugal, porque o poder cultural e ideológico do sistema masculino sobre o elemento feminino era ainda muito mais forte que uma desestruturação de patamares sociais, haja vista que ele estava, como ainda está, embora de forma mais amena, enraizado em todos os segmentos da sociedade, não fazendo distinções de cor, raça e poder aquisitivo, entre outros fatores.

Sodré (*op. cit.*), afirma que, no Brasil imperial, as transformações familiares também atingiram a instituição do casamento primeiramente, entre outros aspectos. No interior, a sociedade ainda era retrógrada, o casamento estava relegado ao campo endogâmico, dentro dos próprios grupos de convívio, mantidos pela relação de parentesco. Já nas cidades, as mudanças davam sinais de existência, as mulheres começavam a escolher seus futuros esposos. Estando a família mais aberta para o convívio social, novas possibilidades de laços de família estavam por surgir. Eram nas festas, nos salões que os estudantes conheciam as mulheres, ou vice-versa, e, então, distraíam o tempo com conversas e paqueras, começando daí o início de um final conhecido: o casamento. Contudo, a liberdade de escolha da moça é parcial, ao imaginar-se que ela só tinha a alternativa de casar-se com homens da mesma classe. De certo modo, o casamento nos centros urbanos, também, manifestava-se por uma espécie de endogamia, a diferença é que não tinha o requisito da consaguinidade. Os interesses, entretanto, eram iguais, a família, de base falocêntrica, pretendia garantir seu patrimônio, e o *status* de sua classe. Esse último interesse tinha um peso tão forte que, muitas vezes, um moço de família empobrecida arranjava casamento com moça rica só porque mantinha o nome na tradição da família, uma vez que isso tinha importância cultural. A existência dos bailes é indispensável para discorrer sobre o item casamento no Brasil, como mostra a literatura brasileira em obras, tais como *A Moreninha* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo, *Senhora e Luciola* (1980) de Alencar. A esse respeito, Broca (1979, p. 137) comenta inclusive que

os romancistas e os poetas [...] se inspiravam no baile [...] porque ele constituía o eixo da nossa vida social e sentimental no século passado. Vivendo as mulheres reclusas no âmbito doméstico sob a vigilância dos pais, sem baile dificilmente poderia haver namoro. E quando os pais não arranjavam o casamento da filha ou até do filho, sem consultá-los, o que se dava com freqüência na época, o baile é quem desempenhava essa função. Os jovens e as jovens casadoras sentiam pois a necessidade de freqüentar o máximo possível um gênero de divertimento, que lhes dava meios para decidir das preferências do coração.

Nota-se que eram nos bailes, certas vezes, que estava a sorte dos moços e, principalmente das moças, relativa ao arranjo matrimonial, pois era na mania dançante, na febre da valsa, no furor bailante que as marcas de sedução eram expressas. Ora, sabe-se que nesses bailes a honra da dança era inevitável, devido o convite ser feito com tanto requinte que seria uma ofensa por parte da moça chegar a recusá-lo, como mostra Alencar em seu romance *Senhora*, no dia em que Aurélia oferece um baile em sua casa e todos participam de uma quadrilha, e nenhum participante poder rejeitar o pedido de uma dança, sobretudo porque era uma desconsideração

para a dona da casa, que organizava a festa. Por isso, o entusiasmo e a complacência pelas festas, bem como sua constante aparição em romances, folhetins e outros gêneros da época. É importante lembrar agora que além desse propósito de arranjar casamento, no caso específico das mulheres, a presença nos salões era um meio de ocupar seu tempo, já que grande parte de sua vida era dedicada ao ócio, ao lazer, devido não ter obrigações senão cuidar dos afazeres domésticos. Quando as mulheres não saíam para os salões, costumavam visitar amigas. Desses encontros surge um hábito significativo: a roda de leituras. As mulheres que sabiam ler, liam textos literários para as ouvintes, sem, contudo esquecer suas obrigações domésticas, consoante a citação abaixo:

A leitura ocorre num ambiente doméstico, em meio a afazeres caseiros tipicamente femininos, e é feita em voz alta: uma pessoa lê e as outras ouvem. É bom lembrar que nessa época, o número de pessoas letradas no Brasil era muito pequeno, não sendo estranho, portanto, o fato de haver mais ouvintes do que leitores. Os textos românticos [...] apresentam freqüentemente características da linguagem oral, sendo feitos para serem lidos em voz alta, em tom declamatório. E o público visado por essa literatura eram sobretudo as mulheres e os jovens, pois a leitura de histórias ou poesias românticas não era considerada ocupação de gente séria (TUFANO: 1995, p. 72).

Compreende-se, portanto, que no Brasil império, período em que surgiu o movimento romântico nesse país, os jovens e as mulheres desempenharam importante papel enquanto leitores assíduos, apesar das restrições educacionais que lhes eram impostas, principalmente à figura feminina. É relevante frisar o caráter oratório que a mulher exercia diante da platéia do mesmo sexo, mas também a identificação dos textos românticos, relativa à linguagem, com seu público, ao ser registrada justamente com o objetivo oral.

Outro fato bastante curioso para a época é a dedicação de algumas mulheres à escrita de textos literários, notadamente sem a aprovação dos pais ou dos esposos. No Brasil, até o final do século XIX, a sedução pela literatura era vista de forma preconceituosa, pouco adequada ao sexo feminino, até mesmo para os homens, o que explica o cuidado máximo das mulheres para não demonstrarem seus pendores literários. Diante desse fato, Broca (*op. cit.*) afirma que, no Brasil, o primeiro romancista foi uma mulher, Tereza Margarida da Silva e Orta, autora de *Aventuras de Diófanes*, livro publicado surpreendentemente em 1752. De certo modo, isso não chega a ser tão surpreendente, haja vista que tendo nascido em São Paulo e viajado para Portugal com cinco anos de idade, foi lá que a autora adquiriu instruções para o exercício da literatura e escreveu a obra, publicada sob pseudônimo. Provavelmente isso explique seu acesso à literatura e, sobretudo, à escrita literária, que talvez não fossem as

mesmas caso a autora tivesse permanecido no país de sua origem. Mas assim como Tereza Margarida, segundo Broca, outras mulheres demonstraram sua vocação literária em anos anteriores, como é o caso da pernambucana Rita Joana de Sousa, que já em 1696 havia feito versos, ocupando, então, o primeiro lugar como poetisa, de acordo com Barros Vidal, no livro *Precursoras Brasileiras* (s/d). Seu ocultamento deve-se ao fato de não existir imprensa na Colônia, ficando conhecida apenas no seu círculo social, para quem recitava suas poesias em ocasiões como jantares, aniversários, casamentos e outras festas, sempre que precisava homenagear um grande nome. Outro nome feminino é o de Ângela do Amaral Rangel, cuja data de nascimento remonta ao ano de 1725. Ela foi uma carioca que apesar de sua deficiência visual, deixou alguns versos publicados, os principais, declamados na Academia dos Seletos, em 1752, num baile ali realizado em honra a Gomes Freire de Andrade.

A verdadeira vocação de mulheres brasileiras para as letras já dá prenúncio de existência a partir da produção de autobiografias, diários e cartas, surgidos, principalmente, em finais do século XVII. De acordo com Gonçalves (2006), através das autobiografias podem-se saber as dificuldades das “rainhas dos lares” na construção de sua identidade, seus desconfortos na vida doméstica, embora aponte falha na reconstituição do passado das mulheres através desse tipo de documento, em virtude de ele limitar-se a falar apenas das mulheres brancas ricas, que tiveram acesso à educação, por exemplo, militantes feministas, muitas vezes de atuação política duvidosa. Com relação aos diários, sua produção foi rara no Brasil imperial por terem tido a função, simplesmente, de registrar assuntos ligados ao trabalho, já que eram mais utilizados pelos homens. No século seguinte constituirá uma moda febril entre as mulheres. Os diários eram manifestações íntimas de sua vida, usados para registrar fatos importantes relacionados ao espaço doméstico, como sua vida conjugal, relação com a família e escravos, suas tarefas diárias, mas também o tédio, as insatisfações pessoais por falta de espaço na sociedade. Por sua vez, a produção epistolar, principalmente no século XIX, constituiu a atração da época. Um fator que contribuiu para essa explosão foi a intensificação do processo de alfabetização, associado ao desenvolvimento da imprensa, devido possibilitar a intercomunicação entre as famílias, à qual as mulheres tinham a função de secretariar.

No século XIX, o número de mulheres escritoras que produziam e lutavam contra o preconceito literário aumentou. Segundo Duarte (2007), o percurso das mulheres na literatura e sua relação com a história do movimento feminista esteve dividido em quatro ondas. As duas primeiras aconteceram nesse século. A primeira onda, iniciada em 1830, teve como

destaque a escritora norte rio-grandense Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto. Ela é autora do livro *Direitos das mulheres e injustiças dos homens* (1832), tradução livre do livro de Wollstonecraft, *A Vindications of the Rights of Woman*. Nesse livro, Nísia Floresta reivindica o direito de as mulheres terem acesso à educação e ao campo profissional, bem como critica o fato de serem consideradas inferiores cognitivamente em relação aos homens. Outra escritora de destaque foi Maria Firmina dos Reis, autora de *Úrsula* (1859), obra que expressa a reduplicação ou internalização dos valores patriarcais, onde as personagens representam estereótipos negativos sobre a mulher.

A segunda onda, datada de 1870, está caracterizada pelo movimento das mulheres através da imprensa jornalística, exigindo o direito de ampliação na educação por meio da abertura das instituições de ensino superior para o sexo feminino. O objetivo das mulheres, segundo Hahner, citado por Pinto (1990), já não era somente de contribuir com a educação da família e melhorar nas suas atividades domésticas e representação social, era, sobretudo realizar-se enquanto pessoa e assegurarem uma maneira de sua emancipação efetiva, já que instruída intelectualmente, poderiam adentrar no mundo do trabalho, enquanto profissionais e, por conseguinte, tornarem-se independentes economicamente. Tal reivindicação vai ter êxito em 1876, quando as mulheres passam a ter acesso às escolas normais públicas, e em 1879, quando, finalmente, é permitida a entrada da mulher em instituições de ensino superior. De acordo com Stein (s/d), citada por Pinto (*op. cit.*), é em 1881, que a mulher ingressa, de fato, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, e só na década de 1930 que há um percentual significativo delas, cursando ensino superior. Torna-se relevante ressaltar que essa conquista não foi fácil, sendo necessário para essas mulheres terem muita astúcia para enfrentarem o orgulho masculino. Vale lembrar, ainda, que a entrada da mulher nas universidades públicas brasileiras, na verdade, não foi um direito, foi um privilégio, pois, a princípio, só as mulheres brancas de classe média tinham a oportunidade de ingressar nelas. Com a conquista do “direito” à educação superior o foco de interesse das feministas agora era pelo direito ao voto, pois assim como a educação não tinha impedido as mulheres de desempenharem suas atividades domésticas, com o voto não seria diferente. Esse era o pensamento estratégico das feministas. Sabe-se que a conquista de direitos provoca alterações de ideologias, ainda que lentas, mas acontecem. As manifestações em torno do direito pela educação e pelo voto, feitas pela imprensa feminina, principalmente através de “O Jornal das Senhoras”, dirigiam-se aos homens com o objetivo de conscientizá-los de sua injustiça em relação a elas quando as tomavam como, simplesmente, uma propriedade, mas também visavam provocar as mulheres leitoras para engajarem-se na luta por melhores condições de vida.

Para Pinto (*op. cit.*), o grande destaque dessa segunda onda feminista foi a romancista e jornalista Júlia Lopes de Almeida, que enfrentando a hostilidade da família, conseguiu produzir literatura, bem como empreender uma luta feminista, defendendo a participação mais ativa da mulher na sociedade, no mundo e na literatura, sem, contudo, prejudicar seu ofício de mãe e esposa. Assumindo uma posição moderada, defende um equilíbrio entre a imagem da mulher escritora e o seu destino de mulher, de cumprir seu papel relativo à maternidade e ao casamento. Embora no final do século XIX, tivesse havido transformações na sociedade, principalmente no setor urbano, conforme visto, a mulher ainda

tinha suas atividades restringidas ao espaço da casa e da família e aos problemas a ele concernentes. Mas mesmo dentro do espaço doméstico a autoridade feminina estava sujeita à vontade do homem, de acordo com o Código Civil vigente na época. Esse código que vigorou no Brasil até 1916, colocava as mulheres como “menores perpétuos sob Lei” (HAHNER *apud* PINTO: *op. cit.*, p.34).

Posicionar-se, portanto, a favor da inclusão da mulher no mundo da literatura, bem como coordenar movimento pela sua integração social era tarefa destinada a mulheres corajosas, porque significava rebelar-se contra o poder patriarcal, representado pela figura do homem, bem como pela Lei, como fora Almeida. Segundo Moreira (2003), ela foi militante atuante do movimento feminista através de jornais, tais como “O País” e “O Correio da Manhã”, dos quais era uma das colaboradoras. Além disso, Almeida produziu romance epistolar, como por exemplo, *Correio da roça*, de 1913. Outra mulher merece ter seu nome lembrado, devido sua militância feminista, a escritora baiana Violante de Bivar, que, segundo Broca (*op.cit.*) teve a “audácia” de liderar o primeiro periódico feminino do Brasil, intitulado “Jornal das Senhoras”, cujo primeiro número é de 1852, de caráter literário e artístico, permanecendo com ele durante quatro anos. Ela foi, também, fundadora do periódico “O Domingo”, que resistiu por apenas um ano, após ela ter abandonado a direção. No entender de Pinto (*op. cit.*), através desses periódicos e de outros, essas precursoras feministas brasileiras tiveram suas reivindicações seladas, publicamente.

No século XX, as manifestações feministas acentuaram-se cada vez mais e novas ondas são identificadas. De acordo com Duarte (*op. cit.*), a terceira onda surge por volta da década de 1920, ela representa o auge da campanha pela reivindicação da cidadania feminina, pois as mulheres não querem apenas o direito de votar e de ter acesso à educação até o nível superior, mas também o direito de participar efetivamente nos setores profissionais, como “no comércio, nas repartições, hospitais e indústrias” (p.31). A mulher que se destaca nesse período é Bertha Lutz (1894 - 1976), uma das fundadoras da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, espalhada por quase todos os estados brasileiros e que durou quase a

metade de um século. Ela lutou veemente em prol da participação das mulheres nas decisões eleitorais e cobrou a igualdade de direito para os dois sexos. Sua luta valeu a pena porque em 1930 as mulheres brasileiras passaram a ter o direito de votar. Mas vale salientar que já em 1928, as norte rio-grandenses puderam exercer sua cidadania através do voto. No campo da literatura, a mulher que se destacou, apesar de ser vítima da censura do Estado Novo, foi Ercília Nogueira Cobra (1861- 1938), principalmente, com seu primeiro livro *Virgindade inútil* (1922), novela que focaliza a questão da exploração sexual e trabalhista da mulher num momento em que o Brasil vive um clima de transformação literária, marcado decisivamente pela Semana de Arte Moderna de 1922. Esse grande evento artístico que representou uma postura autenticamente nacional para os brasileiros no campo da literatura e das artes, como num geral, devido estar simbolizado pelo ideal de uma ruptura por completo com a cultura de importação, teve como destaque feminino, nas artes plásticas, Anita Malfati e Tarsila do Amaral, e na literatura, as escritoras Cecília Meireles, Clarice Lispector e Raquel de Queiroz, por exemplo.

A quarta onda feminista, conforme Duarte (*op. cit.*) datou da década de 1970, período em que as militantes denunciavam a discriminação às mulheres, precisamente, através do regime militar, e lutavam pela redemocratização do país. Essa onda é a mais radical de todas, porque as mulheres além de lutarem por direitos públicos, lutavam por direitos subjetivos, como os de exercerem sua sexualidade, o prazer, e de terem liberdade para a prática do aborto, haja vista que viam no aspecto da maternidade uma perda de subjetividade para as mulheres, como pensava Beauvior já em 1949. Nesse período, o papel da imprensa jornalística também foi fundamental, por isso surgiram mais jornais, dirigidos por mulheres, como por exemplo, o jornal “Brasil Mulher” de 1975, “Nós Mulheres” de 1976 e o “Mulherio” já de 1981. Outro fator colaborou decisivamente para a consagração dessa onda: o surgimento de eventos literários tais como, seminários, colóquios e congressos com a temática da mulher, que contribuíram significativamente para o crescimento de grupos de estudo e pesquisa sobre tal temática e, por conseguinte, para a legitimação definitiva desta linha de pesquisa no Brasil. Algumas das principais escritoras dessa onda são Patricis Bins (*Antes que o amor acabe*: 1984); Márcia Denser (*Diana Caçadora*: 1986), e mais recentemente, Adélia Prado (*O homem da mão seca*: 1994), e Lya Luft (*A Sentinela*: 1994).

Conscientes do poder ideológico da literatura e da questão sexual alusiva à linguagem, mulheres brasileiras unem-se através de associações, grupos de trabalhos e seminários para estudar a representação da mulher no contexto das práticas literárias, buscando, desse modo, empreender um trabalho de desconstrução dos modelos tradicionais, que torna compreensiva

e provocadora a perspectiva feminina nos estudos literários. Isso porque a literatura, enquanto arte da palavra, não tem apenas valor de fruição, ela serve, também, para disseminar ideologias, as quais, muitas vezes, preconceituosas e estigmatizadoras, como se pode constatar em romances canônicos nacionais, como, por exemplo, o próprio romance em estudo e *Luciola*, do mesmo autor, Alencar, *Dom Casmurro* de Machado de Assis e *São Bernardo* de Graciliano Ramos. Isso tem relevância se for considerado que a linguagem não é neutra, porque um dos traços da comunicação humana é a intencionalidade, afinal, quem se comunica tem algum propósito claro e definido. A linguagem constitui-se da opinião geral da classe dominante de uma época, de forma mascarada, de tal modo que permite a legitimação da exploração e da dominação (CHAUI: 1994). Por outro lado, de acordo com Irrigary, citada por Zolin (2003), a linguagem apresenta marcas de sexualidade, sendo, portanto, a literatura sexuada, ou seja, ela expressa aspectos de masculinidade ou femininidade, devido cada sexo ter um estilo próprio. O objetivo dessas críticas feministas é desarticular paradigmas para criticá-los e, depois, reconstruí-los a partir de uma nova postura, igualitária e democrática para ambos os sexos.

As principais organizações que contribuíram para a consolidação dos estudos de gênero no Brasil, de acordo com Zolin (2005a), foram a Associação Nacional de Pós-Graduação em Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), criada em 1984; o Seminário Nacional Mulher & Literatura, iniciado em 1985, e a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), fundada em 1986. De todas as organizações, a Anpoll foi a que mais se destacou, devido ter sido responsável por criar o “GT A Mulher na Literatura”, em 1984. Segundo Cavalcanti (*et al.*) em seu livro comemorativo aos vinte anos do GT, *Da Mulher às Mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidade* (2006), as atividades do grupo só foram iniciadas em 1985, sob a organização de Ana Lúcia Gazola da UFMG. Inicialmente, o GT trabalhou com a questão de gênero na representação literária, associando à perspectiva essencialista, no sentido discutido por Beauvior (1980), mas ultimamente ele tem tratado da questão de gênero fazendo a associação da literatura com outros ramos do conhecimento e ultrapassando a perspectiva biológica, ao observar aspectos como a cultura, a raça, a classe e a cor no entendimento sobre o conceito de mulher. Nesse livro, Funk, a coordenadora que sucedeu Gazola, comenta o quanto foi difícil estar à frente do GT por causa das precariedades financeiras, que impedia o grupo de desenvolver um trabalho melhor, e do preconceito das vozes masculinas, que, por volta da década de 1990, insurgiram oferecendo suas contribuições para solidificar o trabalho das mulheres dessa organização, que, segundo eles, apenas faziam

rascunhos teóricos sobre seu sexo. Apesar dos obstáculos, em 1992, o GT já contava com pelo menos vinte participantes, entre mestrandos e doutorandos, que atuavam assiduamente.

De acordo com Duarte, citada por Cavalcanti e outros (2006), o GT tornou-se um fórum de discussões de relevante importância, tendo contribuído para a promoção do envolvimento das instituições superiores, com projetos, seminários, dissertações e teses, ou seja, com suas linhas de pesquisa, que difundiam estudos variados concernentes à relação da mulher com a literatura. Os estudos desenvolvidos pelas precursoras críticas feministas brasileiras, de acordo com Zolin (2005a), fundamentaram-se na linha da crítica anglo-americana, que estuda a posição secundária da mulher em textos literários, relacionando o gênero à classe social, com base em orientação marxista e, a linha francesa, que analisa a representação feminina na literatura sob a ótica psicanalítica de Lacan e Derridá, com o propósito de mostrar uma possível escritura feminina, ao destacar a construção do gênero e da sexualidade dentro do discurso literário. Elas desenvolvem trabalhos relacionando os itens mulher/literatura/representação/feminino/feminismo, enfocando o gênero textual, o contexto sócio-histórico e a contribuição da psicanálise para o entendimento da questão feminina. Essas linhas de pesquisa, centradas nos estudos sobre mulher e gênero passam por um processo de revisão e, estão assim configuradas: Resgate; Teorias e Críticas; Interdisciplinaridade e Representação. A primeira linha volta-se para a seleção de *corpus* de autoria feminina, renegados pelo cânone para desconstruir discursos hegemônicos. A segunda, por sua vez, dedica-se ao investimento em leituras teóricas que ajudem nos posicionamentos críticos feministas. A terceira linha preocupa-se em fazer o estudo interdisciplinar sobre a mulher, associando os estudos do campo da literatura com os de outras disciplinas, haja vista que elas podem ajudar a esclarecer a condição da mulher através da perspectiva histórica, política, social, psíquica, etc. Já a última linha tem o objetivo de analisar a representação da mulher em textos de autoria masculina ou feminina a partir de uma postura crítica feminista.

A questão da autoria feminina tem suscitado muitas discussões na área da literatura, devido ela ter sido ofuscada por muito tempo pela tradição masculina, bem como considerada inferior. Outra razão para sua inclinação diz respeito à possibilidade de ela propiciar o estudo da representação feminina “fora” da contaminação ideológica falocêntrica, o que favorece uma compreensão mais lúcida da condição da mulher. Por outro lado, o estudo da representação feminina em textos literários de autoria feminina serve para a prática de análises comparativas, já que através de sua relação com a produção masculina, podem-se obter informações precisas sobre a condição da mulher. Isso quer dizer que o método

comparativo pode propiciar o entendimento dos estilos de cada sexo e de sua ideologia, ao abordar os papéis das personagens.

Na historiografia literária, conforme Duarte, citada por Cavalcanti e outros (*op. cit.*), os nomes de muitas escritoras brasileiras foram esquecidos, por isso, nos Seminários que o GT realizou, foram assinalados por suas coordenadoras, como por exemplo, por Gazzola (UFMG); Gotlib (USP); Funk (UFSC); Schmidt (UFRGS); Duarte (UFMG); Xavier (UFRJ); Vianna (UFF); Brandão (UFAL); Ferreira (UFPE); Muzart (UFCS); Schimidt (UFSC); Guedes (UERJ); Almeida (UFMG); Cavalcanti (UFAL) e Schneider (UFPB). Os seminários aconteceram nas principais capitais do país, tais como, Florianópolis, João Pessoa, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Salvador, Rio de Janeiro e Ilhéus. Eles tinham por objetivo redefinir a história da literatura brasileira, fazer ouvir as vozes femininas que foram caladas pela ordem masculina, culturalmente perpetuada no tempo e no espaço. Um fator que contribuiu para seu imenso sucesso foi a divulgação de Boletins, editados pelo próprio GT, que serviu para engajar o Brasil, de Norte a Sul, em suas atividades. Nesses termos, O “GT Mulher na Literatura” desempenhou um trabalho de muito alcance nacional, mas também, internacional. Superou preconceitos, dificuldades, e levou adiante o projeto de denunciar o peso da ideologia masculina dominante na tradição literária brasileira. Ele serviu, ainda, para despertar o interesse das Academias pela temática da mulher no âmbito literário. O GT foi um modelo, haja vista que a partir dele surgiu a “Revista Estudos Feministas” (UFSC) e a “Editora Mulheres”, que publicam textos de teóricas críticas feministas do Brasil e do exterior. Elas atuam com o propósito de proliferar os estudos acerca da questão da mulher, ainda indefinida pelas teorias, devido a complexidade por conceituá-la, de modo que as teóricas críticas feministas cheguem a um consenso.

## 2. O ROMANTISMO BRASILEIRO E A IMPORTÂNCIA DE ALENCAR PARA A LITERATURA NACIONAL

### 2.1 O MOVIMENTO ROMÂNTICO BRASILEIRO E A TENTATIVA DE PRODUÇÃO DE UMA LITERATURA AUTENTICAMENTE NACIONAL

O movimento romântico chega à inteligência brasileira no início do século XIX, quando, no dizer de Júnior (1978), as últimas correntes do pensamento europeu, o positivismo francês e o evolucionismo inglês contaminam os ares da terra virgem - Brasil. O momento é, também, das influências geradas pela Revolução Industrial, e da ascensão da burguesia, responsável por reestruturar a sociedade em: nobreza, em estágio de decadência; a grande e a pequena burguesia; o velho campesinato e o operariado crescente. O clima é de insatisfação gerada por essa nova estruturação de classes, apesar de não ser muito sólida devido ao Brasil, egresso do puro colonialismo, manter as colunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo, a economia da exploração (BOSI: 1966). No contexto especificamente nacional, o país ainda se alimenta do ideal da independência política de Portugal, e vive sob o império de D. Pedro II, já aspirando por um regime republicano.

A origem do Romantismo no Brasil, na visão da maioria dos historiadores literários, de acordo com Menezes (1965), deve-se ao poeta Magalhães, que manda da Europa os *Suspiros Poéticos e Saudades*, em 1836. Na França, ele conhece a agitação literária promovida por Victor Hugo e, impressionado com os ideais da nova escola, envia ao Brasil as novidades sobre o movimento romântico, sendo considerado pela Crítica literária como o reformador da poesia brasileira, embora suas produções, segundo Sodré (*op. cit.*), ainda estejam marcadas por traços do Classicismo, bem como do Arcadismo. Sodré (*op. cit.*) aponta mais três poetas românticos brasileiros, dignos de serem lembrados por sua contribuição à poesia brasileira, são eles: Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, principal representante da poesia romântica, e Manuel de Araújo Porto Alegre. Este último poeta, contudo, não se destacou muito, por ter sido prosaico em suas poesias, como por exemplo, em a “Voz da Natureza”. Quanto à produção em prosa, Sodré (*op. cit.*) elege Teixeira e Silva como primeiro romancista nacional, com sua obra *O Filho do Pescador* (1843). Trata-se de uma crônica com enredo de má qualidade, por ser caracterizada por digressões e estilo vulgar. Mas Teixeira e Silva é valorizado por ter observado o índio como principal elemento para o romance, e por ter inaugurado o romance sertanejo, ao voltar-se para ambientes rurais. Outros autores românticos que se sobressaíram na prosa, escrevendo romances sertanejos foram Bernardo

Guimarães, autor de *O Seminarista*, *O ermitão de Muquém*, *O garimpeiro* e *A Escrava Isaura*; Taunay, autor de *Inocência*, e Franklin Távora, autor de *Um casamento no arrabalde*, *O Cabeleira*, e *O matuto e Lourenço*. Contudo, prosadores renomados do período romântico, segundo Sodré (*op. cit.*) são Manuel Antônio de Almeida, autor de *Memórias de um Sargento de Milícia* (1855), Joaquim Manuel de Macedo, autor de *A Moreninha* (1844) e, sobretudo, Alencar, que será assunto do próximo subtópico. Almeida foi um prosador que não alcançou muito sucesso, sua produção ficou relegada às margens por seu aspecto trivial, de certo modo, distante da compreensão do espírito romântico, bem como pelo fato de que ainda estava preso a acontecimentos anteriores à sua vida. A verdade é que sua tentativa de aproximar-se do público, através de uma linguagem coloquial, experimentando, assim, o uso da caricatura e o efeito do riso, não deu certo. Além disso, ele estava concorrendo com Macedo, o prosador que ganhou o prestígio do povo por meio de seus pequenos enredos amorosos, concentrados no ambiente urbano carioca. Macedo introduz na prosa romântica

a rua, a casa, o namoro, o casamento, o escravo doméstico, a moça casadeira, o estudante, o homem do comércio, a matrona, a tia, o médico, o político, a pequena humanidade que vive na Corte, que se agita em seus salões, que frequenta o teatro, que se agrupa nas “repúblicas”, que povoa as lojas, que lê os jornais e que discute os acontecimentos do dia (SODRÉ: *op. cit.*, p. 223).

Macedo preocupa-se, então, com os tipos humanos, característicos do ambiente urbano, desde o escravo doméstico ao médico, procurando sempre frisar em suas produções o papel de cada um deles na sociedade. Isso mostra como ele representou o contexto de sua época em sua ficção, sendo fiel a ele, o que mostra, também, a veracidade do pensamento do crítico literário brasileiro Candido (1990) quanto à impossibilidade de dissociação do contexto do texto, ao escrever-se e analisar-se uma obra, devido ele está sempre presente na criação fictícia do autor. Candido (1993: p. 191) postula que Macedo foi “um abridor de caminhos, foi ele quem conferiu prestígio à ficção, dando-lhe por assim dizer posição social e, como pano de fundo, a vida burguesa do Rio de Janeiro”. Assim sendo, Macedo definiu, em sua obra, a posição do burguês que conferia à realidade histórica brasileira de seu tempo. Segundo Candido (1993), a temática macediana foi retomada por Alencar, que a ampliou e solidificou com grande estilo, sendo por isso, mais tarde, aperfeiçoada por Machado de Assis. Mas o maior destaque, em gênero, do romantismo, conforme Sodré (*op. cit.*) não foi a poesia nem o romance, foi o teatro, sob a liderança de Martins Pena, autor de *O noviço*, porque foi ele que ganhou o intenso apoio do público, devido ter sido o gênero que mais se aproximou do povo, que possibilitou, a participação da classe menos favorecida no setor artístico, já que era, também

ambulante, diferentemente do folhetim, onde a poesia e o romance circulou, os quais chegavam apenas aos olhos burgueses e da alta sociedade.

O Romantismo brasileiro, em sua forma embrionária, não apresenta consciência literária igualmente amadurecida correspondente à consciência política aflorada na jovem nação. A literatura nacional é, literalmente, tributária da portuguesa, consoante Afrânio Coutinho:

Na Europa, o romance romântico foi uma espécie de confissão pessoal [...] foi pelo caminho desse extravasamento de vida interior que o Romantismo primeiramente se manifestou, para só depois preocupar-se com a recriação do passado histórico e, daí, passar a sociedade contemporânea [...] O nosso Romantismo é mais produto do que resposta a anseios de renovação estética ou simplesmente expressional (1986: p. 241)

A literatura brasileira, a princípio, é mais imitação da literatura européia que renovação estética. José de Alencar, principal romântico, tinha perfeita consciência da necessidade de formar uma literatura nacional, não apenas no conteúdo, mas na forma. Por isso, insurge defendendo o projeto nacional de criar uma literatura autenticamente brasileira, transformada estética e poeticamente, opondo-se à tradição neoclássica, setecentista, inspirada nos modelos medievais e optando por representar o espírito nacional através do elemento indígena, de maneira idealizada.

A busca pela afirmação nacional e, por conseguinte, pela expressão da própria identidade brasileira, através do movimento pela representação do caráter nacional e das qualidades brasileiras é uma questão discutida por Bernd em seu livro *Literatura e identidade nacional* (2003). Para ela, a literatura desempenha um papel essencial no processo de construção da identidade nacional, devido funcionar como âncora do sentimento de identidade de um povo. A identidade, a seu ver, “se origina da consciência de sua perda e se desenvolve na busca de sua reconstrução” (p. 16). Este é um conceito basilar para explicar o interesse de Alencar e de outros românticos brasileiros, como por exemplo Gonçalves Dias, por criarem uma literatura que expressasse, de fato, o elemento caracteristicamente nacional, o índio, ao invés de ficarem presos à imitação européia. Ao terem consciência da isenção da expressão tipicamente brasileira na literatura, Alencar e Gonçalves Dias, procuraram investir no projeto de recriar a literatura produzida no Brasil, destacando a cor local através da figura indígena. A intenção desses escritores era mostrar a identidade brasileira por meio da literatura. Essa identidade deve ser entendida, também, no sentido proposto por Straus (1977), segundo Bernd (*op. cit.*), como expressão empírica, onde os referentes são concretos, por serem de ordem

biológica, histórica, cultural, sociológica, psicológica, etc., e como entidade abstrata, construída na relação com o outro, em função do aspecto da alteridade, numa perspectiva pluridimensional e histórica. Assim, de forma sintética, o objetivo de Alencar e Gonçalves Dias era produzir uma literatura que representasse o caráter nacional com base no conceito de identidade empírica e abstrata, valorizando os aspectos externos e internos da realidade brasileira, responsáveis por formarem a identidade do Brasil. A busca desses românticos pela definição identitária nacional pode ser argumentada pelo pensamento de Ricoeur (1985), transcrito por Bernd (*op. cit.*), que diz respeito à importância da linguagem na construção da identidade. Segundo ele, a identidade define-se no e pelo ato de narrar, de contar histórias, pois é na narrativa que uma coletividade ou um indivíduo se afirma. Assim sendo, a missão de Alencar e Gonçalves Dias era revelar a identidade brasileira através de obras literárias.

A luta pelo processo de identificação nacional, termo usado por Derridá (1966), conforme Bernd (*op. cit.*) para substituir identidade por exprimir sucessão de etapas, e não, algo concluído, dado, como sugere este, deve ser compreendida através da função de sacralização e dessacralização da literatura, discutida por Glissant (1981), também mencionado por Bernd (*op. cit.*). A dessacralização é o processo de desmontagem, de desconstrução de paradigmas canônicos, e a sacralização é o processo de montagem, de criação a partir da recuperação de modelos passados. De acordo com Bernd (*op. cit.*, p.20),

No Brasil, o romantismo realizou uma revolução estética que, querendo dar à literatura brasileira o caráter de literatura nacional, agiu como força sacralizante “que seria própria de uma consciência ainda ingênua” (Glissant, 1984, p. 192), trabalhando somente no sentido da recuperação e da solidificação de seus mitos. Neste nível, o literário incorpora uma *imagem inventada* do índio, excluindo sua voz. Certamente a que melhor correspondia à edificação do projeto nacional. Por outro lado, o modernismo concebeu a identidade nacional no sentido de sua *dessacralização*, o que corresponde, segundo Glissant, a um pensamento politizado, equivalendo a uma abertura contínua para o *diverso*, território no qual uma cultura pode estabelecer relações com as outras.

O Romantismo brasileiro preocupou-se, assim, em introduzir, na literatura brasileira, a imagem de índio criada pelo estrangeiro – o português -, a imagem negativa de um povo primitivo, sem cultura, sem religião, sem identidade, aquele que não tinha voz em sua Pátria, que era estranho em sua própria terra, e desconhecia a civilização. De certo modo, era esse perfil nacional que serviria para a implantação de uma literatura autenticamente brasileira. Contudo, foi apenas no Modernismo que a concepção de identidade nacional foi ampliada, devido os modernistas terem exercido, também, a função dessacralizante, proposta por Glissant, de desmontagem de mitos sacralizados literariamente e redescobrimto do passado

coletivo, ao recriarem a imagem do elemento nacional – o índio – mostrando-o como vítima de uma realidade histórica, que sofreu um processo de substituição de identidade, porque os portugueses forçaram-no a negar sua cultura, seus costumes, suas crenças, sua voz, e não, simplesmente, como povo ingênuo e sem identidade.

A necessidade de formar uma literatura nacional, independente, decorreu do ideal político e social do Brasil de ver-se livre do jugo europeu. De acordo com Coutinho (2001, p. 168-9),

O Romantismo brasileiro teve colorido fortemente político e social [...] À liberdade política, à autonomia de consciência, correu paralela a rebelião literária [...] A literatura romântica foi, portanto, uma arma de ação política e social, desde a independência.

Essa citação lembra ao leitor o pensamento de Candido (2000) sobre a relação texto/contexto, que diz respeito à importância de se estudar uma obra relacionando-a com seu contexto de produção, uma vez que a situação política do Brasil relativa a Portugal e a imagem do povo brasileiro no contexto do século XIX são fundamentais para a análise de obras literárias desse período, posto que os autores estavam sintonizados com os problemas de sua nação, e contaminados pela ideologia de sua época. O objetivo da classe política e dos intelectuais de ter uma nação independente estendeu-se ao campo da literatura, porque os intelectuais do país, também, sonhavam com independência, ao almejar uma literatura enraizada na vida brasileira. O par literatura/sociedade, a saber, texto/contexto, estava formado, devido à mente da nova civilização está sensibilizada com as transformações do final do século, apesar de que “à consciência política não correspondia uma consciência literária igualmente amadurecida” (COUTINHO: 1986, p. 240), porque os literatos nacionais ainda estavam muito presos aos ditames estéticos da Europa, precisamente, Portugal e França. Exemplo disso é a enorme influência de Balzac, Dumas e Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo sobre os principais autores, como Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Joaquim Manuel de Macedo e Gonçalves de Magalhães.

A convicção dessa consciência literária imatura é observada por Cruz e Sousa (s/d), transcrito por Sodré (*op. cit.*, p. 208) quando declara:

O pensamento brasileiro, no decorrer do século XIX, exprime [...] as vicissitudes de uma variadíssima importação cultural européia [...]. Desde os fins do século XVII [...], começamos a nos desligar da tutela intelectual portuguesa. Havíamos nos ‘habitado- diz sintomaticamente Sílvio Romero- a interessar-nos pelo que ia pelo

‘mundo’. De fato, tomamos desde então o hábito de imitar outras experiências, a ver se assim nos emancipávamos da condição colonial.

Avalia-se nessa declaração a certeza de uma literatura brasileira quase algemada à européia apesar de ter havido, desde o século XVIII, tentativas de emancipação literária, com relação a Portugal. Percebe-se que os escritores brasileiros não conseguiram desligar-se, totalmente, de suas fontes, por acharem-se impossibilitados de criar uma literatura autenticamente nacional, haja vista que o país não oferecia bases culturais para seus autores tomarem como modelo.

Nas palavras de Candido (1997, p. 15), nossa literatura romântica “é ao mesmo tempo nacional e universal”, porque “as sugestões externas se prestaram à estilização das tendências locais”, ou seja, a literatura de fora foi modelo para a literatura de cá, sendo, portanto, padrão para ela. Ora, considerando-se que nesse tempo a elite intelectual brasileira concentrava seus estudos na Europa, e grande parte dela produzia suas obras lá, em meio às turbulências literárias, não é de se estranhar que estivesse tão apegada aos seus mestres, bem como insegura para criar uma literatura fora do alcance europeu. A verdade é que muitos autores transfiguraram uma realidade desconhecida, e poucos, por exemplo, Alencar, conheceram bem sua terra e os costumes indígenas para representá-los literariamente. O escritor cearense estudou no Brasil e interpretou, de forma profunda, a tentativa de Gonçalves Dias de produzir uma literatura brasileira, ao exaltar o sentimento patriótico em sua obra. Ele tinha um projeto nacional de implantar uma literatura essencialmente enraizada nos costumes brasileiros, porque acreditava que o elemento nacional, o índio, era o símbolo da expressão brasileira. Outro crítico literário, Sodré (*op. cit.*, p. 209), dialoga com o pensamento de que a literatura brasileira ainda era muito tributária da européia, ao dizer:

Não é esta uma opinião isolada. Ensaísta literário, em estudo importante sobre o romance brasileiro, afinaria pelo mesmo diapasão: ‘Verdade [...] é que à liberdade política não se seguiu a nossa liberdade de pensamento; intelectualmente, continuamos tão coloniais como dantes, e coloniais não somente de Portugal, mas da França’.

Compreende-se nessa passagem a referência à transplantação da literatura brasileira, sendo ainda Portugal, mas principalmente França nossos exportadores intelectuais. Sabe-se que os romancistas nacionais receberam mais influência das idéias dos franceses do que mesmo dos portugueses. França era considerada a capital insuperada, em termos de conhecimento, por isso atraía grande número de jovens intelectuais, que buscaram aprimoramento das faculdades mentais. Sodré (*op. cit.*, p. 211) critica “aquela superficialidade, a tendência à

imitação, a ausência de um pensamento original, o esforço para traduzir o sentimento nacional”. Não há, por parte dos brasileiros, manifestações patrióticas verdadeiras, a identificação com a nação. O que se evidencia é o afastamento de muitos escritores ao tratar de temas nacionais. Isso só é constatado através de leituras profundas e diversas, percorrendo os olhos pelos textos das fontes. Mesmo Alencar, ainda manteve em sua obra traços da literatura européia, principalmente no conteúdo, ao imitar o estilo de seus principais mestres, como Victor Hugo, Chateaubriand, Balzac, entre outros, segundo Júnior (*op. cit.*).

Como foi dito, o período romântico é marcado pela sensibilidade humana ao ciclo social da época, isto é, pelo desejo brasileiro de expressão nacional pela literatura. Esse desejo torna-se pessoal, porque é comum para todos, por isso a tendência dos escritores do Romantismo brasileiro é para a evasão sentimental do eu-romântico. O suporte da visão romântica do mundo é o sujeito, o emissor da mensagem. Incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, ele lança-se à expressão dos sentimentos. O mundo natural personifica as expressões do espírito, porque entre o homem e a natureza há uma consistência na aproximação (BOSI, *op. cit.*). Coutinho (1986) posiciona-se sobre o Romantismo, ao postular a freqüente presença do processo de individualização e da embriaguez metafísica nos textos românticos, em virtude da paixão do romântico em revelar o interior, a saber, ao dar preferência ao conhecimento da alma, bem como ao optar pelo delírio imagético, que significa atingir o estado de imaginação profunda. O apego à natureza, também, é uma característica ressaltada por Coutinho referente à escola romântica. Diz respeito ao sentimento de identificação natural por meio da pintura das paisagens, nas quais se desenvolvem as ações dos personagens.

Coutinho (2001) vai dizer que a imaginação e o sentimento, a emoção e a sensibilidade conquistam paulatinamente o lugar que era ocupado pela razão, exaltada no movimento anterior, o Arcadismo. O momento é da crença no eu individual por ele ser exaltado, entusiasta, colorido, emocional e apaixonado. Assim, as características essenciais do Romantismo são a exaltação apaixonada e o sofrimento amoroso, o que pressupõe uma postura de idealização e, não de reprodução da realidade. Além disso, Coutinho cita Hibbard para falar das características que marcam o período romântico. Para Hibbard, o Romantismo, de forma sintética, caracteriza-se pelo individualismo e subjetivismo, a preocupação com o ego no sentido da liberdade pessoal e interior; pelo ilogismo, que corresponde à falta de coerência das atitudes por causa da oscilação entre a razão e a emoção, e a confusão manifestada pelos sentimentos do próprio indivíduo; pelo escapismo, o desejo do romântico de fugir da realidade para um mundo idealizado, criado de novo à sua imagem, à imagem de

suas emoções, e mediante a imaginação, porque o mundo que se lhe apresenta é insatisfatório devido não preencher suas necessidades; pelo reformismo, que está relacionado ao anseio de fuga da realidade, à busca por um mundo novo e, pelo sonho, a célula-motora que responde pela crença num mundo adequado aos interesses mais profundos do indivíduo. Nesse sentido, Coutinho mostra que Hibbard focaliza em seus estudos a presença de um ser angustiado com sua realidade, cruel e desanimadora, responsável por castrar aspirações egocêntricas.

Na visão de Cândido (1997, p. 17), a religião é também, um dos temas essenciais do Romantismo, “indispensável à reforma literária, não apenas por imitação dos modelos franceses, mas porque, opondo-se ao temário pagão dos neoclássicos, representava algo oposto ao passado colonial.” O elemento religioso, assim, vem se contrapor ao paganismo dos classicistas, ao mesmo tempo que constitui uma reprodução dos padrões franceses. A religião no Romantismo, segundo o crítico literário brasileiro, é observada do ponto de vista da reflexão como um aspecto responsável pela preocupação interior da vida. Para ele, o termo religião assume duas acepções. A primeira é considerada fé específica, crença no espírito, sentimento antimaterialista; ela foi pouco cultuada pelos românticos. Já a segunda acepção de religião é observada

como posição afetiva, abertura da sensibilidade para o mundo e as coisas através de um espiritualismo mais ou menos indefinido que é propriamente a *religiosidade*, tão característica do Romantismo ( p. 17).

A religião, nesse caso, é sinônimo de densidade psicológica, isto é, possibilidade de adentrar no mundo da subjetividade com o objetivo de compreender o aspecto humano em sua estrita acepção egocêntrica. Ela não é concebida como doutrina ou seguimento religioso porque seria uma concepção superficial, incoerente com o sentido mais profundo do termo: a abertura para as necessidades espirituais. Contudo, Bonet, citado por Sodré (*op. cit.*, p. 193) vai advogar de maneira diferente com relação à concepção religiosa romântica, ao dizer que alguns românticos, como Madame de Stael e Victor Hugo, associam o nascimento do Romantismo com o Cristianismo, “porque o cristianismo com o exame da consciência habituou as pessoas a voltarem-se para si mesmas e fomentou a melancolia, que é tristeza espiritualizada e sentimento base do romantismo”. Por esse prisma, pode-se observar o assunto de forma mais moderada, pois os sentidos atribuídos para o termo religião chegam a serem os mesmos daqueles já expostos por Cândido, com a diferença de que Bonet relaciona diretamente a origem do Romantismo ao surgimento do Cristianismo. Cândido (1997: p. 30) posiciona-se a respeito da religião, ao dizer que o espírito romântico prega “o satanismo, a negação a revolta

contra os valores sociais”, seja pela ironia e pelo sarcasmo, seja pelo ataque insolente (p.30). Para título de ilustração, tem-se o exemplo de Alencar, que se posicionou no romance *Senhora* contra a ambição materialista ao condenar o casamento por conveniência, meio de ascensão social para homens. Travestido na personalidade da protagonista Aurélia, revela-se, de forma irônica e sarcástica, contra a sociedade corrupta de sua época, solidificada na falsidade, culto à aparência, e interesses pessoais. O espaço onde ocorre o drama de sua obra se desenvolve é o Rio de Janeiro, cidade, cuja representação é do tempo da ascensão burguesa e do império.

De acordo com Sodré (*op. cit.*, p. 189), burguesia e Romantismo são palavras que estão num mesmo campo semântico, pois “o segundo é a expressão literária da plena dominação da primeira” (p.189). Isso leva a crer que o Romantismo é a representação da plenitude da burguesia, em forma de costumes, valores e ideologia. Mas outra palavra está no mesmo campo do Romantismo, império, uma vez que ele

traduzia a realidade econômica e social, aquilo que o romantismo traduzia, no plano literário. É o romantismo, sem dúvida, expressão em arte, de tudo aquilo de que o regime era a expressão política. Declina, quando o Império declina, e por força dos mesmos motivos (p. 207).

Observa-se nessa citação que as palavras “império” e “Romantismo” estão intrinsecamente relacionadas, sendo impossível compreender a última sem fazer a ponte com os sentidos expressos pela primeira. Em síntese, a idéia desenvolvida nessas linhas é a necessidade de associar ao Romantismo o entendimento que se tem sobre império e burguesia, num trabalho de relação literatura/sociedade, ou, simplesmente, como diz Candido, texto/contexto.

O Romantismo brasileiro desenvolveu-se, pois, de forma sintética, relacionado com o contexto social da época, traduzindo seus costumes, suas crenças, seus problemas e seus ideais de independência nacional, tanto expressos na política, como na literatura. Ele traduziu, ainda, a expressão dos interesses do homem burguês, que assistia à sua crescente ascensão na sociedade e, a conseqüente subdivisão de classe. O romântico representou na ficção as mudanças advindas do crescimento da burguesia, tais como as transformações da mentalidade, dos hábitos, dos valores e das relações sociais, ao criar personagens em conflito com a nova realidade, concebida como hostil por agredir a natureza humana e suas exigências puramente subjetivas. Nessas condições, a obra romântica vai estar caracterizada pelo culto ao eu, pelo sentimento religioso e pela valorização das emoções, numa espécie de oposição ao pensamento racional predominante nas obras árcades. Exemplo disso é *Senhora*, romance

romântico que exalta o sentimentalismo amoroso em detrimento da pregação do racionalismo tecnicista do século XIX, responsável por corromper a alma humana, com o aspecto da ambição materialista. *Senhora* (1997) assinala a questão do sacrifício amoroso por causa da corrupção do homem em face do dinheiro, mostrando as mazelas da sociedade, oriundas do pensamento científico e de suas conseqüências negativas associadas às relações sociais, sobretudo, conjugais.

## 2.2 A VIDA E OBRA DE JOSÉ DE ALENCAR

José Martiniano de Alencar (1829-1877) nasceu em Mecejana, Ceará; descende de uma família cuja veia política o romancista herdou. De acordo com Amora (1967), Alencar é filho do renomado político liberal José Martiniano de Alencar, e neto de Bárbara de Alencar, que recebeu o título de heroína da revolução pernambucana de 1817. Bárbara foi uma patriota de forte temperamento, afirma Júnior (*op. cit.*), devido ter feito oposição ao partido português, demonstrando com essa atitude sua forte personalidade num contexto, marcado pelas limitações impostas às exigências ao sexo feminino. Alencar foi educado conforme os preceitos do Liberalismo, e isso se manifestou nos anos posteriores de sua existência, sobretudo em relação às atividades literárias. A vida política de seu pai interferiu intensamente na sua vivência, ao determinar a ocorrência de mudança de lugares para estabelecer residência e estudos, por exemplo, em 1837, quando o pai deixa o cargo de presidente do Ceará e vai para o Rio de Janeiro. Lá o jovem se matricula no Colégio de Instrução Elementar, localizado na Rua do Lavadrio. Essa viagem para a capital fluminense o levou a passar pelo interior do país, de Fortaleza até o rio São Francisco, e daí até Salvador, o que lhe causou impressões fortes, recordadas e evocadas constantemente pelo já célebre romancista, como mostra M. Proença (s/d). Após concluir os estudos na sede da Corte, mudou-se para São Paulo, onde fez o curso de Direito, iniciado em 1815, e participou do grupo byroniano, cujos principais representantes foram Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. Foi lá, também, que iniciou sua carreira literária, lendo autores europeus de alto quilate, como Chateaubriand, Lamartine, Walter Scott, Balzac, Victor Hugo, Alexandre Herculano, bem como colaborando com a revista “Ensaio Literários”, e produzindo rascunhos de alguns romances, tais como *Os Contrabandistas*, *A Alma do Lázaro*, *O Ermitão da Glória*. Depois de frequentar três anos essa faculdade, transferiu-se para Olinda, e terminou o curso em 1848; em 1850 regressou ao Rio de Janeiro, onde iniciou e desenvolveu suas atividades de jornalista e advocacia, mas também de literato. Foi no “Diário do Rio de Janeiro” que publicou seus primeiros romances: *Cinco Minutos* (1856), *Viúvinha* (1857) e *O Guarani* (1857), conforme Amora (*op. cit.*).

Outro gênero ao qual Alencar dedicou-se nos primeiros anos de trabalho literário, depois do êxito inesperado de seus primeiros romances, foi o teatro, com as peças *Verso e Reverso* (1857), *O Demônio Familiar* (1857), *As Asas de um Anjo* (1858) e *Mãe* (1860). Com a morte de seu pai no mesmo ano de publicação da última peça, Alencar sentiu a necessidade

de continuar seus ideais políticos em prol da bandeira liberal. Tornou-se, então, deputado pelo Ceará, consoante Amora (*op. cit.*). Segundo M. Proença (s/d) isso aconteceu em 1861, e em 1868, assume a função de Ministro da Justiça do Gabinete Itaboraí. Contudo, a vida política começou a trazer-lhe dissabores desde o desentendimento com o imperador Dom Pedro II, que lhe vetou uma cadeira do senado apesar de ter sido o mais votado na lista tríplice. De acordo com Proença, Araripe Júnior, Amora, Cavalcanti, essa desavença política abalou o espírito do romancista, devido à repercussão negativa que isso lhe causou diante do público. O próprio Alencar falou na imprensa sobre a indiferença pública a seu livro *O Guarani* (1857):

Durante todo esse tempo e ainda muito depois, não vi na imprensa qualquer elogio, crítica ou simples notícia do romance, a não ser em uma fôlha do Rio Grande do Sul, como razão para transcrição dos folhetins. Reclamei contra êsse abuso que cessou: mas posteriormente soube que aproveitou-se a composição já adiantada para uma tiragem avulsa. Com esta anda atualmente (1873) a obra na sexta edição (*apud* MENEZES: 1965, p. 135).

Mediante esse comentário, observa-se que o romancista sente-se decepcionado quanto ao seu romance, em virtude da falta de atenção, bem como do oportunismo dos “alfarrabistas”, no dizer de Menezes (*op. cit.*), isto é, de seus inimigos, para colocar o autor em maus lençóis. Todavia, de acordo com Broca (*op. cit.*), ao investigar referência ao episódio dessa queixa alencariana, ele descobre que não existiu crítica militante em 1857, mas que sempre surgiram notas de publicidade sobre um ou outro livro do autor. Da mesma forma, Taunay (1989) posiciona-se sobre o mesmo episódio:

Em 1857, talvez, 56, publicou *O Guarani* em folhetim no “Diário do Rio de Janeiro”, e ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue às exclusivas preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade fina e no seio da mocidade [...] Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalos, então, reuniam-se muitos estudantes numa “república” em que houvesse qualquer feliz assinante do “Diário do Rio”, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por alguns dêles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e, pelas ruas, se viam agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora [...] Em escala, comparavelmente superior, já se sabe, pelas circunstâncias concorrentes, sucedeu o mesmo em Paris, ao aparecerem os primeiros fascículos de *Os Miseráveis*, que tamanha intensidade de fama deram ao nome de Victor Hugo e ao mesmo tempo tantas centenas de milhares de francos lhe meteram nas algibeiras (*apud* MENEZES: *op. cit.*, p. 134-135).

Percebe-se nesse informe, o êxito do livro sobre o qual Alencar reclamou por causa da indiferença do público. Ao contrário do que pensou, ele teve muito sucesso entre rapazes e, principalmente, mocinhas do Rio de Janeiro, em época cuja sociedade mantinha preocupações econômicas acentuadas com relação ao comércio e à bolsa. O sucesso deve-se ao estilo do autor, caracterizado pelo gosto por intrigas amorosas e jogos de sedução, mas também ao meio de divulgação, o folhetim, que garantia o suspense da trama todos os dias, já que o livro, assim como os outros, era publicado naquela época apenas por capítulos, e a edição do dia terminava sempre no clímax da história. O livro causou simpatia, também, em São Paulo, através do “Diário do Rio”. Seu público leitor era formado, em linhas gerais, por assinantes e amigos desses assinantes, porque era lido em rodas literárias. A repercussão desse livro foi muito grande ao ponto de Taunay compará-lo ao que aconteceu com *Os Miseráveis*, do francês Victor Hugo.

Além da questão da recepção da obra *O Guarani*, os dissabores políticos vivenciados por Alencar foram divisores de água na sua vida, pois serviram para caracterizá-lo através deles. O pensamento de Taine sobre a metáfora da lei natural da vida, traduzida como fisiologia literária, neste instante parece ser relevante. Ele compara a lei correspondente aos estágios de nascimento, florescimento e amortecimento, com o período de vida de todos os artistas, sendo que ele resume os estágios da vida dos autores, de modo geral, em dois: “ao primeiro pertencem as obras de verdadeira inspiração, de originalidade, se é possível; ao segundo, a repetição, as imitações” (*apud* JÚNIOR: *op. cit.*, p. 64). O questionamento sugerido por Taine é se Alencar teria vivido esse último momento, mas o próprio crítico acredita que não; sua resposta relaciona-se com o assunto das decepções políticas, sofridas pelo romancista. Taine afirma que esse fato na vida do autor não determinou suas produções, sendo apenas um elemento novo, imórbido, que veio juntar-se às suas preocupações. O argumento para essa afirmação está nas próprias palavras de Alencar (s/d), ao dizer em sua autobiografia que: “ou não tinha vocação para essa carreira [a política], ou considerava o governo do Estado coisa tão importante e grave, que não se animava nunca a ingerir-se nesse negócio” (JÚNIOR: *op. cit.*, p. 65). A política jamais fora a coisa mais importante da vida do cearense, por isso, Taine advoga que os fatos públicos não expressavam determinação em sua vida pessoal e, por conseguinte, em suas produções. O que preocupava Alencar era sua situação de escritor, que dependia de sua presença no parlamento e, também, na imprensa, porque de algum modo eles colaboravam com sua popularidade. O afastamento desses setores influenciaria diretamente na vida desse ambicioso escritor, porque eram eles que possibilitavam o *status* de Alencar na literatura.

A referência aos dois estágios de vida do escritor Alencar, feito por Taine, é retomada por Nelson Romero (1980) que o divide entre: antes do ministério (1852- 68) e depois do ministério (1868-77), sendo o primeiro de grande vigor, e o segundo, de decadência. Assim, relacionam-se com o primeiro estágio: *Ao Correr da Pena* (1874), *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* (1856), *Cinco Minutos* (1856), *A Viuvinha* (1857), *O Guarani* (1857), *Verso e Reverso* (1857), *Asas de um Anjo* (1858), *Mãe* (1860), *Demônio Familiar* (1857), *Iracema* (1865), *As Minas de Prata* (1865), *Luciola* (1862), *Diva* (1864), *Cartas de Erasmo* (1865); e com o segundo: *O Gaúcho* (1870), *O Tronco do Ipê* (1871), *Til* (1872), *A Pata da Gazela* (1870), *O Sertanejo* (1875), *Senhora* (1875), *Guerra dos Mascates* (1873), *O Jesuíta* (1875), *Sonhos d'Ouro* (1872), *Encarnação* (1893), *O Garatuja* (1873), *Ubirajara* (1874). Contudo, pode-se observar que algumas dessas obras, como *O Jesuíta*, embora seja classificada no segundo estágio, foram escritas no primeiro.

De acordo com Candido (1993), a obra de Alencar divide-se em duas etapas: a primeira representa o gosto pela terra natal, pela fantasia, pertencendo-lhe, por exemplo, *O Guarani*, *Iracema*, entre outros; a segunda, o gosto pelo conflito psicológico, como se nota em *Diva* e *As Minas de Prata*. Mas, esse Alencar, com o passar dos anos, configura-se em: o Alencar dos rapazes, das mocinhas e dos adultos. Ao primeiro, correspondem os romances de heróis sertanejos, por exemplo, *O Sertanejo*, *O Gaúcho*, *Ubirajara*, *As Minas de Prata*, mas principalmente, *O Guarani*. Ao segundo Alencar pertencem os romances de mulheres cândidas e de moços impecavelmente bons, onde há enredos com pequenos jogos amorosos, marcados, de início, por um obstáculo que vai ameaçar a união dos namorados, sem, contudo, destruí-la, como é o caso de *A Viuvinha*, com o problema da honra comercial; *Cinco Minutos*, com a tuberculose; *A Pata da Gazela*, evidenciando o erro sentimental, etc. Ao último Alencar, associam-se os romances *Luciola* e *Senhora*, onde a exploração psicológica é mais profunda, devido à intensidade com que o autor trabalha as relações humanas, mostrando a capacidade de amadurecimento interior tanto dos homens quanto das mulheres, que se enfrentam num plano de igualdade. Esse aspecto de sua obra é o que o leva a ser considerado como um sociólogo implícito, estudioso atento das complexidades humanas.

Para Amora (*op. cit.*), a obra romântica de Alencar está dividida em: romance histórico, romance da atualidade, romance indianista e romance sertanejo. O romance histórico caracteriza-se pela história nacional, pela preferência por personagens e ações que valessem como símbolos da formação histórica e da nacionalidade. Assim, têm-se os livros *O Guarani*, *As Minas de Prata*, *A Guerra dos Mascates*. Por sua vez, o romance da atualidade engloba os livros de perfis femininos e quadros da sociedade da Corte, procurando mostrar a

corrupção de valores no espaço urbano carioca, por causa do dinheiro. As protagonistas representam perfis de mulheres singulares, sejam solteiras, sejam casadas. Nesse tipo de romance, destaca-se o olhar psicológico do autor na construção dos personagens e do enredo. Acredita-se, também, na construção dos narradores; os melhores exemplos são *Luciola*, *Senhora*, *A Pata da Gazela*, *A Viuvinha*, *Cinco Minutos*. Por outro lado, o romance indianista valoriza o elemento nacional, o índio, substrato da etnia e da cultura brasileira. Nele o elemento indígena é colocado em oposição ao colonizador europeu, defendendo seus direitos, seu país, sua liberdade. Esse romance adota três sentidos: o primeiro está relacionado à formação nacional, à relação hostil ou de amizade do índio com o colonizador. Em *O Guarani*, nota-se esse retrato da formação nacional, embora ele seja, também, considerado romance histórico. O segundo sentido está associado à interpretação da formação nacional, devido o autor empenhar-se em construir uma lenda cearense, personificando a nação através da representação de uma índia, chamada Iracema, o nome do próprio livro. Quanto ao terceiro sentido, está relacionado à reconstrução da civilização indígena, como acontece em *Ubirajara*. Em se tratando do romance sertanejo, pode-se afirmar que representa o homem do interior brasileiro, seus usos e costumes, sua vida social, especialmente, o ambiente da terra, que condiciona o dia-a-dia dos homens. Esse romance mostra os tipos humanos de algumas regiões do Brasil, por exemplo, *Inocência* (1872), que revela o homem do litoral, com seus modos de vida.

De todos os tipos de romances citados, segundo Tufano (*op. cit.*), destaca-se o romance da atualidade, a seu ver, romance de linha social, ou urbana, pois foi nele que a representação das relações humanas na sociedade carioca da época ganhou relevo. O grande destaque se dá, também, por causa da relevância dada aos perfis femininos, dos quais merecem atenção as figuras de Aurélia (*Senhora*) e Lúcia (*Luciola*). Amora (*op. cit.*) é outro autor que compartilha dessa eleição alusiva ao romance da atualidade como aquele que consagrou Alencar como romancista. Para ele, o romance da atualidade, ou de linha social, desde a criação de *Cinco Minutos* e *A Viuvinha* até a publicação de *Senhora*, consagrou Alencar na área da literatura, devido ele ter criado personagens singulares, sobretudo femininos, caracterizados pelo poder impressivo por serem fiéis à realidade observada, bem como por ter-se dedicado à crítica dos vícios da sociedade carioca, ao condenar seu materialismo, seu amoralismo e, também, as influências estrangeiras, que, de certo modo, impediam o sucesso do brasileiro. Alencar destaca-se, então, como escritor de romances de perfis femininos e quadros da sociedade carioca, iniciados pelo romancista Macedo e, continuados por Machado de Assis.

No cenário literário nacional, Alencar é referência, também, de acordo com Tufano (*op. cit.*), por empreender um projeto nacional de criar uma literatura autenticamente brasileira, com estilo e língua próprios, sem linguagem tributária da portuguesa, como ele mesmo demonstrou nesse seu texto reproduzido por Tufano (1995, p. 124):

É uma submissão que eu não tolero; e, como já o disse uma vez, quebraria a pena antes, do que aceitar semelhante expatriação literária. Admiramos Portugal nas tradições grandiosas de seu passado, nos esforços generosos de seu renascimento. Prezemos sua literatura e seus costumes, porém nunca imitá-lo servilmente. Importaria anular a nossa individualidade.

Nota-se nessa declaração a preocupação de Alencar em formar uma literatura enraizada na expressão brasileira, ao repudiar a cópia européia, sobretudo, portuguesa, o que constituiria expatriação literária, sua aprovação. O romancista, desse modo, protesta contra a anulação da identidade nacional. Esse projeto de uma literatura nacional de Alencar, também, é comentado por Coutinho (1986) quando afirma que Alencar elegeu a idealização do índio porque este constituía o elemento nacional. Todavia se a idealização foi o recurso escolhido pelo romancista, quer dizer que ele não foi fiel ao passado histórico para falar dele próprio, sua base foi mais a imaginação, a lenda. Mesmo assim, isso não diminui seu sentimento patriótico, ao contrário, demonstra a sua força criadora perante a Pátria, seja no conteúdo, através dos temas, seja na forma, através da reforma da linguagem, por exemplo. O fato é que Alencar preocupou-se em criar um estilo literário autenticamente brasileiro, pois “percebeu que não era possível haver independência cultural e literária se continuássemos a escrever segundo os modelos portugueses, em desacordo com a nossa própria realidade lingüística” (COUTINHO: 1986, p. 264).

Ora, Alencar tinha consciência das transformações ocorridas no português do Brasil, nos variados dialetos espalhados pelas regiões brasileiras, mas, sobretudo, tinha consciência de que seus compatriotas, os autores, precisavam incorporar o espírito nacional, tanto através das particularidades sintáticas, como vocabulares do falar brasileiro. A intenção de Alencar era pintar o Brasil com seu estilo, unir a arte de narrar com a arte plástica. Contudo, esse estilo nem sempre fora bem aplaudido e compreendido pelos contemporâneos, sendo muitas vezes criticado por escrever “incorretamente”, ao optar por neologismos, por registrar as variantes lingüísticas da linguagem erudita, bem como por incorporar alguns francesismos em sua obra. Foi, também, esse mesmo estilo, que fez de Alencar um escritor, desde jovem, preocupado com sua língua, ao ponto de chegar a criticar escritores por isso, como aconteceu com Magalhães, autor do poema “A Confederação dos Tamoios”. Sobre esse poema, Alencar

dirigiu considerações amargas no que concerne ao conhecimento da Língua Portuguesa pelo autor:

Nem um escritor, mesmo jornalista, escrevendo *currente calamo*, mostraria tanto descuido e negligência, ou tanta pobreza de conhecimento da língua Portuguesa, como revela o poema “A Confederação dos Tamoios”. Muitas e muitas vezes encontra-se em poucos versos a mesma palavra repetida três vezes, sem que essa repetição seja daquelas que se permite para dar mais força e vigor às idéias; é simples reprodução do mesmo termo, por falta de outro que o substitua (COUTINHO: 1986, p. 265).

Se criticaram Alencar por seu português “incorreto”, o comentário acima serve para desconstruir a imagem negativa sobre o mesmo em relação ao assunto, pois, dificilmente, uma pessoa com tal imagem faria um posicionamento crítico sobre o estilo lingüístico como ele o fez ao poema de Magalhães. Apontar descuidos, negligência, pobreza de conhecimento da Língua Portuguesa, tanto no que diz respeito aos vocábulos como à construção lingüística é competência de gente amadurecida, com experiências ricas de leitura e escrita.

Apesar de na época de Alencar ter havido incompreensão a respeito do estilo do autor por parte de alguns críticos literários, como José Feliciano de Castilho, Franklin Távora e Joaquim Nabuco, atualmente, ele é, segundo Filho (1975), o escritor mais lido em todo o país, sendo considerado, por excelência, a mais alta expressão do Romantismo brasileiro, o Patriarca da literatura nacional, pois

Na realidade foi ele o grande revolucionário da literatura brasileira. Realizada a independência política, continuávamos, entretanto, jungidos aos cânones das letras portuguesas. Pensávamos e escrevíamos como se estivéssemos em Portugal. Coube a José de Alencar compreender que era tempo de nos libertarmos desses vínculos, ou melhor, dessa subordinação, para criarmos a nossa maneira de exprimir o mundo americano, com os seus índios, as suas florestas virgens, os seus rios caudalosos, numa palavra, a sua nascente civilização para realizar essa emancipação literária, talvez mais difícil do que a política, que tinha a seu favor um soma imensa de interesses e de idealismo, José de Alencar se preparou obstinadamente. Não foi um improvisado, e sim uma determinação. Estudou a linguagem, investigou o vocabulário indígena, analisou a gramática, leu e releu os grandes mestres da época, principalmente franceses, ingleses e norte-americanos, e somente após um longo aprendizado considerou-se em condições de abrir os novos caminhos com que sonhara desde a adolescência. E a serviço desse ideal de libertação literária colocou ele extraordinária imaginação. Uma imaginação fecunda, que lhe permitiu, no espaço de uma breve vida, compor uma obra vasta, variada e bela (p. viii).

Observa-se nessa citação, a importância de Alencar para a literatura brasileira. A ele se deve a busca pela emancipação literária nacional, porque no período anterior a Alencar, a literatura que se fazia no Brasil era pensada e escrita à maneira portuguesa. Graças a esse cearense,

grande pesquisador da nação e discípulo de intelectuais de alto quilate, foi possível a libertação brasileira do jugo português, no plano literário, como havia sido feita em termos políticos. Mas Alencar não tem esse reconhecimento extraordinário apenas por ter introduzido a lenda indianista, o elemento nacional, através da linguagem, em sua obra. Seu reconhecimento se deve, também, como já foi dito por Tufano e Amora, e por Júnior, à sua imaginação fértil, à sua fantasia criadora nas construções de perfis femininos, conservando o amor à graciosidade das mulheres.

Além do Alencar do índio e dos perfis femininos, há outro Alencar, o liberal, que, como jurista, posiciona-se contra o direito de propriedade, contra o capitalismo selvagem, ao condenar a tirania presente no espaço privado, simbolizada através do poder marital e paterno, fazendo da democracia, uma autocracia despótica. Esse assunto, constituído no ensaio intitulado “A Propriedade” (1870), onde contesta o Direito Romano, é destacado por Júnior (1978) em um artigo publicado com data referente aos 11 de setembro de 1900, como mostra a citação a seguir:

A propriedade se manifesta logo sob a forma de uma tirania. Ela tem o poder de infundir no cidadão livre, no *civis romanus*, uma entidade escrava e possível. O homem politicamente independente é servo na vida privada. É ela ainda essa tirania da propriedade que no seio mísero da democracia transforma o santuário das afeições domésticas em uma servidão e o poder marital e o paterno numa autocracia despótica (p.7).

Compreende-se nessa citação o posicionamento contrário de Alencar à incoerência humana relativa à sua atuação pública e privada, devido o homem legalmente independente na sociedade ser submisso da matéria no setor privado. O homem no espaço doméstico renega seu direito democrático em favor de um regime opressor, que escraviza a figura da mulher. Esse ponto já é criticado pela precursora feminista Astell (1730), em Zolin (2005a), quando ela denuncia a existência do poder absoluto dos homens nas famílias, ao mesmo tempo, que é criticado por eles no governo. Sobre o depoimento de Alencar, Júnior (*op. cit.*) comenta:

Alencar feminista? Alencar liberal? O contexto da obra indica que operava na sua mente o ódio ao direito moderno (isto é burguês) que sacrifica o coração às instituições e ao dinheiro; ou juridicamente, imola a pessoa à posse. Essa luz romântica, que nos romances, coloniais aparece velada por nostalgias pré-capitalistas, é a que acende a sua simpatia pela mulher em *Senhora*, rebelde a instituição do casamento dotal (p.7).

As palavras do crítico sugerem que Alencar teria usado seu conhecimento político para traçar os perfis femininos de seus romances, ao denunciar o poder da ideologia burguesa sob a

caracterização das personagens determinando, assim, a corrupção dos personagens masculinos em face do peso material, ou seja, do dinheiro. Alencar critica o modo como a propriedade de manifesta em forma de dominação, bem como de alienação da inteligência e do espírito, sendo, por isso, responsável por submeter o amor à matéria. Por causa da propriedade, o homem prostitui sua honra, sua dignidade, ao buscar a ascensão social através do casamento por dote, bem como anula a possibilidade de haver felicidade para ambos os esposos, como acontece em *Senhora*. A questão da corrupção humana em face do dinheiro é tema freqüente no Romantismo e ela é retratada justamente em relação com a condição feminina aliada ao casamento por conveniência, onde a moça é tida como um objeto no mercado matrimonial.

Alencar em virtude de suas variadas fontes de interesse, o índio, os rapazes, os adultos, os perfis femininos, fez dele um autor de alto quilate não só do período romântico, mas de toda a Literatura Brasileira. Alencar demonstrou ser um escritor autenticamente nacional, ao preocupar-se com os problemas de sua nação, tanto no que concerne ao seu projeto de criar uma literatura eminentemente nacional, centrada na representação do elemento indígena, como no que se refere ao seu ideal de tematizar os vícios da sociedade de seu tempo, por exemplo, a hipocrisia social e o culto à matéria, traduzidos pelos interesses burgueses. Ao envolver-se com a problemática social, o autor cearense optou por trabalhar com o lado psicológico de suas personagens, trazendo à tona o aspecto dos conflitos humanos por causa de sua inadequação interior com as exigências do mundo exterior, que são demasiado fortes para superá-las ou atingir o equilíbrio. Em vista desse Alencar psicólogo, especialmente das mulheres, foi escolhido, nesta monografia, para o estudo da representação feminina na ficção brasileira do século XIX, através de seu romance *Senhora*.

### 3. A AUTORIA MASCULINA E O PROCESSO DE “EMANCIPAÇÃO” FEMININA EM *SENHORA*

#### 3.1 A CONSTRUÇÃO DO NARRADOR E DE PERFIS FEMININOS

A questão da autoria, a partir do aprofundamento das teorias críticas feministas na década de 1970, ganhou relevância enquanto referencial de estudo, quando estudiosas do feminismo, por exemplo, Kate Millet, descobriram, através de análises de romances, tais como os de Hemingway, a prática misógina em textos literários por parte de autores masculinos. Trata-se de um tratamento patriarcal dado à personagem feminina, como representá-la em estado de submissão à ordem paterna, através da figura do pai ou do esposo; considerá-la numa posição de alteridade, ou seja, de “outra”, de pessoa sem identidade, determinada socialmente em função do *status* que o cônjuge ocupa, e observá-la do ponto de vista negativo, no sentido de bruxa, anjo, adúltera, louca, altruísta, bem como de sujeito inferior moral e intelectualmente em relação aos homens, como discutem Gilbert & Gubar (1996). As teorias críticas feministas propõem uma nova forma de ler os textos literários sob o ponto de vista da autoria masculina ou feminina, especialmente porque há uma profunda preocupação acerca do discurso patriarcal dominante. No código simbólico do patriarcalismo “o masculino define-se como sinônimo de atividade e consciência, enquanto o feminino representa o passivo e o inconsciente” (NAVARRO *apud* CAVALHAL: 1996, p.69). Esse discurso enfatiza a atribuição dos papéis masculino e feminino, culturalmente perpetuados: ao homem corresponde a atividade de pensar, e à mulher, a atividade passiva, inconsequente de conceber as coisas; a ela ficou negada a possibilidade de “racionar”, de agir sobre o mundo, de modo assertivo.

Para Zolin (2005a), Patriarcalismo

é um termo utilizado para designar uma espécie de organização familiar originária dos povos antigos, na qual toda instituição social concentrava-se na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável. Esse conceito tem permeado a maioria das discussões travadas no contexto do pensamento feminista, que envolve a questão da opressão da mulher ao longo de sua história (p.183).

Observa-se nessa citação que a figura masculina tem se colocado como superior, dominante, em oposição ao *status* da figura feminina, conhecido como inferior, de subordinação. É nesse ponto que se pode destacar a questão da opressão feminina nas obras literárias desde a

literatura grega clássica, que mostravam as mulheres confinadas à esfera doméstica. Em obras que são de autoria masculina, geralmente, percebe-se claramente, em muitas delas, a exposição preconceituosa da ideologia dos homens em relação à mulher, através dos discursos dos narradores ao tratá-la como a subalterna, a submissa, a incapaz, como por exemplo, *A Moreninha* de Macedo. Em se tratando de obras de autoria feminina, constata-se, comumente, que a mulher é representada sempre na luta pela busca da afirmação de sua identidade e da conquista de seus direitos, como em *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, e em *O morro dos ventos uivantes* de Emily Brontë.

A questão da ótica patriarcal é discutida pelas feministas Gilbert & Gubar em *The Madwoman in the Attic* (1984). Segundo Macedo (2002, p.47), elas postulam que: “Na cultura patriarcal ocidental o autor do texto é um pai, um progenitor, um procriador, um patriarca estético, cuja pena é um instrumento de poder generativo, tal como o seu pênis”. As feministas tratam da paternidade literária, da disseminação da ideologia falocêntrica no ato da escrita. Zolin (2003, p. 56), observa que “nas narrativas de autoria masculina, as convenções dão forma às aventuras, bem como moldam as conquistas românticas, segundo um direcionamento masculino”. O autor é um manipulador de sua criação literária, ao determinar a articulação das ações de sua obra. Sendo assim, na lógica patriarcal de que o lápis é a representação do poder do falo, é o homem o mestre criador, uma espécie de deus, que tem o poder criador e reproduz o comportamento ideal – aos moldes masculinos – para as personagens femininas, como mostram Gilbert & Gubar (1984). O autor, nesse caso, é elemento imprescindível de análise para o estudo de qualquer obra, sobretudo, porque, ao escrever, ele transmite sua visão de mundo e a ideologia de uma época, isto é, ele representa, também, o contexto de produção de uma obra, tão essencial na análise de um texto como defende Candido (2000).

No que se refere à parte estética, no livro *O Foco Narrativo* (1989), Leite, ao tratar da autoria, expõe o pensamento de alguns autores renomados sobre a relação autor-narrador. O primeiro deles é Foster, que afirma: “criador e narrador é um só” (p. 6), não havendo distinção entre ambos; através do narrador, pode-se conhecer o autor, suas ideologias e crenças. Isso porque “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também, o que imaginou, o que sonhou, o que desejou” (LEITE: *op. cit.*, p.6). A autora Stein (1994) reforça esse pensamento sobre a questão da autoria, ao dizer que “um escritor não é imune às influências da época em que viveu, e [...] sua obra, portanto, também não está desligada do contexto social em que é produzida” (p.13). O narrador é criação do autor, produto da arte de transfiguração do real, sob a perspectiva de um criador, que vivenciou, presenciou ou

elaborou, no plano das idéias, uma realidade. Criador e narrador estão no mesmo campo de sentido de “Pai” e “Filho”: conhece-se o último pelo primeiro, porque aquele é a representação fiel da imagem deste. Não se chega ao primeiro sem ser pelo intermédio do último, e para que um seja o espelho do outro, torna-se necessário o reconhecimento da arte através do código do qual o autor lança mão: a linguagem. A função da linguagem no ato da criação do narrador pelo autor é apresentada por Booth:

Mesmo quando o narrador não se interpõe diretamente entre nós e os seres ficcionais, eles são feitos de palavras, escolhidas e arranjadas num conjunto estruturado por alguém, um autor implícito, sempre, ao mesmo tempo oculto pelo e no que narra (*apud* LEITE: 1992, p. 12).

Compreende-se que o narrador é construído lingüisticamente, isto é, é esculpido com palavras, que surgem do pensamento organizado de um sujeito criador. Ele é a voz do autor, percebida na estrutura profunda dos atos de enunciação. A descoberta de sua participação dá-se com um estudo cauteloso, ao buscar marcas de expressão subjetiva a partir da voz do ser fictício. Esse pensamento é muito importante para relacionar com a questão da injeção falocêntrica, aplicada aos textos literários, porque, de acordo com Richard (2002, p.131), “A linguagem, a escrita literária e as normas culturais, carregam as marcas deste operativo de violência sociomascuino, que subordina os textos a suas viciadas regras de universalidade”. Isso quer dizer que o texto literário está marcado pela autoridade do sexo masculino, que injeta, por seu punho, doses e mais doses de afirmação falocêntrica no ato da escrita, comprovando, assim, a sexualidade na linguagem. Tal informação é de grande valia para se observar o processo de formação da protagonista de *Senhora*.

A relação narrador-personagem parece ser ampliada por Lubbock, segundo Leite (*op.cit.*), ao estabelecer um terceiro elemento para essa relação: o personagem. A seu ver, há uma tríplice aliança de elementos narrativos: autor- narrador- personagem. Para ele, “o autor não desaparece mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa. A ele devemos a categoria do AUTOR IMPLÍCITO” (p.18). Observa-se que o autor também se disfarça na e pela voz dos personagens, sendo esses, assim como o narrador, porta-vozes de uma voz alheia, através da qual os leitores são induzidos a participar e emitir juízos de valor sobre a narrativa. Eles são fantoches de um sujeito criador, por isso são manipulados para agir em prol do Bem ou do Mal, conforme a vontade de seu dono. Suas ações, discursos, pensamentos e manifestações psicológicas obedecem ao desejo do autor implícito.

Branco & Brandão (1989) dizem que nos romances de autoria masculina, as personagens femininas são passageiras de uma voz alheia, pois neles, há um deslocamento de vozes, “o que é masculino, torna-se feminino” (p. 19), ou seja, a fala da personagem feminina é expressão da voz masculina na narrativa. Elas citam como exemplo dessas personagens Aurélia e Lucíola de José de Alencar, que circunscrevem “como protótipos do amor de abnegação, cego desaparecimento no espelho de seus heróis” (p. 19), por elas serem apresentadas como sujeitos altruístas, que se anulam perante a ordem fálica. Para Branco & Brandão, Aurélia e Lucíola não são figuras anacrônicas, isto é, que rompem com o código masculino vigente, devido elas se calarem no texto para deixar entrar em cena a voz masculina, ao atuarem, simplesmente, como bonecas alienadas e porta-vozes do sistema fálico. Aurélia e Lucíola são, pois, exemplos de personagens que apenas sugerem em suas vozes o desejo de afirmação social, que está em consonância com o pensamento masculino, imbuído do ideal de castração feminina.

De acordo com Farra, transcrita por Leite (*op. cit.*), a marca de autoria é registrada, seja através da escolha de títulos, seja através da eleição de signos, distribuição de matéria, capítulos (como é o caso de *Senhora*), seja através da preferência por alguma categoria de análise, por exemplo, o personagem. O autor mortifica-se no texto, aparentemente, pois ele está apenas adormecido, aguardando sua descoberta a cada vez que uma de suas marcas seja cogitada. O toque de seu pincel artístico revela-se a cada detalhe despercebido por um leitor “ingênuo”. Outro autor, Kayser, citado por Leite (*op. cit.*), tece considerações a respeito do autor implícito:

O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na História (p. 19).

Observa-se nessas considerações que o autor implícito é o autor real linguisticamente constituído, um controlador de sistema literário, ao coordenar, de forma coerente, a articulação de todos os elementos narrativos, sobretudo os personagens, agentes de ação. De acordo com Brait (1985), a partir da segunda metade do século XVIII, a concepção de personagem é tida como uma projeção do estilo de ser do escritor, sendo, assim, a representação de seu universo psicológico.

A exposição teórica da relação autor- narrador- personagem, aliada às considerações iniciais sobre as descobertas das teorias críticas feministas, concernentes à questão da visão

patriarcal relativa à representação da mulher em textos canônicos, serve como suporte argumentativo para a análise da representação das personagens femininas em *Senhora*. Nesse romance, constata-se ora uma ótica machista do autor, travestido de narrador e de personagens, ao tratar da mulher, ora um posicionamento democrático, ao expor estágios de “emancipação” feminina. A princípio, será discutida a questão da ótica patriarcal sobre a construção das personagens femininas, e depois, os episódios que representam comportamento incomum dessas personagens no círculo social de sua época, especialmente, os traços de “emancipação” da protagonista. Isso porque Aurélia é a personagem que concentra a trama do enredo, em virtude de apresentar uma história de vida bastante complexa. Segundo Candido (2000), esse tipo de personagem é denominado de simultâneo. Aurélia é uma personagem profundamente complexa, porque foi uma jovem pobre, ingênua, angelical, uma mulher enquadrada nos estereótipos femininos culturalmente negativos, que subitamente, ao herdar uma milionária herança, passou por uma brusca mudança de comportamento e atitude, que a fez vivenciar um processo de “masculinização”, conforme Ribeiro (1996), ao adotar a maneira de agir de um homem, assumindo funções tipicamente masculinas, como de provedora, chefe de casa e administradora de seus bens, embora mantivesse intacta a aparência social. A mudança de personalidade de Aurélia deveu-se ao fato de ter sido vítima do casamento por conveniência, que é indiferente à questão afetiva. Ao ter sido abandonada por Seixas por causa de um dote de trinta contos, e não por causa do amor da jovem Adelaide, Aurélia sentiu-se profundamente ferida, e a riqueza lhe apareceu logo como meio de vingar-se desse tipo de corrupção social. Ao tomar posse de sua fortuna, Aurélia deixa de ser aquela mulher estereotipada, em certo sentido, devido deixar de ser passiva para ser assertiva.

A ótica patriarcal em *Senhora* pode ser flagrada num certo comentário do narrador, ao referir-se à Aurélia numa situação em que ela demonstra-se resignada em relação ao comportamento de Seixas por ele parecer-lhe indiferente:

Esse fenômeno devia ter uma razão psicológica, de cuja investigação nos obtemos; porque o coração, e ainda mais o da mulher que é toda ela, representa o caos do mundo moral, ninguém sabe que maravilhas ou que monstros vão surgir desses limbos. Suspeito eu porém que a explicação dessa singularidade já ficou assinalada. Aurélia amava mais seu amor do que seu amante; era mais poeta do que mulher, preferiu o ideal ao homem (*Senhora*:1997, p.121) .

Percebe-se nessa citação a possível visão machista do autor em relação à protagonista, ao verificar-se o pensamento patriarcal do narrador, pessoa fictícia, criada linguisticamente por

um homem real. Identifica-se, nessas linhas, a visão preconceituosa em relação à mulher, ao observá-la como a representação da ruína moral e, sobretudo, como a “outra” numa posição de alteridade no sentido de ser uma identidade em falta por ela revelar-se ingênua, angelical, e ao preferir o mundo da fantasia ao real. De outro modo, a mulher é criticada devido o seu romantismo e a sua afinidade à imaginação e idealismo. Essa Aurélia é ainda aquela pobre, alheia ao peso do pensamento patriarcal. Adiante, ela será, novamente, foco de análise.

Outra referência ao olhar patriarcal do autor diz respeito à construção das outras personagens femininas, de forma “negativa”. A mãe de Aurélia, Dona Emília, embora assuma algumas características diferentes das mulheres de seu tempo, como, por exemplo, casar-se com Pedro Camargo contra a vontade de Lemos - o chefe da família e com quem vivia sob companhia - porque o namorado era pobre e não podia contar com a herança de seu pai, é uma mulher parasita, ao viver em função do amado e, principalmente, ao concordar com sua decisão absurda de, mesmo casado e com família, obedecer ao pai, indo morar com ele, porque também não aceitava o amor dos dois. Essa atitude, extremamente passiva, era muito comum para as mulheres da época. Tal caráter parasitário da mulher é examinado por Stein (*op. cit.*), quando ela relaciona esse termo para o tipo de mulher que vive presa ao homem, profundamente dependente dele, concentrando na figura do homem seus ideais de vida, não podendo existir senão em sua função. Emília é uma mulher radicalmente parasita por ficar abandonada, vivendo um casamento de pequenos encontros, somente quando o esposo podia visitar-lhe escondido. No plano denotativo, essa atitude de Dona Emília foi profundamente romântica, bastante normal para as mulheres de seu tempo. Contudo, no plano conotativo, tal ação traduz a pressão das classes sociais nas relações de gênero, principalmente quando se trata do feminino, devido elas influenciarem intensamente no destino das mulheres pobres. Nesse sentido, a mulher é duplamente oprimida: primeiro pelo poder masculino, segundo, pelo poder aquisitivo. No caso de Dona Emília, o narrador a construiu como sendo vítima dessa opressão claramente dupla, por ela ter exercido, ao mesmo tempo, o papel de mãe e pai, de forma prazerosa. De acordo com Ribeiro (*op. cit.*, p. 164),

No casamento de Dona Emília, há uma clara inversão de papéis. Pedro caracteriza-se pela fraqueza, falta de decisão, medo, característicos do comportamento feminino. D. Emília, ao contrário, é forte, decidida, corajosa, assumindo assim uma função culturalmente considerada masculina. Ele, por medo, entre outras coisas, de perder sua parte na herança, não enfrenta a família, para poder estabelecer a sua. Ela, ao contrário, rompe com a família e casa-se com ele. Ele é um eterno ausente e, por isso, não exerce as funções de pai. Ela, tendo que enfrentar a dura batalha da vida, é mais pai que mãe, ou, pelo menos, as duas coisas juntas [...] Ela assume as funções masculinas, enquanto Pedro aloca-se na banda culturalmente definida como feminina.

Percebe-se nesse comentário de Ribeiro que apesar de Dona Emília demonstrar-se corajosa, ao assumir o papel culturalmente atribuído ao sexo masculino, de prover a família, está circunscrita no ideal do código falocêntrico por sua característica angelical, isto é, de ser um anjo capaz de sacrificar-se pelos outros, característica que soa muito negativa aos olhos da crítica feminista, uma vez que através de tal postura subjaz o sentido de diminuição ou anulação da identidade feminina perante a ordem masculina.

Após o narrador construir a personagem Dona Emília em função da figura masculina, representada por meio do esposo, a constrói na dependência dos filhos, pois ao casar-se e ao tornar-se viúva, ela é apresentada como uma mulher que concentra seus ideais de vida no aspecto da maternidade, ao passar a dedicar-se exclusivamente para seus descendentes, haja vista que “O único elo que a prendia à terra eram seus filhos” (*Senhora*: 1997, p. 100). O sentido da existência de Dona Emília torna-se a luta pela felicidade dos frutos de seu amor com Pedro, comportamento romântico, mas, concomitantemente, próprio de uma mulher submissa à visão patriarcal. A construção desse tipo de personagem lembra a problemática da imanência feminina, criticada por Beauvior (1980), que diz respeito ao fato de o destino da mulher está determinado por sua condição biológica, ligada à maternidade e à sexualidade. Para a francesa, esses aspectos biológicos concorrem para a perda da subjetividade da mulher, o que de fato, aconteceu com Dona Emília. Ela jamais viveu para si mesma, senão para o marido e para os filhos, o que comprova a anulação de sua própria identidade. Em se tratando de sua dedicação aos filhos, vale assinalar aqui, que o narrador define seu papel de mãe em consonância com o pensamento machista, culturalmente absorvido da sociedade, ao educar a filha Aurélia, mantendo a preocupação de arranjar-lhe um marido, com medo de que ela representasse um aleijão social, que seria o de ficar moça solteira. Em sua circunstância, pobre e doente, ela só pensava num futuro promissor para Aurélia, através de um casamento, já que ele era sinônimo de amparo e de um destino feliz para as mulheres, uma “forma de redenção econômica e social”, segundo Ribeiro (*op. cit.*, p. 162). Nos momentos de agonia, o que Dona Emília se lembrava de dizer à Aurélia era: “o que me aflige é não ver-te casada. Mais nada [...] Ah! Se eu te visse casada” (*Senhora*: 1997, p. 102). Nesses avulsos de lembrança, pensou em mandar Aurélia para a janela, hábito das donzelas de seu tempo. Como a mulher, naquele tempo, era impedida de manter um contato com os rapazes, ela via nesse costume, uma maneira de aproximar-se deles. Era como está numa vitrine, hoje. A intenção da mulher, com esse hábito, era conseguir um bom pretendente. Isso justifica o desejo de Dona Emília de ver a filha em tal rotina, mesmo contra o gosto da menina que apesar de

relutar para entrar nessa luta diária, atendeu, finalmente, o pedido da mãe, e foi, assim, que acabou conhecendo Seixas.

Quanto à construção dos perfis da mãe e das irmãs de Seixas, pode-se dizer que o narrador as modelou do mesmo modo de Dona Emília, no que concerne ao aspecto altruísta, ou seja, de doar-se para os outros, para o marido e para os filhos, por exemplo. Elas foram concebidas como sujeitos passivos, em virtude de terem sido construídas como mulheres capazes de sacrificar sua existência por amor à figura paterna, representada por Seixas, o filho e o irmão querido, devido trabalharem para manter seu falso *status* de rapaz de condição social boa, fino, educado e elegante. Elas viveram com a preocupação de cuidar do chefe da família, o seu “amparo” paterno, embora, na realidade, fossem elas quem o amparavam e lhe davam proteção financeira e emocional. Essas mulheres agiram dessa forma porque pensavam que, ao garantir a posição do homem da casa estariam, também, garantindo seu futuro. O sucesso de Seixas na sociedade implicaria, ao mesmo tempo, o seu sucesso. De outro modo, o destino dessas mulheres estaria nas mãos de Seixas. Nota-se, então que essas mulheres só estavam preocupadas com o futuro, e, praticamente, esqueciam o presente, pois não se davam conta da necessidade de viver o “agora”. Elas mais idealizavam a vida, do que tinham uma tomada de consciência para o momento atual. Isso é puro romantismo. Nota-se, ainda, que ao aceitar, inconscientemente, a abdicação de sua individualidade, a mãe e as irmãs de Seixas agiram exatamente como exige o discurso masculino. Diz-se “inconscientemente” porque essas mulheres nunca tiveram consciência do que representava anular-se como indivíduo, ao doarem-se totalmente para outrem, em prol da boa convivência familiar. Quando Seixas se casa, e, aparentemente, fica rico, essas mulheres não ascendem socialmente, continuam como eram, mas também, não exigem nada dele, apenas o compreendem e preferem não atrapalharem sua vida conjugal. Esse comportamento compreensivo é típico das mulheres enquadradas na ordem masculina dominante, mas também, romântico, por idolatram o amor.

Adelaide é outra mulher que o narrador constrói conforme os preceitos masculinos. Ela é uma mulher inativa, submissa à política sexual, no sentido discutido por Millet (1970), haja vista que obedece à voz do dominador, ou seja, do homem, que no caso é seu pai Tavares do Amaral. Ela aceita normalmente a decisão de Amaral de ela terminar seu namoro com Torquato Ribeiro, o homem que amava, para casar-se com Seixas. Adelaide não se pronuncia a respeito desse casamento e sequer pensa em dar alguma justificativa ao seu namorado, muito embora isso fosse comum, já que a sociedade estava acostumada com o mercado matrimonial, em que de um momento para o outro como numa atividade comercial qualquer,

estaria desfeito. Assim, seu namorado logo compreenderia sua omissão quanto ao fim de seu namoro. Adelaide, simplesmente, cumpriu a vontade do pai, e buscou satisfazê-lo, demonstrando estar feliz com sua escolha, afinal ele sabia o que era melhor para ela. O pensamento dessa jovem era igual ao de outras moças de seu tempo, por ela depositar a confiança de um destino promissor nas mãos do pai. Ora, se as moças não tinham outras alternativas, já que nunca tiveram a sorte de decidir seu próprio destino, a quem, então, poderiam confiar seu futuro? Adelaide não tinha escolha, ela foi obrigada a concordar com a decisão do pai. Assim sendo, ela foi eleita pelo narrador para exercer o papel de uma mulher subalterna, reprimida e passiva ao código masculino vigente do século XIX.

A partir de agora será mostrado um posicionamento diferente do narrador ao construir seus perfis femininos de forma democrática. Pode-se destacar, a princípio, a construção da personagem Dona Emília, que apresenta certo comportamento diferente das mulheres de seu círculo social, por ser uma mulher que busca realização pessoal, ao casar-se com Pedro Camargo mesmo sem a aprovação de sua família. Esse comportamento de desafiar a ordem paterna caracteriza essa personagem como uma mulher, de algum modo, forte, pois mostra como ela é corajosa para defender o campo amoroso. Todavia, a luta por um amor proibido adquire, também, uma conotação negativa, porque mostra o quanto uma mulher pode ser submissa do amor, comportamento característico de personagens românticas, que idealizam a existência com base no amor.

Outra postura democrática do autor na construção de suas personagens, diz respeito à criação da protagonista, com seus traços de acentuado feminismo, devido Aurélia ter sido sábia no que diz respeito à administração de sua herança, decidindo ser ela própria dona de si mesma e de seus pertences. Aurélia é construída com características diferentes da grande maioria das mulheres de seu tempo. Ao tornar-se herdeira de uma milionária fortuna, ela é apresentada como uma jovem inteligente, capaz de compreender as relações humanas de forma mais profunda. Ela usa a herança de seu avô para manifestar uma revolução comportamental, pois é através dela que consegue enxergar a corrupção da sociedade por causa do dinheiro. Enquanto vivia no universo da classe inferior, não havia despertado para os males sociais, tanto que compreendera a atitude de Seixas de não casar-se com ela, porque significaria para ele a renúncia de uma vida elegante, o suicídio moral e o aniquilamento do eu. Aurélia não se revolta contra a decisão do amado, ao contrário, aceita viver com ele ilegalmente, ou seja, sem a união matrimonial, posto que o que lhe importava era o seu amor, mesmo que para isso fosse apedrejada pela sociedade. Aurélia não conseguia ver, além de sua inocência, o mundo, pois estava habituada a conformar-se, a compreender, a amar. Seu

coração era puro, não estava contaminado pelo pensamento racional, que afasta o ser humano de seu estado natural. Aurélia enxergava com olhos naturais e, não, artificiais, produto da corrupção social. Ela foi apresentada, pelo narrador, como uma criança, uma criatura inocente que precisava de um tutor para guiá-la no mundo. Devido a essa alma angelical, o narrador mostrou a personagem idealizando a imagem de um homem puro, digno de seu sacrifício, pensamento romântico, mas, ao mesmo tempo, enquadrado na ideologia patriarcal, porque isso significa a abdicação da identidade feminina em prol da afirmação do poder masculino. Com a súbita transformação de *status* social, a jovem despertou para os problemas da realidade, para os vícios sociais, e, assim, para a razão por que Seixas a abandonara. O despertar de Aurélia ocorreu, porque logo ela percebeu como as pessoas de seu círculo social, sobretudo seus familiares e Seixas, mudaram de comportamento com a notícia de sua mudança de classe social. Essas pessoas que, quando ela era pobre eram-lhe indiferente, passaram a ter extrema admiração e interesse por ela, fazendo questão de exibir o laço parentesco. Essa observação é feita pelo narrador:

A riqueza, que lhe sobreveio inesperada, erguendo-a subitamente da indigência ao fastígio, operou em Aurélia rápida transformação; não foi porém 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 se assim nos podemos exprimir, dessa alma perante a sociedade. [...] Cogitando o seu formoso ideal com o aspecto sórdido que lhe apresentava a sociedade, era natural entrar-se a desprezá-la, e a olhar o mundo como um desses charcos pútridos, mas cobertos por folhagem estrelada de flores brilhantes, que não se pode colher sem atravessar o lodo. Daí o terror que sentia ao ver-se próxima desse abismo de objeções, e o afastamento a que se desejava condenar. Bem vezes revoltavam-lhe a alma as indignidades de que era vítima, e até mesmo as vilanias cujo eco chegava a seu obscuro retiro. Mas que podia ela, frágil menina, em véspera de orfandade e abandono contra a formidável besta de mil cabeças? Quando a riqueza veio surpreendê-la a ela que não tinha mais com quem apertilhar, seu primeiro pensamento foi que era uma arma. Deus lhe enviava para dar combate a essa sociedade corrompida, e vingar os sentimentos nobres escarnecidos pela turba dos agiotas (*Senhora*: 1997, p.132-133).

A riqueza significou para Aurélia um trunfo precioso para o plano de humilhar Seixas e, de algum modo, formá-lo. Com o dinheiro Aurélia comprou o esposo, fê-lo de fantoche e rebelou-se contra a hipocrisia da sociedade de seu tempo, responsável por corromper os homens de bem. Essa mudança de postura de Aurélia pode ser uma atitude habilidosa do narrador para explorar e denunciar a questão do casamento por conveniência, já que ele presenteia justamente a personagem vítima desse tipo de casamento para ela ter a grande chance de ridicularizá-lo, e dar o troco a sociedade hipócrita de seu tempo.

Com a riqueza, Aurélia teve a oportunidade de conhecer o mundo da vaidade, do luxo, e do poder, como representante desse mundo, como uma pessoa que realmente conhece o

peso dessa representação social. Por isso, decidiu agir justamente como uma integrante da alta sociedade carioca, como alguém que, aparentemente, valoriza o aspecto materialista. E mais que isso, ela optou por assumir o papel culturalmente característico do sexo masculino, passando a ser chefe de casa, provedora e senhora do discurso. Isso não pode ser visto como uma conquista, porque o posto que Aurélia passou a ocupar, não foi resultado de seu empenho, senão de um prêmio do destino, mas nem por isso pode deixar de ser digno de reconhecimento, porque mostra o quanto ela foi inteligente para cumprir com o plano de zombar os membros de seu círculo social corrupto. Logo no início do romance, o narrador ocupa-se em frisar o pequeno processo “emancipatório” de Aurélia, quando ela começa a desconstruir sua função passiva para destacar-se como mulher assertiva, isto é, que se afirma enquanto gênero. Isso aconteceu quando Aurélia tinha apenas dezoito anos de idade. Essa “emancipação” dá-se no espaço doméstico, onde ela assume o controle sobre os parentes próximos e sobre sua própria vida e o que lhe pertence, conforme a citação a seguir exemplifica:

Mas essa parenta não passava de mãe de encomenda, para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina. 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. Constava também que Aurélia tinha um tutor; mas essa entidade desconhecida, a julgar pelo caráter da pupila, não devia exercer maior influência em sua vontade, do que a velha parenta (*Senhora*:1997, p.19-20).

Pelo discurso do narrador, pode-se verificar que Aurélia é mulher de fibra, decidida, competente tanto no que se refere às decisões domésticas quanto administrativas, é calculista e estrategista, também. Aparece ser familiarizada com serviços de contabilidade ao demonstrar conhecimento para resolver seus próprios negócios. Outro exemplo, que também evidencia um traço emancipatório da protagonista é aquele relativo à sua decisão de escolher seu próprio marido quando acaba de completar dezenove anos, renegando ao seu tio o direito patriarcal de incumbir-se de tal tarefa. O objetivo de Aurélia com essa atitude de utilizar o “direito” do homem de arranjar casamentos é criticar, embora de forma reversa, o casamento por conveniência e a autoridade paterna em relação a esse empreendimento institucional. Aurélia age fria e habilmente, de forma que surpreende o tio, como mostra o diálogo entre os dois:

- Não acha que já estou em idade de pensar nisso? Perguntou a moça.
- Certamente! Dezoito anos...
- Dezenove.

- Dezenove? Cuidei que ainda os tinha feito!... Muitas casam-se desta idade e até mais moças, porém é quando tem o paizinho ou a mãezinha para escolher um bom noivo e arredar certos espertalhões. Uma menina órfã, inexperiente, eu não lhe aconselharia que se casasse senão depois da maioridade, quando conhecesse bem o mundo.
- Já o conheço demais, tornou a moça com o mesmo tom sério.
- Então está decidida?
- Tão decidida que lhe pedi essa conferência.
- Já sei! Deseja que eu aponte alguém... Que eu lhe procure um noivo nas condições precisas... Há!... É difícil... Um sujeito no caso de pretender uma moça como você, Aurélia? Enfim há de se fazer a diligência!
- Não precisa, meu tio. Já o achei!
- Teve o Lemos outro sobressalto que o fez de novo pular na cadeira.
- Como?... Tem alguém de olho?
- Perdão, meu tio, não entendo sua linguagem figurada. Digo-lhe que escolhi o homem com quem me hei de casar.
- Já compreendo. Mas bem vê... Como tutor, tenho de dar a minha aprovação.
- De certo, meu tutor; mas essa aprovação não há de ser tão cruel que a negue. Se o fizer, o que eu não espero, o juiz de órfãos a suprirá.
- O juiz? ... Que histórias são essas que lhe andam metendo na cabeça, Aurélia?
- Sr. Lemos, disse a moça pausadamente e traspassando com o olhar frio a vista perplexa do velho, completei dezenove anos; posso requerer um suplemento de idade mostrando que tenho capacidade para reger minha pessoa e bens; com maioria de razão obtenci do juiz de órfãos, apesar de sua oposição, um alvará de licença para casar-me com quem eu quiser. Se estes argumentos jurídicos não lhe satisfazem apresentar-lhe-ei um que me é pessoal.
- Vamos ver! Acudiu o velho para quebrar o silêncio (*Senhora: 1997, p.34-35*).

Observa-se que Aurélia dispensa a tutela, e o procedimento racionalista paternal, ao planejar seu próprio contrato matrimonial, e ao provar ao tutor seu valioso conhecimento sobre o mundo, produto de suas próprias experiências de vida. Aurélia ridiculariza a corrupção do sistema patriarcal, ao chantagear o tio com “argumentos pessoais”, que seria a carta que ele lhe destinara quando ela era pobre e ficava à janela à espreita de um bom pretendente, humilhação que só admitiu pela satisfação da mãe. A carta continha demonstrações de assédio à sobrinha, o que lhe custara muitas lágrimas. Por sua causa, Aurélia conseguiu manipular a figura do velho tio, bem como, demonstrar-lhe, suas aptidões filosóficas a respeito do amadurecimento humano em face do dinheiro, como declara a seguir:

Conheci outrora o dinheiro como um tirano; hoje o conheço como um cativo submisso. Por conseguinte, devo ser mais velha que o senhor que nunca foi nem tão pobre, como eu fui, nem tão rico, como eu sou (*Senhora: 1997, p. 35*).

Nota-se claramente o efeito da reflexão de Aurélia acerca do dinheiro, ao revelar que se pode conhecer melhor o mundo quando se pode comparar a existência COM ele e SEM ele. Ao contrário do que pensava, o dinheiro é um forte aliado na luta pelo amadurecimento interior e pela compreensão das relações humanas. Compreende-se, ainda, a rejeição de Aurélia à tutela, que, afinal, só foi aceita para manter as aparências, ou seja, porque, segundo Ribeiro (*op. cit.*,

p. 152), “Aurélia tinha que criar um anteparo, para poder levar a sua vida e ser respeitada e admitida nos círculos que o narrador chama de *sociedade*”. Para a protagonista, a figura do tutor era imprescindível para manter intocável a ilusão de uma vida adequada aos princípios masculinos, quando na realidade ele não passava de um cúmplice da jovem, para que fosse possível o desejo dela de colocar em prática todos os seus planos de vingar-se da sociedade onde estava inserida.

Aurélia é construída pelo narrador dando sinais de “emancipação” quando, num estilo contraditório, por não conciliar, muitas vezes, seus ideais às suas atitudes, rompe com os padrões patriarcais de sua sociedade, ao destacar-se como gênero e entidade política. Como gênero, porque se constituiu segundo atributos culturais, característicos do universo sócio-lingüístico a que pertenceu; como entidade política, porque se manifestou contra o sistema sócio-econômico de sua época, ao criticar a sociedade de convenções e o mercado matrimonial, onde “a moça rica é um arranjo e não uma esposa” (*Senhora*: 1997, p. 137), ao mesmo tempo, que reflete esse sistema, ao usar seu dinheiro como instrumento para rebelar-se contra seu marido e o mundo que o corrompeu. As formas expressivas com que o narrador traça o perfil do comportamento de Aurélia no início do romance não ocultam a visão da protagonista em relação à sociedade à qual pertencia:

As revoltas mais impetuosas de Aurélia eram justamente contra a riqueza que lhe servia de trono, e sem a qual nunca por certo, apesar de suas prendas, receberia como rainha desdenhosa, a vassalagem que lhe rendiam. Por isso mesmo considerava ela o ouro um vil metal que rebaixava os homens; e no íntimo sentia-se profundamente humilhada pensando que para toda essa gente que a cercava, ela, a sua pessoa, não merecia uma só das bajulações que tributavam a cada um de seus mil contos de réis [...] Assim costumava ela indicar o merecimento relativo de cada um de seus pretendentes, dando-lhes certo valor monetário. Em linguagem financeira, Aurélia cotava os seus adoradores pelo preço que razoavelmente poderiam obter no mercado matrimonial (*Senhora*: 1997, p.21).

Assim, nota-se o repúdio de Aurélia ao seu círculo social, corrompido pelo fingimento e pelo interesse capitalista, a saber, a inadequação entre o mundo interior e exterior da personagem através do desprezo de Aurélia por essa sociedade que não condiz com seus interesses femininos, como o de obter um casamento natural, em que fosse de fato uma esposa e, não uma fantasia do mundo das convenções. Esse íntimo desejo acerca de um casamento natural está expresso, principalmente, na Parte 5 do romance – **Posse** - quando ela sublinha a diferença entre os dois tipos de casamento - o mercantil e o afetivo:

Óh! Ninguém o sabe melhor do que eu, que espécie de amor é esse, que se usa na sociedade e que se compra e vende por uma transação mercantil, chamada

casamento!... O outro, aquele que eu sonhei, outrora, esse bem sei que não o dá todo o ouro do mundo por ele, por um dia, por uma hora dessa bem-aventurança. sacrificaria não só a riqueza, que nada vale, porém minha vida, e creio que minha alma (*Senhora*: 1997, p. 173-174).

Compreende-se nessa declaração, o desejo de Aurélia de obter um casamento em que o elo entre os esposos fosse o amor e, não, o dinheiro, porque preencheria as necessidades pessoais, tão requeridas pelos românticos. É por causa desse desejo que ela opta por rebelar-se contra o mercado matrimonial. De acordo com Ribeiro (*op. cit.*), a visão de casamento, mostrada em *Senhora*, é de satisfação material através de uma vida em sociedade, que significa ócio e experimentação de prazeres, traduzidos em festas, luxo e gastos de salão. Essa concepção de casamento é ignorada por Aurélia, devido ela não corresponder aos seus mais íntimos anseios, que era de observar o casamento como realização emocional, comportamento típico de uma heroína romanesca. Para Lafeté (1991, p. 8), a protagonista enfrenta “um choque entre dois mundos: aquele do desejo, da inocência e do amor, e um outro, ironicamente invertido, da repulsa e da abjeção”. Significa dizer que o narrador a situa num universo dividido entre o plano espiritual e o plano material, sendo que ela se adéqua ao primeiro, porque acredita que o amor é prioridade nas relações conjugais e humanas, como um todo.

Aurélia é representada no romance pelo narrador, com o papel de heroína do Romance da Desilusão, em termos lukácianos. De acordo com Lukács (2000), no século XIX - embora tratando do herói-, constata-se que o herói romanesco vivencia uma relação de inadequação entre alma e realidade muito intensa, concreta, “a inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (p. 117). O herói apresenta-se inconformado com o mundo externo por não atender as suas expectativas internas, ou seja, a realidade revela-se muito pequena para a elevada necessidade subjetiva. É justamente, assim, que Aurélia põe-se diante da sociedade ao voltar-se contra o mundo que é hostil aos seus mais puros anseios; ao assumir uma postura até certo ponto introspectiva, que a leva a certo nível de isolamento da sociedade, contudo sem perder de todo o contato com a mesma; ao ter como objetivo a integração do seu eu, mesmo que para isso use do sarcasmo e da ironia para interagir com a sociedade que não é favorável às suas necessidades, e ao dar o devido valor àquilo que vai ao encontro de seus íntimos desejos, como por exemplo, a amizade daqueles que lhe foram solidária quando estava no grau de mais extrema pobreza, conforme relata: “o álbum das pessoas de minha amizade, eu o guardo comigo. Estes são álbuns de sala, tabuletas semelhantes a que têm os fotografos na porta” (*Senhora*: 1997, p. 157). As palavras de Aurélia expõem o seu pensamento acerca das pessoas

do seu convívio. Interessa-se aqui, observar a sua capacidade de discernir com praticidade o que lhe é útil e desprezível, seu tamanho rigor frente às circunstâncias que lhe envolvem. O comportamento de Aurélia é típico da heroína romanesca. Ela age sobre o mundo para defender seus ideais subjetivos, para que eles não sejam diminuídos ou reprimidos pela sociedade.

Mais um testemunho da conquista da “emancipação” de Aurélia está relacionado ao seu processo e formação, ou seja, ao seu “Bildungsroman”. A origem do termo deve-se ao professor de filologia clássica Karl Morgenstern que o empregou pela primeira vez na Universidade de Dorpat, no Báltico, atual Tartu, na República Báltica da Estônia. Como o termo ficou restrito ao âmbito dessa Universidade, não ganhou popularidade. Ele foi ampliado pelo filósofo idealista Wilhelm Dilthey em sua obra *Das Leben Scheleimacher* (A vida de Scheleimacher) de 1870. Dilthey usa o termo para referir-se ao romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795- 1796), onde o protagonista busca conseguir o aperfeiçoamento humano e a ascensão social, de burguês para nobre. Por causa desse último aspecto do romance, o “Bildungsroman” é considerado, segundo Maas (2000: p. 22-3), “um gênero literário voltado para a apresentação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma de romance realista”, ao internalizar a questão social da realidade concreta, como a da ascensão burguesa no romance, num momento em que os dois nascem praticamente juntos. O significado etimológico de “Bildung” é formação, e de “Roman” é romance. Assim, “Bildungsroman”, de acordo com Vierhaus, transcrito por Maas (*op. cit.*, p.26), é o romance que trata da “formação e desenvolvimento do indivíduo e de características pessoais, como intelecto, bons costumes, comportamento, através de influências exteriores”. O “Bildungsroman” é um processo, uma “sucessão de etapas, teleologicamente encadeadas, que compõe o aperfeiçoamento do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo” (p.27). Em *Senhora* o “Bildungs” de Aurélia ocorre nesse sentido. Ela amadurece e muda de comportamento a partir do contato com o novo mundo, o das aparências e da corrupção. Isso se dá quando ela se torna rica, e passa a conviver com as pessoas desse mundo, assumindo seus hábitos e posturas, ironicamente de forma aparente, com regozijo, para menosprezá-la. Aurélia desperta para as mazelas sociais e deixa de ser ingênua. Mas ela não se torna má, o que parece à primeira vista, ela simplesmente passa a compreender o mundo racionalmente, através de suas experiências de vida, e decide agir de igual para igual. Aurélia se destaca em sua formação quando deixa de ser aquela menina angelical, compreensiva e passiva para ser assertiva, no sentido de ser inteligente e racional no conhecimento sobre si mesma e o mundo. Ela passa a amar de outro

modo, equilibrando razão e emoção, e a prova disso é a sua posição de tutora do amado. Enquanto tutora, Aurélia coordenou o processo de regeneração de Seixas e o colocou numa condição de extrema dependência – social, emocional e econômica – fazendo-o sentir, de forma cruel, o estado da resignação de um indivíduo, por causa de sua falta de caráter e desrespeito humano.

A questão da resignação de Seixas e da tutela de Aurélia sobre ele é um ponto crucial, arrumado pelo narrador, para destacar a subversão dos papéis masculino e feminino no romance. Em tese patriarcal, a palavra resignação pertence ao campo semântico-cultural da mulher, e “tutela”, ao campo semântico cultural do homem. Em *Senhora* essa tese fica invertida até Aurélia entregar o testamento a Seixas, declarando-o seu senhor. Quem assume o posto de tutora é Aurélia, enquanto Seixas, de forma bem mais acentuada que ela submete-se ao peso da resignação, ao ser escravo da própria mulher. Aurélia assume o poder pleno sobre o esposo, de forma sarcástica. Isso está claro numa passagem alusiva a um jantar, onde Seixas coloca-se como um servo diante do dono:

- Prova desta lagosta. Está deliciosa, insistiu Aurélia.
- Ordena? Perguntou Fernando prazenteiro, mas com uma inflexão particular na voz. Aurélia tirou uma risada.
- Não sabia que as mulheres tinham o direito de dar ordem aos maridos. Em todo caso eu não usaria do meu poder para causas tão insignificantes.
- Mostra que é generosa.
- As aparências enganam (*Senhora*: 1997, p. 151)

Observa-se do torneio desse diálogo uma manifestação de zombaria por parte de Aurélia, bem como de ironia, ao fazer-se de desentendida quanto ao seu poder sobre Seixas, fazendo-o sentir a grande pressão do estado de subordinação que lhe impusera. O marido não hesita em contrariá-la, ao contrário, pretende agradá-la apesar de ser de forma irônica. Isso se explica pelo que já foi dito a respeito de sua condição de resignação perante a inversão da lógica patriarcal no romance. Seixas assume o papel culturalmente atribuído ao sexo feminino, aquele que sofre diante do sistema opressor e repressor, ao passo que Aurélia é senhora da situação, ou seja, a relação binária escravo/senhor, discutida por Beauvior em *O Segundo Sexo* (1980) é desconstruída, e, depois, reconstruída, pois a ordem é invertida no romance a favor da mulher. Ao invés de Aurélia pertencer ao primeiro item, pertence ao segundo e, Seixas, ao primeiro. É oportuno lembrar-se, também, nesse instante, de Millet, da política sexual de que trata em sua primeira produção feminista, *Sexual Politics* (1970), que se analisa o sistema político presente na relação sexual - o Patriarcado -, onde o homem é o dominador e, a mulher, a dominada. No caso de Aurélia, ela é quem ocupa o primeiro posto, enquanto

Seixas ocupa o segundo. Assim, Aurélia é um exemplo de perfil feminino que rompe, até certo ponto, com a condição de segundo sexo e de dominada, na relação homem/mulher. Ela é tutora de seu esposo e, por causa disso, Seixas é submetido a um processo de amadurecimento voltado para a regeneração de seu caráter, de sua honra, para o equilíbrio entre a subjetividade e a coletividade, entre seus desejos interiores e exteriores.

Para o processo de formação de Aurélia é também mostrado pelo narrador na perspectiva de “Bildungsroman” de Prat. De acordo com Pinto (1990), Prat estabelece dois tipos de “Bildungsroman”: 1) o propriamente dito, caracterizado pela busca da integridade social da personagem que começa na infância ou na adolescência, e sua possibilidade de realização pessoal é praticamente nula; 2) o chamado romance de renascimento e transformação, caracterizado pela busca da integração espiritual, da auto-realização da mulher, que seria uma já adulta, com mais de trinta anos e mais propensa a ter um final positivo no tocante à vitória pessoal. Ao primeiro tipo de “Bildungsroman”, Labovitz, mencionado por Pinto (*op. cit.*), o denomina de “truncated Bildungsroman”, isto é, a interrupção do “bildung”, o seu truncamento. Mas no entender de Pinto, ele “pode também representar o modo indireto, mudo, de protesto, uma rejeição da estrutura social que exige da mulher submissão e dependência” (p.17). Significa dizer que a denúncia da fragmentação da formação feminina é feita representando-a literariamente.

Desse modo, constata-se que Aurélia circunscreve-se nesse tipo de romance, mencionado primeiro por Pratt e, depois por Labovitz, já que busca a integração pessoal, é jovem e tem sua formação intelectual, psicológica e emocional truncada, devido às exigências e limitações impostas pela sociedade que são demasiado fortes para vencê-las. Percebem-se tais eventos desde que ela começa a não suportar mais tanta resignação, a provar sua fragilidade com frequência, através de sucessivos desmaios e ímpetos apaixonados, a cada vez que ultrajava Seixas em sórdidas humilhações, fazendo seu próprio coração sofrer, porque era ele todo de seu amado; quando começa a pensar em desistir do plano de humilhar Seixas, oferecendo-lhe duas vezes o divórcio, ao qual todas as vezes o renegou e, sobretudo quando lhe entrega o testamento e suplica-lhe seu amor, sua condição de subalterna, ao pedir para que ele seja o senhor de sua vida. Quando Aurélia lhe entrega o testamento, ela abdica de sua vida, pois pobre, passará a ser totalmente submissa ao esposo, até financeiramente. Para Woolf, a mulher sem anteparo financeiro fica impedida de realizar-se no mundo, de conquistar espaço social, porque ele ajuda a mulher a ser independente da figura paterna, pelo menos economicamente. O dinheiro também ajuda a mulher a conquistar direitos, como de educar-se, e tornar-se escritora. O “bildung” de Aurélia é, também, truncado, porque sua

emancipação não ultrapassa os limites da casa. No romance, não há nenhuma referência ao seu exercício de cidadania fora do âmbito doméstico, não há alusão à sua atuação em alguma atividade pública ou decisões políticas, por exemplo. Percebe-se que ela sente-se preocupada com a questão da responsabilidade de decidir seu destino. Segundo Pinto (1990, p. 57), “o conflito gerado pela necessidade de escolher entre um destino conformado e uma vida independente caracteriza em geral o “Bildungsroman”. Aurélia tem o comportamento e o pensamento transitando entre o desejo de humilhar Seixas e a vontade de ceder ao ser amor, consoante a citação abaixo, onde ela se questiona a respeito dessa dúvida:

- Meu Deus, porque não me fizeste como as outras? Porque me deste este coração exigente, soberbo e egoísta? Posso ser feliz como são tantas mulheres neste mundo, e beber na taça do amor, em que talvez nunca mais toquem estes lábios. Não é o néctar divino que eu sonhei, não; mas dizem que embriaga a alma e faz esquecer!... O espírito de Aurélia rasteou a idéia que despontava, e por algum tempo, como que embalou-se num sonho:  
- Não! Exclamou arrebatadamente. Seria a profanação desse santo amor que foi e será toda a minha vida (*Senhora*: 1997, p. 91)!

Aurélia é construída pelo narrador de certo modo como uma mulher diferente talvez da maioria das mulheres de seu tempo, por mostrá-la incapaz de ser indiferente aos vícios de sua sociedade, como por exemplo, ao preconceito machista em relação ao tratamento dado à mulher, no sentido de não considerar importante a satisfação subjetiva do sexo feminino. Por outro lado, a protagonista é representada angustiada com a necessidade de escolher entre as duas alternativas: a de ser independente ou de conformar-se com o estado de submissa em relação ao esposo, deixando escapar de si o controle da situação que estabelecera ao tornar-se rica e ao comprar o esposo. Ao final do romance, a escolha é efetuada, sugerindo derrota da personagem. Aurélia opta pela segunda alternativa, terminando no mesmo ponto em que se encontrou no início de sua história, submissa à ordem patriarcal, devido ter assinado o testamento, legitimando Seixas seu universal herdeiro, e, sobretudo, devido ter implorado a condição de serva ao esposo, ao proferir o desejo de vê-lo como o “senhor” de sua alma. Assim, Aurélia não consegue romper com sua dependência e passividade, deixando apenas o aspecto de advertência em relação à condição feminina.

Nesses termos, conclui-se que a emancipação de Aurélia efetua-se em algumas dimensões e em outras, não. Uma possibilidade de justificá-la é fazendo uma ponte com o universo onde a protagonista está inserida, responsável por atrofiar o seu desenvolvimento integral, bem como com a questão da autoria masculina, marcada através da construção do narrador e, também, dos personagens, pelo discurso patriarcal. No romance, a protagonista

apresenta várias vantagens possíveis de serem usadas para conseguir o triunfo feminino, como por exemplo, é chefe da casa, é provedora, é senhora do discurso, é tutora de Seixas, é dona do poder, todavia tudo isso, repentina e propositadamente, no desfecho da narrativa perde o grande valor que havia assumido em toda a narrativa, ao retomar para si a posição de subalterna do esposo, ao entregar o testamento a Seixas e ao implorar-lhe que seja seu dono, quando este quita sua dívida com ela. Portanto, Aurélia consente o restabelecimento do sistema falocêntrico sobre si, mesmo abraçando consigo o poder, sobretudo financeiro, devido não conseguir fortalecer-se como mulher e buscar em si mesma a razão de sua existência. Ao invés disso, estabelece com Seixas uma relação, que a anula como indivíduo, vivendo, pois, através dele. O comportamento de Aurélia pode estar relacionado com a questão da autoria masculina, a saber, o autor do romance, através do narrador e da personagem, que são suas criaturas fictícias, poderia estar atuando a favor da ideologia falocêntrica, ao defender a castração feminina na narrativa.

### 3.2 O ESPAÇO DO FEMININO

A questão do espaço ocupado pela mulher em textos literários tem promovido várias e intermináveis discussões no campo da crítica, precisamente feminista, desde a segunda metade do século XX. Ela tem sido bastante debatida, especialmente porque críticas feministas descobriram ao analisar obras do cânone literário, absolutamente composto em sua maioria de autores masculinos, práticas misóginas em relação à representação do espaço da mulher na ficção. Na história da tradição literária, o espaço da mulher ficou relegado ao privado, jamais ao público, por traduzir sua condição de oprimida, de reprimida, de subalterna, de submissa à figura patriarcal, seja representada pelo pai, enquanto solteira, seja representada pelo esposo, depois que contraía matrimônio. Assim, sua posição foi sempre secundária em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação. O objetivo das teorias críticas feministas, nesse sentido, é desmascarar a ideologia patriarcal vigente nas obras literárias, desconstruir a lógica falocêntrica, fundada na superioridade masculina, visando reconstruir a imagem da mulher, segundo a lógica igualitária ou andrógina, onde ela possa comparar-se ao sexo oposto em condições iguais (ZOLIN: 2005a).

Ao tratar da ordem simbólica patriarcal, Zolin (2005a), debate o pensamento de Beauvior a respeito do que ela chama de “situação da mulher”, ao invés de “essência feminina”, responsável pelo caráter marginal atribuído à mulher. Assim, ela afirma:

A situação da mulher no mundo ( a de oprimida) lhe nega a expressão normal de humanidade e frustra seu projeto humano de auto-afirmação e autocriação. Enquanto os homens são encarregados de “remodelar a face da Terra”, apropriando-se dela, impondo-lhes sua marca, à mulher é vedada a possibilidade de ação. Além de estar aí sua opressão está também, e principalmente, na crença de que o destino da mulher é ser passiva, uma vez que a passividade integra, irremediavelmente, sua natureza. Em vista disso, o mundo não lhe pertence e sua energia é canalizada para o narcisismo, o romantismo ou a religião. O acesso a elevados valores humanos, como o heroísmo, a invenção e a criação lhe é vedado (p. 188).

Ao acreditar na sua incapacidade de agir, a mulher, culturalmente, é formada para ser passiva, para viver na relação de dependência à figura paterna. Zolin (2005a) considera que a sua “situação” de mulher é normal, que sua própria natureza é a prova viva disso, já que apresenta limitações físicas em comparação ao homem. A mulher, educada na cultura falocêntrica, admite sua posição secundária na sociedade e, como se sente estranha num mundo que “não”

é seu, procura alternativas de evadir seus desejos subjetivos, numa tentativa de fugir de sua condição oprimida.

Em *Senhora*, a questão do espaço será analisada no sentido de “situação da mulher”, como descreve Beauvior, bem como no sentido de lugar físico público e privado. Assim, sempre que forem mencionados, neste subtópico, os termos “condição feminina” e “situação da mulher” entenda-os como o lugar social ocupado pela mulher. Quanto ao espaço físico público e privado entenda-os como define Ribeiro (*op. cit.*, p. 211):

O espaço público é onde as forças sociais se articulam em poder e decisão. O espaço privado é aquele voltado para a produção e reprodução da vida familiar. No primeiro, governam os negócios; no segundo, reina o ócio; o primeiro acumula, o outro desperdiça; um mostra-se recatado e discreto; outro, exhibe-se em esplendor. São forças complementares de um mesmo todo que se deseja harmônico, até porque o que lhe são hostis estão excluídos, seja do imaginário, seja do próprio espaço público. Interligados e interdependentes, esses espaços têm regras próprias e funções delimitadas.

O espaço público corresponde ao lugar privilegiado, por ser o espaço do trabalho, do poder, das decisões, da socialização, da vida em coletividade. É o lugar do homem. Por sua vez, o espaço privado associa-se ao espaço doméstico, onde se constitui a vida familiar, a relação entre pai, mãe, filhos, e parentes e amigos mais próximos. É o lugar reservado para o desenvolvimento das aptidões femininas, concernentes à educação dos filhos, cuidado com o marido e administração dos afazeres domésticos. Diz respeito ao local que é símbolo do aprisionamento da mulher, de seu confinamento. Ele é a sede do domínio patriarcal sobre a figura feminina, sendo por isso considerado pelas teóricas críticas feministas, por exemplo, por Woolf (2004), o teto falso da mulher, haja vista que nem mesmo no espaço onde ela circula e administra tem poder sobre ele, não passando, portanto, de uma gerenciadora dos bens da figura paterna, representada pelo esposo. Woolf critica a falta de espaço físico da mulher que a impede de ter um espaço social digno e, denuncia, por conseguinte, a autoridade masculina na determinação desse espaço, por ela ser a responsável pela condição negativa da mulher na sociedade.

Assim sendo, em *Senhora* (1997) o espaço físico privado corresponde ao lugar das personagens femininas, e o público, ao lugar das personagens masculinas. No caso de D. Firmina, tia de Aurélia, o espaço físico que ocupou foi, essencialmente, o privado, sua casa, onde ela desempenhou suas atividades domésticas e cumpriu o papel de mãe de encomenda da sobrinha. D. Firmina concentrou sua vida apenas numa pequena parte do universo, seu lar, ficando exilada do espaço público, onde o mundo se movimenta através dos negócios, das

conversas em salões, do trabalho, etc. Ela viveu trancafiada, presa entre quatro paredes e sem nenhuma perspectiva de vida, fora de seu âmbito domiciliar. Quando Aurélia ascendeu financeiramente, D. Firmina abandonou sua casa e foi morar com ela, mas o espaço da viúva continuou sendo o privado. Ao transitar dentro do mesmo espaço físico, D. Firmina manteve sua condição de prisioneira do espaço doméstico, bem como permaneceu em suas funções exclusivamente domésticas. Quando ela mudou de lar, sua vida se encheu de esperanças, porque, de algum modo, ela passou a conviver com pessoas da alta sociedade, a aprender novos hábitos, e a visitar lugares públicos, na tarefa de acompanhar sempre a sobrinha nos passeios pela sociedade. A riqueza de Aurélia possibilitou, também, alterações positivas em sua “situação de mulher”, devido ter favorecido a realização de desejos subjetivos de Dona Emília, como de freqüentar a sociedade, de libertar-se da rotina doméstica, de certo modo. Por outro lado, a mudança de espaço, determinada pelo dinheiro de Aurélia, diminuiu cada vez mais a posição de D. Firmina no âmbito social. Em seu antigo lar, ela pelo menos era dona de um espaço, porque sendo viúva e vivendo somente na companhia da sobrinha, não havia quem lhe tornasse inferior a ninguém. Já no novo lar, D. Firmina passou a ser submissa de Aurélia, não cumprindo apenas a função de mãe de encomenda, mas também de uma espécie de mucama. Não era Aurélia mais quem obedecia à D. Firmina, mas esta quem devia satisfações àquela. Assim, D. Firmina passou a ocupar um espaço alheio, que a impedia de afirmar-se socialmente, existindo em função de Aurélia, e definindo seu espaço secundariamente em relação a ela, o que demonstra a tirania social no próprio espaço feminino.

No tocante às irmãs, Mariquinhas e Nicota, e à mãe de Seixas, D. Camila, pode-se dizer que dedicaram sua existência exclusivamente para o espaço doméstico. Seu papel, nesse lugar, era trabalhar o dia inteiro para garantir o sustento da casa e o falso *status* burguês do adorado Fernandinho. Segundo o narrador do romance, o desejo e a função das três mulheres foi prepará-lo para agir bem no espaço público, conforme mostra a citação a seguir:

Que um moço tão bonito e prendado como o seu Fernandinho se vestisse no rigor da moda e com a maior elegância; que em vez de ficar em casa aborrecido, procurasse os divertimentos e a convivência dos camaradas; que em suma fizesse sempre na sociedade a melhor figura, era para aquelas senhoras não somente justo e natural, mas indispensável (p. 49).

Compreende-se nessa passagem, a postura romântica das irmãs e da mãe de Seixas, ao idealizar um *status* social digno para o homem da casa. Mas essa postura mostra, ainda, a “situação” negativa dessas mulheres em relação a Seixas, devido elas terem sacrificado sua

vida para que ele ostentasse um estilo de vida na sociedade. Elas habitam um espaço controlado pela visão falocêntrica, onde se acredita que o “correto” é o homem ocupar o espaço público, a sociedade, com suas variedades de gozos materiais, e a mulher ficar em casa, cuidando de suas funções domésticas, cumprindo, assim, as regras próprias da boa convivência social. O homem, para essas mulheres, não merecia ficar em casa, preenchendo sua vida com aborrecimentos, haja vista que casa era sinônimo de tédio, de recato social. Isso mostra claramente a falta de discernimento dessas mulheres quanto à sua condição social, por serem tão passivas e ingênuas em relação à ordem masculina. Ora, se pensavam que era injusto para o homem ficar em casa, porque era sinal de aborrecimento para ele, por qual razão, então, não despertaram para isso, ou seja, para o fato de viverem aborrecidas e não aceitarem tal condição. Talvez, a questão da autoria masculina explique esse fato.

Nessa questão, o autor opta por criar um narrador enquadrado na categoria da onisciência seletiva, denominada por Friedman, segundo Leite (*op. cit.*). Através desse tipo de narrador, “o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente dos personagens, detalhadamente” (p. 47). Ao falar sobre a normalidade do comportamento dessas senhoras, considerando-o “justo” e “natural” e, mais ainda, “indispensável”, como se à mulher não fosse possível outro tipo de comportamento senão esse, enquadrado na ordem simbólica patriarcal, o autor, travestido de narrador poderia estar expondo sua visão masculina negativa a respeito da “situação” da mulher. O comportamento feminino, expresso, nessa citação, revela a condição ou o espaço social inferior dessas mulheres em relação a Seixas. Elas ocupam a posição subalterna, secundária, ao colocarem-no acima delas e de todos, anulando, assim, sua individualidade.

Ao renunciar a primazia de sua existência, dando prioridade sempre a Seixas no que diz respeito à atuação pública, enquanto ficavam presas no espaço doméstico, cuidando de seus afazeres e das responsabilidades financeiras, as irmãs e a mãe de Seixas tiveram uma existência reprimida, inconscientemente, pois jamais despertaram para as conseqüências negativas que isso lhes trouxe, como por exemplo, impediu-as de divertirem-se, de conhecerem sobre moda e usos da sociedade, de levarem uma vida mais prazerosa e voltada para a construção de sua identidade. Essas mulheres não tinham consciência do que representava anular-se para doar-se por amor, atitude bastante romântica, mas essencialmente comum na falocêntrica por corresponder à negação da individualidade. Devido à condição social que elas ocuparam, sempre presas ao lar, não lhes foi possível pensar no que significaria recusar a ajuda do homem na casa para que ele ficasse livre para o investimento em si próprio enquanto pagariam por isso. Elas recusavam a ajuda de Seixas por apostarem

tudo num bom casamento para ele, porque se ele casasse bem, as ajudariam; se ele casasse mal, elas não teriam um dote. Tudo estava interligado. Mas no romance, Seixas não atende ao objetivo das mulheres. Ao casar-se “bem”, não ampara a família. Por outro lado, essa reflexão acerca da condição da mãe e das irmãs de Seixas em relação ao homem da casa nunca passou pela mente dos entes queridos de Seixas, felizes por minarem sua atenção, por cobrirem-no de afeto, porque nenhuma vez na vida tiveram a oportunidade de sair do espaço privado, ou seja, do lar para atuar no espaço público, coisa absolutamente normal para as mulheres de sua época. A sua ligação com o espaço público era apenas para tratar de assuntos referentes a casa e, poucas vezes, para assistir às novidades da época no cinema. Essa última ligação aos olhos de Seixas sucedeu como inapropriada, embora não tenha deixado transparecer à mãe e às irmãs, certa vez em que elas foram com sua companhia ao cinema. As três mulheres decepcionaram-no, ao demonstrarem a falta de conhecimento de moda e de regras de convívio, usando vestuário esquisito e portando-se de maneira inadequada para a educação que recebera e estava acostumado a pôr em prática. Uma possibilidade de conclusão que se pode tirar dessa cena é o descompasso na construção identitária dos membros dessa família, devido a diferença de espaço, ocupada por eles. Como Seixas representa o espaço público, simboliza a civilização, o saber, mas também o poder. Já Nicota, Mariquinhas e D. Camila, devido ocuparem o espaço privado, simbolizam a zona selvagem, a ignorância, o ser humano em estado próximo ao natural, bem como a fragilidade, a passividade, por não agirem sobre o mundo, sendo inativas em relação a ele.

Ainda com relação à Nicota, Mariquinhas e D. Camila, pode-se destacar o papel desta mulher na educação de suas filhas dentro de seu espaço privado, uma educação emoldurada no padrão masculino por a mãe demonstrar sua preocupação com o aleijão social, ou seja, com o celibato. Essa preocupação está bem evidente num diálogo entre D. Camila e Seixas, em que ela vem informar-lhe a respeito do casamento de Nicota:

- Venho falar-te de um negócio de família, Fernandinho. Há um moço, aqui mesmo desta rua, que tem paixão pela Nicota. Está começando sua vida; mas já é dono de uma lojinha. Não quis decidir nada antes de tua chegada.

D. Camila contou então ao filho os pormenores do inocente namoro; Fernando concordou com prazer no casamento.

- Já era tempo, disse a boa senhora suspirando. Estava com tanto medo que a Nicota também fosse ficando para o canto, como minha pobre Mariquinhas!

- Coitada! Mas eu ainda tenho esperança de arranjar-lhe um bom partido, minha mãe.

- Deus te ouça. (p. 67).

A citação expõe a aflição da mãe a respeito da possibilidade de sua filha mais nova, Nicota, ficar solteira, como acontecera com a filha mais velha. A situação do celibato implicava para essa família, como para as demais de seu tempo, motivo de vergonha, de desonra, de uma vida infeliz, principalmente, para a vítima dessa fatalidade do destino. Em vista disso, D. Camila agiu de acordo com qualquer outra mãe de sua época, sobretudo, porque já era viúva e via nas filhas um futuro promissor, apenas a partir de um bom casamento para elas. D. Camila deixou escapar em sua voz a expressão desse desejo de ver as filhas “bem casadas”. Basta que o leitor repare no modo como ela fala de casamento, ao usar a expressão “negócio de família” e ao fazer questão de lembrar a Seixas que o pretendente de Nicota já tinha uma lojinha. Compreende-se que a mãe vê no casamento um meio de ascensão social para a mulher, a única forma de obter uma posição mais elevada na sociedade, já que a sua condição era definida através do marido. O problema era que quanto mais se demorava em arranjar um casamento, mais propícia ao celibato, as donzelas estariam.

Diante disso, explica-se o alívio demonstrado por D. Camila ao ver Nicota encaminhando-se para o casamento. Mas a preocupação com o celibato é revelada, também, pelo chefe da família, Seixas, ao compartilhar com a mãe o desespero de ver Mariquinhas solteira quando já passava do tempo de casar-se. Uma informação relevante sobre esse assunto diz respeito ao comportamento silencioso dessa jovem, a saber, neutro. No romance, ela não demonstra tristeza, inveja da irmã ou qualquer outra atitude que expresse sua preocupação em ficar solteira, o que poderia ser indício de sua possível indiferença à ideologia masculina. Assim, o autor do romance pode estar criticando o pensamento patriarcal relativo ao celibato, que ignora a condição de a mulher decidir seu próprio espaço social, ao optar por viver para si mesma. Ele, também, pode estar denunciando o casamento como transação comercial, onde a moça é negociada para obter um posto “mais elevado” na sociedade, garantido e definido pelo esposo. Ou, ainda, pode estar acusando a repressão feminina através do silêncio. Esse argumento tem relevância se relacionado com o pensamento de Edwin Ardener, em seus dois ensaios “Belief and the Problem of Women” (1972) e “The Problem Revisited” (1975), onde segundo Macedo (2002: p. 65-66), eles “sugerem que as mulheres constituem um *grupo silenciado*, e que os limites da sua cultura e da sua realidade se sobrepõem aos do *grupo (masculino) dominante* ainda que nele não se incluam completamente”. O comportamento de Mariquinhas pode, então, ser uma forma de mostrar a negação da expressão feminina em seu espaço social e, por conseguinte, de sua individualidade, já que, segundo a feminista francesa Kristeva, citada por Zolin (2005a, p. 196), o sujeito “é constituído em linguagem, [...] como um sujeito em processo”. É por meio

da linguagem que a mulher afirma sua identidade. No caso de Mariquinhas, sua identidade foi castrada na medida em que teve sua voz calada, simbolizando, assim, sua condição passiva no espaço social.

Quanto à Adelaide, seu espaço, também, ficou definido pela esfera doméstica. Ela não atuou no espaço público e teve sua existência construída com base no ideal de vida pregado pela ordem falocêntrica. Nesse espaço, Adelaide viveu submissa à figura do pai, ao concordar com as vontades dele e ao consentir sua condição de oprimida e reprimida. O espaço que lhe fora reservado combinou com a educação que recebera acerca de sua posição no mundo, diz respeito à concepção de lar que tivera, como sendo o lugar onde reina a felicidade da mulher, onde ela desenvolve as atividades próprias de sua natureza feminina e sente-se livre para ser mulher, ou seja, para condescender com os desejos do pai enquanto solteira, bem como com os desejos do esposo ao casar-se, sendo uma eterna procriadora. Adelaide foi uma moça que serviu de adorno para seu espaço social, já que em casa exerceu a função de agradar visitas, e de mostrar-se uma garota prendada e educada. Ela exerceu, de forma transparente, esse papel quando no dia que seu pai arranhou seu casamento com Seixas, sorriu constantemente, do piano, para ele. Nesses termos, Adelaide enquadrou-se perfeitamente num espaço para o qual sempre foi preparada.

Em se tratando de Dona Emília, seu espaço não chegou a ser diferente daquele ocupado por D. Firmina, Nicota, Mariquinhas, Dona Camila e Adelaide. Assim como essas mulheres, Dona Emília teve uma existência confinada, presa ao espaço doméstico, onde governou as atividades de mãe e pai ao mesmo tempo, já que não pudera contar com o comando paternal, representado pela figura do esposo. Em sua casa, ela sacrificou sua vida por amor a Pedro e aos seus filhos, Emílio e Aurélia, ao dedicar-se de corpo e alma para garantir a sobrevivência dos frutos de um grande amor proibido. Sozinha e desamparada pela família, seu aconchego foi uma pequena casa da Rua de Santa Tereza, onde se refugiou no isolamento com o segredo de seu casamento. Nessa humilde casa, Dona Emília viveu dias difíceis, embora felizes, porque ela “se resignou a sorte que lhe reservara a providência” (*Senhora*: 1997, p. 98). O espaço doméstico foi para Dona Camila o abrigo de suas dores, uma vez que foi nele que passou por grandes dificuldades para educar os filhos, mas também foi o abrigo de seus momentos de prazeres, pois foi nele, também, que ela recebeu algumas vezes a visita de Pedro. Na pequena casa de Santa Tereza, Dona Emília assistiu à morte do filho e agonizou o fim de sua própria existência. Ao ficar doente, ela começou a se preocupar com o destino da filha, com a “condição” que ela ocuparia na sociedade quando a mãe morresse. Foi por isso que pensou em casamento para Aurélia, uma forma de apoio, de *status*

garantido na sociedade para as moças. Prestes a dar adeus ao mundo, seu conforto consistiria na certeza de que sua filha não ficaria destinada ao celibato, sinal de desprestígio social. Isso porque a sociedade de seu tempo via o casamento como algo positivo e a vida doméstica como aspecto digno de exaltação.

Segundo Moreira (2003: p. 63), “A ficção do século XIX via no culto ao doméstico um espaço de realização, de felicidade, tanto para o homem, quanto para a mulher”. Em *Senhora*, esse culto existe. D. Emília acreditava que ao Aurélia casar-se, a felicidade da moça e, por conseguinte do marido estaria garantida. Aliás, nesse aspecto, a mulher tinha a obrigação de colocar em primeiro lugar em sua vida a felicidade do esposo. Com esse ideal de casamento, a mãe de Aurélia sonhou e fez o esforço para que a filha, que não sabia direito o significado desse sacramento, se empenhasse em consegui-lo. Um exemplo desse esforço foi sua insistência para que Aurélia se expusesse à janela para mostrar seus dotes físicos a fim de angariar pretendentes e, desse modo, tivesse aos seus olhos a melhor escolha. Tal empreendimento agredia os princípios mais puros da menina, mas na situação em que a mãe se encontrava, seria impossível dar-lhe algum desgosto, conforme mostra o torneio deste diálogo:

- Vai para a janela, Aurélia.
- Não gosto, respondia a menina.
- Outras vezes, ante a insistência da mãe, buscava uma desculpa:
- Estou acabando este vestido.
- Emília calava-se, contrariada. Uma tarde, porém manifestou todo seu pensamento.
- Tu és bonita, Aurélia, que muitos moços se te conhecessem havia de apaixonar-se. Poderias, então escolher algum que te agradasse.
- Casamento e mortalha no céu se talham, minha mãe, respondia a menina rindo-se para encobrir o rubor. (p. 103)

O sentido que este diálogo sugere é o efeito da educação falocêntrica, estabelecido no lar de Dona Emília, caracterizada pela preparação da moça para o casamento, para a vida domiciliar, ou seja, para o mesmo tipo de vida da mãe, repetindo, assim, um ciclo. Nessa citação percebe-se que Dona Emília destaca a importância da janela de uma casa para o futuro de uma jovem, por ser observada como uma espécie de vitrine, onde uma moça deposita a sorte de arranjar um bom casamento. Como a moça pobre não tinha o direito de frequentar lugares públicos, como salões, cinemas, lojas, o espaço que lhe restava para exibir-se ou seduzir rapazes era apenas aquele. O hábito de expor-se à janela fazia parte da rotina das mulheres do século XIX, e isso foi bem representado por Alencar em *Senhora*. Isso mostra como o contexto

social influi na produção de uma obra, e como ele é necessário para a análise de uma obra de ficção, segundo Candido (2003).

Mas Aurélia não gostou da idéia da mãe de mandá-la para a janela, ela era diferente das outras moças de sua época, que sentiam prazer por cumprir tal tarefa. A razão para sua aversão a esse hábito talvez esteja relacionado com o fato de ela menosprezar o jogo da sedução e da exposição pública, já que era uma pessoa recatada, dócil e habituada com a vida do trabalho, por ele ter sido desde cedo sua prioridade dentro de seu espaço doméstico. Aurélia não estava acostumada com prazeres, mas com sofrimento, por isso sempre preferia este àqueles. Nesse caso, o espaço ocupado por Aurélia determinou a formação de sua personalidade, e ir à janela, então, era para ele uma forma de agressão moral, já que feria seus princípios sociais. Por outro lado, a aversão de Aurélia ao hábito de freqüentar a janela pode estar associado ao seu ódio pelo tipo de casamento de sua época. De acordo com Ribeiro (*op. cit.*, p. 161 – 2), “Ela se nega, não se sente bem em expor-se publicamente para conseguir um hipotético casamento, como forma de redenção econômica e social [...] Não na querem para casar-se: é pobre. Desejam-na como aventura e divertimento”. Aurélia não gostava de ir para a janela, porque não queria ser motivo de entretenimento para os ambulantes de sua rua. Ela se valoriza enquanto mulher, e achava que tinha o direito de defender sua idéia a respeito do casamento, tanto que através de um tom humorístico diz à sua mãe que “casamento e mortalha no céu se talham”, expressando, assim, sua crença de que não há casamento, símbolo de vida, pressupondo o lado da reprodução, onde há a máscara da ideologia masculina, simbolizada pelo interesse do homem burguês. Apesar de tudo, Aurélia sucumbiu às vontades da mãe e iniciou a torturosa empreitada de ficar à janela de sua casa. Foi nessa luta diária, a partir de uma pequena brecha para o mundo que ela conheceu seu grande amor, Seixas, e passou, então, a idealizar um casamento, mas ainda com base em seus princípios morais.

Quando a mãe de Aurélia morreu e a deixou sozinha e solteira no mundo, devido Seixas tê-la trocado pelo dote de trinta contos de Adelaide, ela abandonou a casa de Santa Tereza e foi morar com a tia Firmina, como foi dito anteriormente, quando foi analisado o espaço ocupado por essa mulher na sociedade. Nessa mudança interior de espaço privado, não ocorreu nenhuma alteração em seu espaço, enquanto condição feminina. Na casa da tia, continuou sendo uma menina obediente, passiva e submissa à figura materna, representada por Dona Firmina, contaminada pela ideologia masculina. Ao tornar-se rica, porém, passa a ter seu próprio lar, empregados e uma vida totalmente diferente, por estar agora envolta de luxo e de prazeres, advindos do dinheiro. Aurélia amadurece, e não é mais aquela menina

meiga, dócil e ingênua, ao contrário, passa a ser uma jovem inteligente, de fibra e decidida. O contato com o espaço público, com os salões, as lojas e outros ambientes da alta sociedade fê-la mudar de personalidade, de algum modo, pois foi com a convivência com esse novo mundo que ela despertou para as mazelas sociais, para o problema da corrupção humana, do qual foi vítima, e assim decidiu rebelar-se contra ele e Seixas, o retrato de sua ação corrupta. O recurso financeiro em *Senhora* determinará uma mudança de espaço físico e, ao mesmo tempo de espaço social para a protagonista. A mudança será pequena, porque Aurélia não se liberta do espaço privado, ao continuar, essencialmente, prisioneira dele, já que sua presença no espaço público era apenas para visitas e cortesias, bem como porque sua ascensão social só será destacada dentro do espaço doméstico, com relação aos seus familiares e ao seu esposo Seixas, do qual se torna proprietária.

A partir de agora será focalizada, nesta monografia, exatamente a questão do espaço social ou da condição de Aurélia em relação a Seixas dentro do espaço privado, ressaltando a importância do poder e do dinheiro para a compreensão, expressão e afirmação de sua identidade. De acordo com Zolin (2005a, p. 182), “Estudos acerca de textos literários canônicos mostram inquestionáveis correspondências entre sexo e poder: as relações de poder entre casais espelham as relações de poder entre homem e mulher na sociedade em geral”. Assim sendo, percebe-se que nessa correspondência, as convenções sociais, historicamente, tem atribuído ao homem o lugar central enquanto a mulher tem competido o lugar secundário, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação. Esse pensamento relaciona-se com a declaração de Zolin (2003) acerca da idéia de Hélène Cixous sobre a relação homem mulher: “o termo inferior é sempre associado com o elemento feminino; o termo que ocupa a posição privilegiada, com o masculino” (p. 64). No romance em estudo, essa ordem foi desconstruída, devido flagrar-se nele uma inversão dos papéis masculino e feminino, quando Aurélia passa a ocupar o primeiro lugar, e Seixas, o segundo, ficando subordinado à esposa. Ainda, relacionado a esse mesmo assunto tem-se a questão dos conceitos de gênero e alteridade para a compreensão do espaço feminino ocupado pela protagonista, propostas pelas teorias críticas feministas. Quanto ao primeiro conceito, Zolin (2005a), comenta:

A crítica feminista, [...], fez com que o termo assumisse outras tintas [ diferentemente interpretado pela gramática] : toma-o como uma relação entre os atributos culturais referentes a cada um dos sexos e a dimensão biológica dos seres humanos. Trata-se, portanto, de uma categoria que implica diferença sexual e cultural. O sujeito é constituído no gênero em razão do sexo a que pertence e, principalmente, em razão de códigos lingüísticos e representações culturais que o matizam, estabelecidos de acordo com as hierarquias sociais (p.182).

Em síntese, a autora quer dizer que sexo é diferente de gênero. Sexo define-se a partir da dimensão biológica e gênero, segundo uma dimensão cultural, ou seja, o primeiro é biologicamente determinado enquanto o segundo afirma-se dentro de um contexto cultural específico, sem deixar, contudo, de constituir-se em função do sexo, de códigos linguísticos e do ambiente social onde se insere. Tal visão é essencialista.

Numa visão moderna, Ameno (2001) expressa:

Tomar consciência de gênero é tudo que falta à mulher moderna. É preciso entender que mais do que simples ser humano, isolado em suas lutas e conquistas, a mulher ou ser mulher significa ser uma instituição no sentido sociológico do termo. O feminino não é meramente um conceito, uma figura sexual específica. Ser mulher significa enxergar-se como corpo político lançado dentro de circunstâncias específicas (p.35).

Para a estudiosa, sexo é diferente de gênero, a saber, definir-se enquanto gênero não significa definir-se como figura sexual. Ser gênero é ser entidade política. Nesses termos, a afirmação do gênero feminino está relacionada ao fato de um ser apresentar-se como sujeito político, capaz de agir, lutar em favor de seus direitos, características perfeitamente cabíveis à Aurélia, visto que ela manifesta seu desprezo pelo círculo social de seu tempo por não condizer com seus interesses femininos, como o de obter um casamento natural em que fosse, de fato, uma esposa e, não um adorno do mundo das convenções.

Por sua vez, alteridade, conforme Waddington, transcrito por Zolin (2005a), é um conceito, originalmente, elaborado pela filosofia (de Descartes a Sartre) que se contrapõe à identidade. Identidade corresponde ao núcleo e, alteridade, à periferia. Na abordagem das teorias críticas feministas, a identidade é o lugar do homem e a periferia, o da mulher por ela apresentar a identidade em falta e ser o outro. Neste universo, o homem é o centro sobre o qual a mulher gravita, girando em torno de sua órbita. Isso serve para justificar a luta das mulheres em busca de seus direitos e, por conseguinte, da afirmação de sua identidade. Assim, as teorias críticas feministas trabalham no sentido de comprovar a existência da identidade feminina ao colocar em discussão o fato de as mulheres não constituírem uma identidade em falta, haja vista que, na verdade, o que acontece é que a identidade da mulher tem sido ocultada pelos discursos ideológicos patriarcais.

Quanto à Aurélia, ela afirma sua identidade, ao ocupar o lugar do centro enquanto seu marido ocupou o da periferia devido ela coordenar totalmente os desejos do amado colocando-o numa condição de completa dependência, desde a emocional à financeira. Apesar disso, ela não consegue ocupar a posição nuclear no casamento, pois não passa de uma dona

de casa para ele, quando sua verdadeira vontade era ser, sua esposa. Certo dia, num passeio no jardim com o esposo, depois do jantar, ela assinala essa questão:

- Hoje estive em seu toucador, disse ela com simulada indiferença.
- Ah! Fez-me esta honra?
- Uma dona-de-casa, bem sabe, tem obrigação e o direito.
- O direito aqui seria da mulher; e não só este como outros mais.
- Eu os reconheço, disse Fernando. (*Senhora*: 1997, p.172)

Compreende-se nessa passagem a distinção que Aurélia faz entre ser “dona-de-casa” e ser “mulher”. A dona-de-casa é aquela tem “obrigações”, que segue as conveniências sociais e é submetida a cumpri-las. Ela é esposa do marido convencionalmente. Já a mulher, é aquela que tem o direito sobre a casa ao lado do marido, ela não é um adorno das convenções, mas uma entidade que comunga com o esposo das decisões domésticas e dos prazeres do amor, vivendo um casamento verdadeiro e feliz. Aurélia critica sua função de dona de casa ao marido, fazendo-o conhecer o peso dessa realidade para ela. Aurélia sentia a necessidade de ser amada. Como não é correspondida na realidade, a procura de outro modo, conforme o narrador do romance já havia frisado anteriormente:

Tinha sede de amor, e como não o encontrava na realidade, ia bebê-lo a longos haustos na taça de ouro, que lhe apresentava a fantasia. Essas horas via-as com seu ideal: e eram horas inebriantes e deliciosas (*Senhora*: 1997, p. 170).

Percebe-se nessa narração, a tentativa de Aurélia de compensar realidade por meio de sua fuga, ao optar por entregar-se aos devaneios da imaginação através da embriaguez. Sua atitude adéqua-se ao estilo romântico, ao preferir a idealização à realidade, por esta ser agressiva às suas exigências subjetivas.

Outra forma que Aurélia utilizou para demonstrar o desejo de ocupar o espaço de mulher de Seixas foi sua atitude com relação ao retrato dele, que ela mandou fazer. Quanto a esse episódio, Lafetá (1991, p.10) comenta:

Da primeira vez o artista pinta um quadro fiel, em que surge desagradável a fria e seca expressão de Fernando. Aurélia não gosta, e através dos artificios da sedução faz voltar ao rosto do marido a antiga aparência ‘afável’ e ‘graciosa’. Então o pintor pode modificar sua obra, refazer o desagradável e retratar Seixas tal como Aurélia o sonha e ama. Não é essa, por acaso, a mesma atitude de Alencar? As imagens de senhora, metáforas do luxo e do desejo recobre o som desagradante do dinheiro que vais ao mercado e tudo compra. Sobre a aparência desagradável do ‘ermo sáfaro’ que é o mundo, o romancista pinta o mito do Amor invencível. Longe de qualquer realismo, sua narrativa projeta o sonho de uma outra sociedade, utopia mítica ‘iluminada por uma aurora de amor’.

Para Lafetá, a simbologia do quadro de Seixas, desenhado duas vezes, uma representando-o do modo atual, e outro, desenhado à ótica de Aurélia, associa-se à posição da jovem de “senhora” de seu esposo, que não passa de seu escravo, e sendo um mero objeto do mercado, pode ser usufruído do modo que lhe seja desejado. Mas o desenho dos dois quadros ainda pode ter outra leitura à luz das teorias críticas feministas. O primeiro desenho, detestado por Aurélia, significa a ordem patriarcal, Seixas corrompido pela ideologia falocêntrica, símbolo de austeridade, força, razão e repressão. Por sua vez, o segundo desenho representa Seixas pintado à ótica feminina, dócil, amável, angelical, atributos culturalmente consagrados à mulher. Era esse Seixas de quem Aurélia precisava para ocupar o espaço de mulher em sua relação conjugal, mas também era esse Seixas de que precisava para afirmar a construção de sua identidade, já que para ela a construção identitária estava voltada para a realização pessoal, ou seja, afetiva.

Ao analisar a identidade feminina, Ameno (*op. cit.*) diz que ela não é construída na dimensão do trabalho, no espaço do fazer, mas na dimensão do prazer, do ser, isto é, a formação da identidade feminina é um processo profundamente subjetivo, distante da esfera materialista. Neste caso, pode-se dizer que Aurélia, em certo sentido, não construiu sua identidade ao sobrepor-se apenas na dimensão da matéria. Ela só consegue realizar-se enquanto sujeito, comprando o marido, o título das conveniências mas não lhe comprando a alma, o caráter, como o próprio Seixas pronuncia:

Vendi-lhe um marido, tem-no à sua disposição, como dona e senhora que é. O que porém não lhe vendi foi minha alma, meu caráter, a minha individualidade. Porque essa não é dado ao homem alheá-la de si, e a senhora sabia perfeitamente, que não podia jamais adquiri-la a preço d'ouro (*Senhora: 1997, p. 175*).

Seixas preza por aquilo que é mais valioso ao ser humano, a identidade, e é pelo desejo de garantir o espaço identitário que Aurélia o compra, acreditando que através do poder, poderia reconstruir a identidade de Seixas e só assim, construir a sua. Em síntese, a construção da identidade de Aurélia dependia da reconstrução da identidade do esposo. Por isso, Aurélia empenhou-se avidamente na tarefa de regenerá-lo.

De fato, Aurélia não comprou a identidade de Seixas, porém foi articuladora eficiente do seu processo de regeneração. Esse papel foi determinante para a formação da protagonista. Desse modo, pode-se dizer que ela ocupou o espaço central na narrativa. Todavia, Aurélia deixa escapar de seu poder a posição nuclear, primeiro, ao oferecer-lhe o divórcio duas vezes, ironicamente negado por ele; ao tornar-lhe seu universal herdeiro, assinando o testamento e,

sobretudo, ao implorar sua condição de submissa ao esposo, fazendo valer o pensamento de Sartre, de acordo com Zolin (2005a, p. 188), que “a mulher mesma aceita a opressão que lhe é imputada, tornando-se cúmplice da própria escravização”. De outro modo, no sistema opressivo, há sempre o consentimento por parte do oprimido. Literalmente, Aurélia cobra o posto, culturalmente pertencido à mulher, o de subalterna ao marido, como se verifica nessa passagem:

Pois bem, agora ajoelho-me a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, esse amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te. Aquela que te humilhou, aqui tens abatida, no mesmo lugar onde ultrajou-te, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando seu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de tua alma (*Senhora*: 1997, p. 267).

Claramente, nota-se o prazer de Aurélia pela suposição de tornar-se serva do marido. Essa atitude é intrigante, porque esse comportamento só é efetuado quando ele não sucumbe mais ao seu discurso, que só teve valor enquanto ele estava sob seu poder. Após Seixas recompor sua dívida, o discurso de Aurélia é-lhe indiferente. Aurélia já não se demonstra mais emancipada e senhora de um espaço social dentro de seu espaço privado, , pelo menos até não ser capaz de persuadi-lo.

Para Seixas, o dinheiro de Aurélia separou-os para sempre. Isso quer dizer que para a realização do amor, seria necessária a dissipação do posto de Aurélia na sociedade, ou seja, ela precisaria não apenas ser “escrava” do marido, mas de toda a estrutura falocêntrica. Para tal propósito, seria preciso que Aurélia se desfizesse de sua riqueza, e ela compreende essa mensagem rapidamente, tanto que não hesitou em entregar-lhe o testamento (Ribeiro: 1996). Para esclarecer a postura de Seixas diante de Aurélia, Ribeiro destaca a questão do espaço que ela tinha estado ocupando. Segundo ele, o espaço mais elevado que ela ocupou foi a parte pública do espaço privado, que corresponde à sala-de-visitas, o lugar que intermedeia o espaço público ao privado. Foi lá que ela comunicou ao seu tutor sua decisão de casar-se com Seixas e confessou-lhe seu plano envolvendo a transação matrimonial. Aurélia não ocupa o espaço público propriamente dito, porque ele pertence ao homem, de acordo com a ideologia patriarcal dominante. Assim, no romance, o tutor de Aurélia encarrega-se de arranjar o casamento, porque só ele, o homem da família, tem o espaço garantido fora da esfera doméstica e a autoridade para resolver esse problema familiar. Por esse motivo, Ribeiro (1996: p. 212), ao tratar da postura de Seixas sobre o dinheiro da esposa, afirma sê-lo compreensível devido:

Ela, para conquistar a sua redenção, necessita [...] retirar-se definitivamente da esfera pública e retornar ao cenário que naturalmente era o seu: o espaço do lar e a situação de esposa. Isto significa, em outros termos, abdicar da propriedade e posse do capital. E ela o compreende muitíssimo bem. Dela parte a proposta jurídica redentora: desde o casamento, instituíra Fernando como seu herdeiro universal.

Conclui-se nessa citação, a necessidade de Aurélia recompor seu antigo *status*, sendo submissa à ordem patriarcal, e de retornar ao espaço que sempre fora o da mulher, o privado. E mais que isso, observa-se a necessidade de Seixas de retirar de Aurélia o poder, símbolo de dominação. Ao perder o poder, ela perde sua soberania no casamento e sobre si mesma, e, por conseguinte, a liberdade de emancipar-se totalmente.

Nesse sentido, Aurélia tem um triunfo feminino castrado. Termina subalterna ao marido, uma rainha doméstica, ganhando como prêmio de consolação para construção de sua identidade a regeneração do esposo e a posição de sua “mulher”, como sempre idealizou, atitude extremamente romântica, mas negativa aos olhos do pensamento feminista. Ora, Aurélia renunciou o pequeno espaço social que lhe foi concedido por uma herança, mas também conquistado, devido ela ter sido inteligente para administrar seus bens, como de chefe de casa, provedora, senhora do discurso, independente, simplesmente por amor a Seixas. Ela se diminuiu perante o marido, entregando-lhe, sobretudo, sua alma, algo que jamais ele faria, como mesmo lhe disse certa vez. Mas essa atitude de Aurélia pode ser justificada, levando-se em consideração a questão da autoria masculina. No romance, Alencar poderia estar exprimindo, através da fragilidade da protagonista a incapacidade feminina de atuar nos setores mais elevados da sociedade, de dirigir sua vida sozinha, sem o comando masculino. Ou, ainda, poderia estar denunciando o materialismo e a impossibilidade de a mulher agir contra a ideologia masculina, culturalmente perpetuada na mentalidade social, através do discurso falocêntrico dominante. Devido à sociedade ser-lhe tão materialista, hostil e castradora, a mulher vê-se indefesa e limitada ao espaço privado, onde ela imagina ser livre e realizada, ostentando o esposo e servindo de adorno para a sociedade. Essa hipótese pode ser relevante se for considerado o posicionamento do autor no artigo “A Propriedade”, onde criticou a condição oprimida da mulher, mostrando-se, assim, um defensor da causa feminina.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da emancipação feminina em *Senhora* de Alencar à luz das teorias críticas feministas contribuiu significativamente para a avaliação criteriosa da representação das mulheres no romance. As fundamentações teóricas alusivas à questão da autoria masculina sobre a construção do narrador e das personagens, bem como sobre a construção do espaço feminino serviram para argumentar o problema da castração do desenvolvimento das personagens, sobretudo, da protagonista. Conforme foi visto, o autor de um texto pode expressar sua ideologia falocêntrica sobre a figura feminina, ao criar sua ficção. Através da linguagem, ele esboça os tipos de personagem segundo seus interesses, visão de mundo e pensamento de uma época, e, por conseguinte, os fazem agir, conforme sua pretensão, para o Bem ou para o Mal.

No caso de *Senhora*, Alencar criou personagens condizentes com as mulheres da realidade concreta e presas ao discurso masculino dominante, ao apresentá-las dentro do contexto do século XIX, quase sempre subalternas ao código patriarcal, e, por vezes, desarticuladoras desse código, por agirem, em certos momentos, com indícios do que se poderia chamar de postura assertiva, tentando romper com os dogmas culturalmente sacralizados pelo sexo masculino. A personagem que se destaca por seus mais elevados traços de feminismo é Aurélia, jovem que consegue emancipar-se em certo sentido, devido ter conquistado o espaço de chefe de casa, provedora, senhora do discurso e ter sido tutora de seu próprio esposo Seixas, bem como por ter se afirmado como gênero e entidade política, ao desconstruir, de algum modo, a alteridade da voz feminina na narrativa. A emancipação de Aurélia, contudo, só se efetua dentro do espaço doméstico e enquanto ela tem o poder sobre o marido, fato estranho e que pode estar relacionado com a questão da autoria masculina.

No romance, através do narrador e das personagens, o autor poderia estar denunciando a condição opressora e reprimida da mulher, responsável por impossibilitá-la de agir contra a sociedade que lhe é hostil, por não atender às suas necessidades subjetivas e puramente românticas, ou ainda, estar exprimindo sua própria ideologia masculina a respeito da mulher, hipótese bastante plausível se for considerado, principalmente, o posicionamento do narrador em relação a ela, observando-a como “o caos do mundo moral”, mas também ao destacar a súbita transformação do comportamento da protagonista, quando ela, no final do romance, se desfaz de toda sua riqueza por amor a Seixas e o implora sua condição de submissa ao esposo. O autor poderia ter dado primazia à realização do amor, assumindo uma postura romântica sem, contudo, castrar o desenvolvimento da formação da identidade de Aurélia.

O comportamento de Aurélia no romance é de uma mulher que se mostra inconformada com o mundo estereotipado por deturpar seus íntimos desejos. Ao atuar como heroína romanesca, ela volta-se contra a sociedade de seu tempo, responsável por corromper os homens de bem e por educá-lo para os interesses capitalistas, através do mercado matrimonial, onde a moça é apenas um adorno para a sociedade, e o homem, um vencedor, por ascender socialmente através do casamento por conveniência. Aurélia é uma heroína no sentido de ser uma mulher diferente das outras de sua época porque, ao tentar equilibrar seus desejos interiores com os exteriores, consegue ridicularizar essa forma de casamento que agride moralmente a figura da mulher. Ela humilha o esposo, ao colocá-lo numa condição inferior em relação a ela, e ao fazê-lo passar por um processo de regeneração espiritual. Mas Aurélia não triunfa devido ter sucumbido aos interesse de Seixas, ao renunciar à sua emancipação, à sua construção identitária, implorando-lhe seu retorno à condição de submissa à ordem patriarcal. Tal postura mancha a dignidade feminina, e nem mesmo o contexto onde ela estava inserida pode ser um meio de justificar sua atitude, haja vista que ela continuava com o poder e podia ter lutado pela realização amorosa sem agir de forma corrupta, usando o dinheiro, causador de toda sua revolta. Talvez o que pode explicar seu comportamento seja sua idealização romântica, ou a questão da autoria masculina, que decide sobre o destino de suas personagens. Assim, em virtude de Aurélia ter aberto mão de sua independência, o romance mostra apenas uma espécie de tentativa de emancipação feminina.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria Zina Gonçalves de. O Pensamento Político de Mary Wollstonecraft. IN: MONTEIRO, Maria Conceição & LIMA, Tereza Marques Oliveira. *Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras*. Florianópolis: Mulheres, 2006.
- ALENCAR, José de. *Cinco Minutos; A Viuvinha*. Rio de Janeiro: Saraiva, 1971. (Coleção Jabuti)
- \_\_\_\_\_. *O Gaúcho*: romance brasileiro. São Paulo: Saraiva, 1971 (Coleção Jabuti; Série Paradidática).
- \_\_\_\_\_. *As Minas de Prata*. Vol. 2. Brasília: Livraria José Olympio/ MEC, 1975.
- \_\_\_\_\_. *O Sertanejo*. São Paulo: Ática, 1975.
- \_\_\_\_\_. *O Guarani; Iracema; Ubirajara*. Vol. 1. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Livraria José Olímpio Editora/MEC, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Senhora*. São Paulo: FTD S.A, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Senhora*. São Paulo: Publifolha, 1997.
- AMENO, Agenita. *Crítica à tolice feminina*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- AMORA, Antônio Soares. *A literatura brasileira: o romantismo*. Vol. II. São Paulo: Cultrix, 1967.
- ARISTÓFANES. *A Greve do Sexo: Lisístrata*. Porto Alegre: L&M, 2003. (Tradução de Millôr Fernandes).
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira, 1980.
- BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: o livro e as escolas do tempo*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UGM, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A Mulher Escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial: LTC – Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.

BROCA, Brito. *Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos: Vida Literária e Romantismo Brasileiro*. São Paulo: polis/INL/MEC, 1979.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol.2. Rio de Janeiro. Itatiaia Limitada, 1993.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol.2. Rio de Janeiro. Itatiaia Limitada, 1997.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

CAVALCANTI, Idney (et al.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidade*. Maceió: UFAL, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco (org.) *O discurso crítico na América Latina*. Instituto Estadual do Livro. Editora Unisinos, 1996.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Coleção grandes fatos do século vinte: Rio de Janeiro: Riográfica, 1984.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura brasileira no Brasil: era romântica*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora & Universidade Federal Fluminense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: BCD União de Editoras AS, 2001.

DESALDO, Louise. *Nathaniel Hawthorne*. New Jersey: Humanities Press International, Inc, 1987.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. As origens da representação da subordinação feminina na literatura ocidental: o legado grego. In: *Anais do Fazendo Gênero 8*. Florianópolis: UFSC, 2008.

DUARTE, Constância Lima. Pequena história do feminismo no Brasil. In: CARDOSO, Ana Leal (et al.). *Do Imaginário à Representação na Literatura*. São Cristóvão: OFS, 2007.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (Tradução de Waltensir Dutra).

ENGELS, Friedrich. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. São Paulo: Escala, s/d.

FARIA, José Roberto. *José de Alencar: dramas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FILHO, Luís Viana. O Patriarca da Literatura Brasileira. IN: ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Brasília: Livraria José Olympio/ MEC, 1975.

FUNK, Susana B. (org.) *Trocando Idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.

GILBERT, Sandra & SUSAN, Gubar. *The Norton anthology of literature by women: the traditions in English*. 2nd edition. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1996.

\_\_\_\_\_. *The madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth-century literary imagination*. Boston: Yale University Press, 1984.

GUÉRIN, Winfred. *A handbook of critical approaches to literature*. 3<sup>rd</sup> edition. New York: OUP, 1992.

GONÇALVES, Andréa Lisly. *História & Gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

JÚNIOR, Araripe. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros, técnicos e científicos Editora AS, 1978.

LAFETÁ, João Luiz. *As imagens do desejo*. IN: ALENCAR, José de. Senhora. São Paulo: Ática, 1991 (Série Bom Livro).

LAURETIS, Teresa de. A técnica do gênero. IN: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1989.

LIMA, Ana Cecília Aciolini. Estudos de gênero: do ser ao (dês) fazer. IN: CAVALCANTI, Idney (et al.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidade*. Maceió: UFAL, 2006.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. 1a edição. Rio de Janeiro: Duas Cidades & Editora 34, 2000.

MAAS, Wilma Patrícia. *O Cânone mínimo: O Bildungsromam na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MACEDO, Ana Gabriela (org.). *Gênero, identidade e desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Cotovia, 2002.

MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. São Paulo: Edifício Mário de Andrade, 1965.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O Enredo*. São Paulo: Ática, 1987 (Série Princípios).

MILL, John Stuart. *A Sujeição das Mulheres*. São Paulo: Escola, 2006 (Tradução de Débora Ginza).

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A Condição Feminina Revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Universitária, 2003.

- NAVARRO, Márcia Hoppe. O Discurso Crítico Feminista na América Hispânica. IN: CAVALHAL, Tânia Franco. *O Discurso Crítico na América Latina*. Instituto Estadual do Livro: Usinos, 1996.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Prefácio. In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. Prefácio. In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- RAGO, Margareth. Epistemologia Feminista, Gênero e História. IN: PEDRO, Joana Maria (et al.). *Masculino, feminino, plural, gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis: Mulheres, 1998.
- RIBEIRO, Luiz Felipe. *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1996.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções Críticas*. (Tradução de Rômulo Monte Alto). Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.
- SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press, 1977.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- STEIN, Ingrid. *Figuras Femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- TUFANO, Douglas. *Estudo de Literatura Brasileira*. São Paulo: Moderna, 1995.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004 (Tradução de Vera Ribeiro).
- ZOLIN, Lúcia Osana. *Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A República dos sonhos de Nélide Piñon*. Maringá: UEM, 2003.
- \_\_\_\_\_. Crítica Feminista. IN: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2005a.
- \_\_\_\_\_. Literatura de Autoria Feminina. IN: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2005b.