

Senhora: uma articulação cultural da representação feminina no século XIX

Taciana Ferreira Soares¹⁰⁰

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo

Consagrado e fecundo autor da estética romântica no Brasil, José Martiniano de Alencar é conhecido por criar os chamados “perfis de mulher”, dos quais fazem parte as obras *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), que retratam a ascensão da classe burguesa carioca, o que, pouco a pouco, altera diversos costumes das elites, especialmente o olhar sobre a mulher e o seu papel social. O trabalho aqui proposto destina-se a discutir como esta mulher burguesa é representada na obra publicada em 1875; e como esta representação reflete os costumes e ditames do Rio de Janeiro do século XIX, diante de três eixos escolhidos para este estudo: o domínio dos homens sobre o feminino; a apresentação e a educação femininas; a relação entre a burguesia e o casamento. Diante disso, observar-se-ão as mudanças ocorridas nos costumes da sociedade brasileira, que passa de aristocrática e rural para burguesa e urbana, através da narrativa escolhida para a presente investigação.

Palavras-chave

Representação feminina. Romantismo Brasileiro. Senhora. José de Alencar

¹⁰⁰ Mestranda do Programa de Pós Graduação em teoria da literatura (PPGL/UFPE). Especialista em literatura brasileira pela FAFIRE. Graduada em letras pela UPE.

Introdução

Autor fecundo no cânone literário brasileiro, José de Alencar insere-se num período de ampliações temáticas e formais das nossas letras. A produção escrita nacional, que no movimento árcade caracteriza-se como um lirismo extremamente próximo do europeu ou aos indígenas épicos que, mesmo ambientados em seu lugar de origem, são sombras do colonizador (ainda que a épica árcade seja frequentemente esquecida nos estudos literários relacionados ao século XVIII), é renovada no movimento romântico, visando o início de uma identidade artística própria, relacionada às questões políticas e às transformações pós 1822.

O contraponto em prosa do canto indigenista de Gonçalves Dias é constituído pelos romances de José de Alencar: nos quais não só ecoa a nota indianista (sempre a mais sugestiva, a mais diferente), mas onde o Brasil todo, dos campos e das cidades, dos negros e dos índios, da burguesia e do povo, encontra sua própria dimensão, sua íntima razão literária. (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 199)

A questão é que, enquanto a maior parte dos autores românticos, como Gonçalves Dias, limitou-se a temáticas singulares, Alencar produziu uma escrita plural, na qual abordava temas diversos, colaborando, assim, para a expansão da prosa de ficção no país, que ainda engatinhava neste período, mesmo que já mostrasse o desejo de autonomia e consistência. Mais que isso, “a ficção brasileira foi criada no Romantismo” (COUTINHO, 1988, p. 173) e este autor é um dos grandes responsáveis pelo seu desenvolvimento e propagação entre o público leitor que começava a se cristalizar.

Dentre as inovações experimentadas pelo autor, uma das mais relevantes é o tratamento dado às mulheres, através da construção de personagens femininas fortes e expressivas dentro das tramas. Se com Tomás Antônio Gonzaga, no movimento anterior, a mulher é um fantasma mudo e imóvel que existe para dar vazão aos anseios do narrador masculino, como é o caso da *Marília de Dirceu*, diante do apelo sentimental do Romantismo, a figura da mulher ganha destaque, visto que ela é o elemento que fica em frente aos holofotes no mundo burguês, parcela da população que consumirá as narrativas de ficção que começam a se desenvolver.

Como afirma Bosi (2006, p. 139), Alencar “crê nas razões do coração” e vai ultrapassar alguns escritores do mesmo período. Enquanto que em romances como *A moreninha*, de Macedo, ou *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, a personagem feminina nomeia a narrativa, mas é um pretexto para que a personagem masculina aja e encaminhe a

trama, mostrando todo o seu heroísmo, em *Senhora* os elementos masculino e feminino competem em pé de igualdade e são igualmente profundos e esféricos.

A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível. (BRANDÃO, 2004, p.11)

Naturalmente, a heroína esculpida por Alencar, que ama mais o ideal do amor que o próprio homem, não condiz com a realidade da maior parte das mulheres leitoras do século XIX, bem como toda a fantasia que culmina no *happy-ending* característico do movimento romântico. Porém, através de personagens como Aurélia, temos a percepção de novos rumos para as representações femininas, ainda que construídas pelo imaginário masculino, tendo em vista que era dado aos homens o maior direito de escrever e que eram deles as produções que seriam levadas a sério. Dessa forma, as possibilidades ampliam-se, fazendo com que as personagens femininas deixem de encarnar apenas aquelas moças langorosas e casadoiras, que ficam a esperar marido enquanto tocam piano.

O conceito de gênero, “como uma maneira de referir-se à organização social da relação entre os sexos” (SCOTT, 1995, p.2), é o ponto central deste trabalho. As questões culturais encontradas no romance *Senhora* e analisadas aqui estão diretamente ligadas aos papéis desempenhados, e compreendidos como naturais no século XIX, pelo masculino e feminino no que tange aos fatores de dominação, educação/ apresentação e matrimônio.

1 A mulher no século XIX: sob as ordens dos homens

O século XIX, de forma geral, foi palco de grandes e significativas transformações que mudaram as relações econômicas, sociais e familiares, entre outros aspectos formadores da sociedade brasileira. É o momento em que o país inicia mais fortemente um processo de urbanização, seguindo os modelos das cidades europeias, o que também altera as relações interpessoais e de educação diante do indivíduo de fora do ambiente doméstico.

A mulher do início século XIX, descrita por Gilberto Freyre, ainda presava pelos princípios do século anterior, conectada majoritariamente aos costumes das famílias aristocráticas do ciclo do açúcar:

O tipo mais comum de mulher brasileira durante o Império continuou o daquela boa Dona Manuela de Castro, mulher do Barão de Goiana. Muito boa, muito generosa, muito devota, mas só se sentindo feliz entre os seus parentes, os íntimos, as mucamas, os muleques, os santos de seu oratório; conservando um apego doentio à

casa e à família; desinteressando-se dos negócios e dos amigos políticos do marido, mesmo quando convidada a participar de suas conversas. Quando muito chegando às margens sentimentais do patriotismo e da literatura. Alheia ao mundo que não fosse o dominado pela casa – a família, a capela, os escravos, os moradores pobres do engenho, os negros dos mucambos mais próximos. Ignorando que houvesse Pátria, Império, Literatura e até Rua, Cidade, Praça. (FREYRE, 1996, p.112)

Essa mulher, ligada ainda ao ambiente doméstico e à rotina dos engenhos, que comandava a cozinha e todo o serviço da casa, cujas relações limitavam-se aos parentes mais próximos e ao confessor (figura que aliviava o peso de uma existência sobrecarregada pelos afazeres e pelas regras da família e da religião) aos poucos, com o avançar do século XIX, sobretudo no Segundo Reinado, tem a rotina alterada pela ascensão da mentalidade burguesa que passa a reger a sociedade. Esta nova forma de pensamento, atrelada àquela classe que vinha ganhando força econômica e política, remodela as relações sociais referentes à vida íntima e à mulher, que anteriormente tinha as oportunidades de sociabilização e contatos restritas. Esta mulher, agora, sai de dentro das casas e sobrados para ir aos teatros e bailes, assim como Aurélia, que se torna a *Rainha dos Salões*, vivenciando, finalmente, a *Rua, a Cidade e a Praça*, ainda que isto não acontecesse sem a presença de um pai, irmão, ou parente que zelasse pela honra das moças, conseqüentemente, da família.

Interessante é lembrar a personagem D. Firmina Mascarenhas, parenta viúva da protagonista de *Senhora* que ocupa exatamente este espaço na narrativa, cuidando da jovem órfã: “Mas essa parenta não passava de mãe de encomenda, para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina” (ALENCAR, 1997, p. 17). Notamos no trecho, presente na primeira página do romance, além de uma síntese do comportamento burguês diante da figura feminina, uma crítica velada do autor à sociedade do período. É por conta destes pensamentos progressistas que Alencar, além de outros autores românticos que defendiam que “a união dos sexos promovida somente pelo amor seja tão santa e pura como a que a religião e a sociedade consagra” (FREYRE, 1996, p. 132), será criticado e a leitura de suas obras proibidas por diversas famílias.

A mulher, o ser lânguido e doméstico, o sexo fraco e belo, nos anos de 1800 também passa a ter a delicadeza exagerada e valorizada, além da exaltação da graciosidade e da doçura. Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*, defende que essa visão do feminino, própria do pensamento burguês, existe por conta da necessidade de extrema diferenciação física entre os sexos dentro do regime patriarcal (coisa que não acontecia, por exemplo, nas comunidades indígenas brasileiras, ainda segundo o autor), o que vai dar origem a uma fêmea franzina, dengosa e de beleza mórbida. Nesta postura, o “homem patriarcal se roça pela

mulher macia, frágil, fingindo adorá-la, mas na verdade para sentir-se mais sexo forte, mais sexo nobre, mais sexo dominador” (FREYRE, 1996, p. 98). A vida da mulher é sempre regida pela imagem que o ser masculino tem e espera dela. Seja como esposa ou como mãe, seu papel na sociedade burguesa é o de gerar desejo ou de cuidar.

Mas todo um conjunto de fatos nos autoriza a concluir pela artificialidade ou pela morbidez do tipo da mulher franzina, langue, criado pelo sistema patriarcal de sociedade e em torno do qual desabrochou, no Brasil como em outros países de formação patriarcal, não só uma etiqueta de cavalheirismo exagerado de Minha Senhora, Exma. Senhora Dona, Excelentíssima, como uma literatura profundamente erótica de sonetos e quadras, de novelas e romances, com a figura de Elvira ou Clarice, de Dolores ou Idalina, ora idealizada em extremo, ora exaltada pelas sugestões de seu corpo especializado para o amor físico. De seus pezinhos mimosos. De suas mãos delicadas. De sua cintura estreita. De seus seios salientes e redondos. (FREYRE, 1996, p. 97)

Não são poucos os trechos e exemplos que se podem extrair do romance de Alencar para confirmar o que é dito acima. Podemos falar inicialmente das descrições do corpo de Aurélia: “ela caminhou para as janelas, e com petulância nervosa suspendeu impetuosamente as duas venezianas, que pareciam um peso excessivo para sua mão fina e mimosa” (ALENCAR, 1996, p.23), ainda em “colocou-se diante do seu cavalheiro e entregou-lhe a cintura mimosa” (ALENCAR, 1996, p.183), entre tantos outros excertos que contenham descrições físicas femininas; ou do próprio tratamento de Fernando Seixas para com a esposa, exclusivamente enquanto “senhora” durante os primeiros e turbulentos meses de casamento. Naturalmente, este tratamento também se deve à diferença econômica que existe entre eles e aos problemas de convivência do casal, e Seixas tem plena consciência disso: “O súdito diz à soberana, como o servo à sua dona, senhóra”. (ALENCAR, 1996, p. 178).

Além disso, percebemos a sensualidade inocente, porém provocativa para Seixas, da esposa inacessível (também característica chave do Romantismo já tão martelada pelas aulas de literatura da escola básica: a idealização da mulher inalcançável), graças à sua conduta de não valorização do amor sagrado e idealizado pela moça, quando o casal ainda namorava:

Na posição em que estava, olhando por cima da espádua da moça, ele via na sombra transparente, quando o decote do vestido sublevava-se com o movimento da respiração, as linhas harmoniosas desse colo soberbo que apoiavam-se em contornos voluptuosos. (ALENCAR, 1996, p. 166).

Aqui, a sensualidade que começa a figurar no romantismo alia-se à situação curiosa da narrativa criada por José de Alencar, residindo exatamente na quebra do padrão de dominação patriarcal do homem-marido, que tem sua voz, sua soberania e seu desejo sexual

reprimidos pela situação imposta por Aurélia, a esposa, por conta do fator econômico. Seixas é um falso-burguês, haja vista sua vida de aparências anterior ao casamento. Seu papel masculino e tudo o que isso representava na sociedade brasileira e patriarcal do século XIX, é resumido por Aurélia: “Precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o.” (ALENCAR, 1997, p. 75). A protagonista, por sua vez, vive uma vida de privações até os 18 anos, quando recebe a herança, e torna-se verdadeiramente burguesa, ainda que odiasse toda a torpeza que o dinheiro representa. Para Fernando, diante desse quadro, Aurélia é a deusa inalcançável. Próxima, porém impossível.

A moda feminina também muda e assume uma delineação característica neste período:

A mulher patriarcal do Brasil – principalmente a do sobrado - embora andasse dentro de casa de cabeção e chinelo sem meia, esmerava-se **nos vestidos de aparecer aos homens**¹⁰¹ na igreja e nas festas, destacando-se então, tanto do outro sexo como das mulheres de outra classe e de outra raça, pelo excesso ou exagero de enfeite, de ornamentação, de babado, de renda, de pluma, de fita, de outro fino, de jóias, de anel nos dedos, de bichas nas orelhas. (FREYRE, 1996, p. 98-99).

As vestimentas e acessórios eram delas, mas o gosto era ditado por eles, para chamar a atenção deles, como se a mulher tivesse nascido para agradar ao homem, símbolo de privilégios e força física e econômica. O ideal de beleza e moda, na segunda metade do século XIX, começa a se transformar. Neste período, a inspiração vem da França e chegam aqui através das atrizes que se apresentavam nos palcos da côrte. Freyre também afirma que “foi, em parte, subproduto da influência de rapazes brasileiros que iam estudar leis, Medicina, Filosofia, Comércio nos centros europeus. Vinham cheios de novidades, algumas das quais comunicavam às mulheres” (1997, p. 102), mais uma vez reiterando a ideia de que o sexo feminino é criado para satisfazer e ser agradável ao masculino. O ideal, anteriormente citado, da extrema diferenciação física entre os sexos toma cada vez mais espaço no imaginário burguês, o que reflete na maneira de vestir das moças. Se as senhoras donas de casa ideais eram vistas como as matronas gordas e de formas arredondadas, a moda das moças procurava exagerar a marcação das cinturas extremamente finas, através do uso de espartilhos, e as ancas largas. Mas ambas – moças e senhoras burguesas – usavam em excessos acessórios diversos, penteados elaborados, tecidos finos, rendas e rostos pintados com maquiagem.

As duas moças lembrando-se que iam passar a noite face a face, instintivamente sem propósito, por uma irresistível emulação, haviam-se esmerado. Ambas estavam no esplendor de sua beleza. Mas curiosa antítese: Adelaide, a pobre, vinha no maior apuro do luxo, com toda a garridice e requintes da moda. Aurélia, a milionária,

¹⁰¹ Grifo nosso

afetava extrema simplicidade. Vestiu-se de pérolas e rendas; só tinha uma flor, que era a sua graça. (ALENCAR, 1996, p. 171 – 172).

Enfim, as pessoas da burguesia precisavam aparecer e se distinguir das demais. Vale lembrar que Adelaide sempre foi uma moça burguesa (no trecho acima é tratada como pobre apenas comparativamente em relação à fortuna possuída por Aurélia) e, por conta disso, reflete tais costumes e exageros, próprios da moda da época desta classe social. Aurélia era a moça pobre que virou milionária ao ganhar uma herança. Ainda que seus trajes sejam requintados, ela é simples, equilibrada e serena, demonstrando o dinheiro que possui na qualidade dos vestidos e joias, não na quantidade de adereços, como faz a sua rival.

Aurélia estava ali como sempre, deslumbrante de formosura, de espírito e de luxo. Seu traje era um primor de elegância; suas joias valiam um tesouro, mas ninguém apercebia-se disso. O que se via e se admirava era ela, sua beleza, que enchia a sala, como um esplendor. (ALENCAR, 1996, p. 165)

Os trajes da protagonista refletem não somente seu padrão econômico, mas quem ela é de fato em seu íntimo, desde quando ainda era a *menina bonita de Santa Teresa*, agindo de forma recatada, contida, respeitável. Lembremos que este seu comportamento aparece, sobretudo, em público, visto que Aurélia tem uma conduta diferenciada com as pessoas de seu convívio mais íntimo pós-herança, como o tio e o marido.

2. Os novos moldes da apresentação e educação feminina

Como visto anteriormente, o corpo da mulher e a moda usada por ela estavam atreladas diretamente ao desejo masculino, assim como o seu comportamento em sociedade, seja nos teatros, nos cafés ou nos salões dos sobrados, que as famílias, com a ascensão da burguesia, passam a abrir aos amigos e a oferecer bailes. Assim será também com a educação feminina: aulas de canto; de piano; de francês; de dança; porém, sem nada que fosse relacionado ao conhecimento acadêmico ou científico. É no século XIX, período no qual se passa o romance, que encontramos, segundo CAMPOS (2009), as primeiras escolas femininas fundadas pela Missionária Martha Watts, que buscavam fazer das moças boas mães e boas esposas. A instrução das mulheres deveria ser voltada para os dotes domésticos que seriam úteis no comando do lar.

Para muitos grupos que compunham a sociedade do século XIX, **as mulheres deveriam ser mais educadas do que instruídas**; segundo eles, não havia a necessidade de a mulher ter acesso a conhecimentos além daqueles que serviam para consolidar a sua moral e os bons princípios, não eram considerados seus desejos ou

necessidades, mas sim sua função social, vista como o pilar de sustentação do lar. (VIEIRA, 2012, p.13, grifos nossos).

Estas novas disciplinas, além de serem prendas das moças casadoiras e características que garantiriam melhores partidos, futuramente seriam instrumentos de entretenimento para o marido, visto que estas prendas (trabalhos de agulhas, piano, dança e um pouco de línguas, por exemplo) – que eram ensinadas pelas famílias e escolas de mulheres – como afirma STEIN *apud* PEREIRA (2015) eram necessárias para garantir a composição social e ornamental da mulher, além de também serem requintes necessários para apresentar nas salas.

Apesar das grandes mudanças acontecidas na dinâmica da sociedade – sobretudo urbana – no século XIX, a educação feminina em muito ainda se parecia com aquela das mulheres da aristocracia açucareira. Eram seres domesticados (podemos citar como exemplo deste comportamento doméstico, personagens do próprio Alencar, como Carlota, de *Cinco Minutos* ou Berta, de *Til*) e não incentivadas a refletir ou agir dentro da sociedade. A protagonista de *Senhora*, aqui, mais uma vez desvia do padrão das mulheres deste século tão bem retratadas na literatura, já que possuía, por exemplo, habilidade com a matemática, considerada um saber masculino, e já questionava o funcionamento da sociedade ainda quando pobre; e muito mais depois de rica. Podemos falar também da influência e da maestria com que ela controlava Lemos, seu tio e tutor, que se refere à protagonista, em determinada passagem do romance, como “você é uma feiticeirazinha, Aurélia; faz de mim o que quer” (ALENCAR, 1997, p. 31).

Apesar da permanência de uma educação de outrora que visava o silenciamento feminino, este novo formato de educação também ajudou a ampliar o leque de contatos e a vida fora do ambiente caseiro das jovens. “Alargou-se a paisagem social de muita iaiá brasileira no sentido de maior variedade de contatos com a vida extradoméstica. Este alargamento se fez por meio do teatro, do romance, da janela, do estudo de dança, de música, de francês.” (FREYRE, 1997, p. 111). Ressaltamos ainda que devido à essa nova ordem educacional, consequentemente social e cultural, “há grande aumento de salas de teatro, cuja frequência era obrigatória para os que tinham pretensões de posição social”(ANDRADE, 2013, p. 65), eram os ambientes nos quais as pessoas podiam demonstrar o seu *status*. As mulheres, ao frequentar os ambientes fora do seio doméstico, deixaram de ser vigiadas apenas pelos pais e irmãos, e passaram a ser observadas pela sociedade, pelas famílias de seus pretendentes.

Sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade. Essas mulheres tiveram de aprender a comportar-se em público, a conviver de maneira educada. Nas casas, domínios privados e públicos estavam presentes. Nos públicos, como as salas de jantar, e os salões, lugar das máscaras sociais, impunham-se regras para bem receber e bem representar diante das visitas. (D'INCAO, 2012, p. 228).

Além dos eventos que promoviam o contato direto, ainda que apenas visual em alguns casos, com pessoas – e conseqüentemente pretendentes – de fora do convívio familiar, o desenvolvimento dos romances e folhetins no Brasil, primeiro formato de publicação de *Senhora*, foi de extrema importância para a distração das mocinhas urbanas e do seu imaginário com relação ao amor e à vida conjugal, dando a estes eventos uma aura imaginária, de sonhos, centrada na idealização e no sentimento: “A mulher, entre os românticos, aparece convertida em anjo, em figura poderosa, inatingível, capaz de mudar a vida do próprio homem” (PROENÇA FILHO, 1995, p.47). Assim como é Fernando Seixas no romance aqui analisado, que passa por uma revolução em seu caráter por causa da convivência conjugal com Aurélia e sua dualidade: de um lado a mulher rancorosa e ferida, do outro lado, a esposa que ama e que quer experimentar a felicidade do casamento.

Vale lembrar que os folhetins eram publicados nos jornais e que a imprensa tinha grande influência na formação da população, conseqüentemente das mulheres, ajudando a preservar e afirmar costumes e tradições. A leitura, fosse das notícias ou fosse dos folhetins, era transpassada pelos valores daquela sociedade, ainda que a escolha dos romances não fosse bem vista, já que eles eram considerados fúteis. “Estes eram considerados inadequados, pois poderiam suscitar nos leitores fantasias e imaginações indesejadas” (SILVA, 2013, p. 14). A fantasia e os devaneios, por sua vez, eram vistos no período como características próprias da alma e identidade feminina, logo, percebidas socialmente de forma negativa. Esse pensamento sobre os romances era típico do Realismo e um dos motes dessa estética literária, tanto na Europa como no Brasil.

O consumo deste gênero literário se torna majoritariamente feminino por conta do ócio entre as mulheres da elite, o que alimenta o hábito de ler entre bordados e pianos, e o discurso dos romances, naturalmente, refletia o pensamento burguês centrado na família, na religião, nas tradições. Dessa maneira, os romances escritos por burgueses e para burgueses funcionam como um espelho no qual esta parcela da sociedade podia se ver refletida, representando e reafirmando os seus costumes. A grande problemática para estas leitoras era “como suportar, depois de tantas leituras sobre heroínas edulcoradas, depois de tantos suspiros à janela, a rotina da casa, dos filhos, da insensibilidade e do tédio”(ANDRADE, 2013, p. 73). A vida real não fazia parte dos livros. E é exatamente por conta desta visão que tais romances

foram combatidos com muita força pelo movimento posterior, o Realismo, já que se dizia que estas leituras degeneravam as moças com tantas fantasias e ideais de amor.

3 A Burguesia e o casamento

Senhora é uma das últimas obras de José de Alencar, sendo publicada em 1875, num período em que a classe leitora ainda estava se estabelecendo no Brasil, para um público muito seletivo, como afirma Bosi:

O romance romântico brasileiro dirigia-se a um público mais restrito do que o atual; eram moços e moças provindos das classes altas, e, excepcionalmente médias; (...) eram, enfim, um tipo de leitor à procura de entretenimento, que não percebia a diferença de grau entre um Macêdo e um Alencar Urbano. (BOSI, 2006, p. 128).

O fato é que esses leitores de folhetins com moldes franceses buscavam, cada um a seu modo e com suas exigências, “reencontrar sua existência pela auto-idealização a partir da obra, projetando-se como herói ou heroína em peripécias com que não se depara a média dos mortais” (BOSI, p. 129). Alencar se vale de tal circunstância para, na obra, abrir críticas aos valores e comportamentos da sociedade burguesa fluminense que emergia economicamente, fazendo duras críticas ao casamento por interesse e à ascensão social por meio deste. Essas críticas começam já na tão comentada titulação dos capítulos do livro – *O Preço; Quitação; Posse; Resgate* – que sugerem uma transação comercial. A ascensão do pensamento burguês no Brasil remodela também a maneira de pensar sobre o amor, tornando o enlace matrimonial através do sentimento mais valorizado que os arranjos feitos pela família, principalmente entre as iaiás a quem se destinava a maior parte dos romances folhetinescos. Por conta disso, é perceptível até mesmo o aumento do rapto de moças na segunda metade do século XIX.

Eram moças a quem os pais não consentiam, ou por questão de sangue, ou de situação social, o casamento com homens de sua predileção sexual ou sentimental. Elas, porém, já não se sujeitando, com a doçura de outrora, à escolha de marido pela família, fugiam romanticamente com os namorados, que nem as moças das novelas; e muitas vezes com homens de situação inferior à sua e até de cor escura, sendo elas alvas, louras ou de um moreno claro ou pálido. (FREYRE, 1996, p. 129)

As sinhazinhas, dentro do imaginário Romântico, enxergavam-se (ou pelo menos gostariam de se perceber e viver aventuras e o amor desta maneira) como Iaiás Garcia, Isauras, Carolinas, Helenas, Emílias, entre tantas outras mocinhas folhetinescas, nas vidas das quais o amor sempre triunfava no final. Interessante é apontar que as mulheres, dentro destes romances, tendem a se dissolver no amor, no marido, na vida conjugal, perdendo parcela da

sua essência, enquanto os mocinhos tendem a cristalizar-se como pessoa ou completar-se com a figura da esposa. Talvez seja exatamente por conta deste motivo que a maior parte dos romances românticos se encerre com o casamento ou com a realização da felicidade depois dele. Ótimo exemplo disto é o nosso Fernando Seixas, que se transforma diante da presença, da cobrança e da vingança de Aurélia, tornando-se um homem digno.

Por conta da influência que essas histórias causavam nas moças em idade de casar, alguns autores passaram a ser mal vistos, como é o caso do próprio Alencar, como foi comentado anteriormente. D. Ana Ribeiro de Góis Bettencourt, no ano de 1885, citado por FREYRE (1996, p. 132), no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, aconselha os pais das jovens, graças aos alarmantes números de fugas de moças com os namorados, que evitassem as más influências que pudessem pôr algum tipo de ideia nas cabeças das mocinhas. “O mau teatro. Os maus romances. As más leituras. Os romances de José de Alencar, por exemplo, com ‘certas cenas um pouco desnudas’ e certos ‘perfis de mulheres ativas e caprichosas’”. Para D. Ana, estas obras podiam fazer com que as jovens ansiassem imitar os “inconvenientes” na vida real. Inconvenientes porque a vida real não tinha as emoções e o sentimento encontrados e idealizados pelas mocinhas nos palcos e nos folhetins, já que um elemento importante da composição destas narrativas não estava presente nas suas vidas e realizações matrimoniais: a escolha dos cônjuges, feita pela eleição e por amor das partes envolvidas.

O casamento, para a parcela burguesa da sociedade, além de monogâmico e indissolúvel, único espaço legítimo para a eclosão do amor conjugal, era também uma ferramenta econômica, “preservando o patrimônio da recém-formada classe burguesa ao regular a transmissão de bens entre os herdeiros, conjugando matrimônio e patrimônio” (THIENGO, 2008, p. 6). O próprio Alencar sugere sutilmente esse costume no primeiro capítulo do romance, onde usa as expressões *mercado matrimonial* e *empresa nupcial*, quando Aurélia fala do possível valor de seus pretendentes. A questão é que em diversas ocasiões a mulher era vista pelas famílias (pais, irmãos, tios ou homens que fossem responsáveis pelos arranjos matrimoniais) como uma mercadoria ou moeda de troca, que asseguraria a preservação do patrimônio dentro do próprio grupo familiar ou a ascensão deste, caso a união fosse com um membro de uma família mais bem-sucedida.

Graças a essa necessidade de preservação do patrimônio da família, podemos notar o casamento entre primos ou tios e sobrinhas, definido por Freyre (1996, p. 126) como endogamia patriarcal. Há este costume em *Senhora: o desejo* de Lemos em casar-se com Aurélia, sua sobrinha. A diferenciação no romance se faz do costume burguês já comentado

pelo fato de que a protagonista era ainda pobre - porém já lembrada pela sua beleza, que será reafirmada ao longo de toda a obra- quando foi cortejada pelo tio:

O velho acreditou que a sobrinha, como tantas infelizes arrebatadas pelo turbilhão, estava à espera do primeiro desabusado, que tivesse a coragem de arrancá-la da obscuridade onde a consumiam os desejos famintos, e transportá-la ao desejo do luxo e do escândalo. Apresentou-se pois francamente como empresário dessa metamorfose, lucrativa para ambos; e acreditou que Aurélia tinha bastante juízo para compreendê-lo. (ALENCAR, 197, p.87).

Manuel Lemos, o irmão que abandona a mãe de Aurélia quando esta se casa com Pedro Camargo a contragosto da família, crê que a heroína aceitaria a investida para sair da miséria, enquanto ele ganharia uma esposa. Tudo solucionado dentro da própria família. Porém, não sabia ele que Aurélia só se posicionava na janela para alegrar D. Emília, não por desejar um casamento.

A valorização do matrimônio no imaginário burguês se dá, sobretudo, pelas questões econômicas, como já foi discutido, visando à conservação do patrimônio da classe que estava se estabelecendo. Os burgueses eram os comerciantes, os banqueiros, os lojistas, industriais, que necessitavam de uma instituição que defendesse seus interesses:

O lar era a quintessência do mundo burguês, pois nele, e apenas nele, podiam os problemas e contradições daquela sociedade ser esquecidos e artificialmente eliminados. Ali, tanto a aristocracia quanto a burguesia viviam seus simulacros: a primeira, tentando manter as aparências de uma antiga opulência e a segunda, imitando os gestos e gostos da primeira, para garantir o aparato de sua riqueza e seu poder recente. Ali, em meio aos objetos e rituais domésticos, a família pequeno-burguesa podia manter a ilusão de uma alegria harmoniosa e hierárquica, consagração do ideal burguês. (ANDRADE, 2013, p. 66)

É este um dos motivos de termos tantas descrições de ambientes e objetos nos romances românticos, pela precisão de demonstrar o esplendor das casas, que por sua vez eram recheadas de objetos e ornamentações que indicassem riqueza e nível, legitimando a harmonia e a prosperidade em que vivia a instituição mais importante do mundo burguês: a família. “Um sólido ambiente familiar, lar acolhedor, filhos educados e a esposa dedicada ao marido e sua companheira na vida social são considerados um verdadeiro tesouro” (D’INCAO, 2012, p. 225).

A posição da mulher burguesa no matrimônio, durante o período em que se passa a obra, era de total passividade e dependência, daí a necessidade masculina para o provento econômico da casa e até mesmo de um homem da família para fazer os arranjos matrimoniais (porém é preciso pontuar que as mulheres pobres necessitavam trabalhar para ajudar a prover o sustento da casa, ainda que com serviços vistos como exclusivamente femininos, como lavar roupas para fora ou costurar. Dentro do romance, Aurélia e sua mãe são exemplos disso). No

século XIX, a imagem da mulher era de ser fortemente submisso: “Na época, a mulher estava sempre à disposição e à espera do seu amado, mas sem demonstração do seu querer.” (RÊGO, 2006, p. 17), além disso, na instituição do casamento “é a mulher quem tem o dever matrimonial de se dedicar e respeitar o marido (culto e adoração), transformando o lar em um território santificado por meio de suas virtudes.” (PEREIRA, 2015, p. 6). Para Auad,

O casamento origina-se, portanto, desse pacto desigual no qual a esposa obedece ao marido, e ele, em troca, a protege das adversidades, das guerras, da fome etc. O que sustenta esse modelo de casamento é o pressuposto de que a mulher sempre concordará em se submeter como esposa porque o homem é o mais forte e poderá desfrutar da “superioridade do seu sexo.” (AUAD, 2003, p. 23).

Apesar da falta de submissão ao homem, particular do período, e da inexistente necessidade de um marido provedor (visto que a protagonista fica milionária depois de receber a herança do avô), assim acontece com a nossa Aurélia: um casamento não apenas pela questão da vingança, mas pela necessidade da figura masculina para apoiá-la e protegê-la perante a sociedade fluminense. Apesar da independência econômica da protagonista, o casamento era tão primordial para ela quanto para as suas contemporâneas. Notamos isto desde os primeiros capítulos, quando percebemos o tom irônico em que Aurélia fala sobre a instituição do casamento, ou nos capítulos em que temos a apresentação da vida da personagem principal anterior ao recebimento do espólio. Apesar da independência financeira da protagonista, vemos o que Dona Emília, sua mãe, aponta sobre doença que carregava e a falta do amparo masculino para a filha (ainda no período em que a moça não havia recebido a herança):

Nestas circunstâncias, a mãe só via para a filha o natural e eficaz apoio de um marido. Por isso não cessava de tocar a Aurélia neste ponto, e a propósito de qualquer assunto.

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

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

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

- Ah! se eu te visse casada!

Aurélia é quem suportava todo o peso da casa. Sua mãe, abatida pela desgraça e tolhida pela moléstia, muito fazia, evitando por todos os modos tornar-se pesada e incômoda à filha. Envolvera-se ainda em vida em uma mortalha de resignação, que lhe dispensava o médico, a enfermeira e a botica. Os arranjos domésticos, mais escassos na casa do pobre, porém de outro lado mais difíceis, o cuidado da roupa, a conta das compras diárias, as contas do Emílio e outros misteres, tomavam-lhe uma parte do dia; a outra parte ia-se em trabalhos de costura. Não lhe sobrava tempo para chegar à janela; à exceção de algum domingo em que a mãe podia arrastar-se até à igreja à hora da missa e de alguma volta à noite acompanhada pelo irmão, não saía de casa. Esta reclusão afligia a viúva, que muitas vezes lhe dizia:

- Vai para a janela, Aurélia.

- Não gosto! respondia a menina. (ALENCAR, 1996, p. 83).

O coração de Aurélia não havia desabrochado para os assuntos de casamento, como define o narrador, porém ela acreditava que este deveria acontecer por amor, não por arranjo, como era o costume geral entre as famílias, sobretudo, burguesas. Ainda assim, por conta da pressão de dona Emília e da própria reflexão de como seria sua vida, caso perdesse o amparo da mãe e do irmão, pondera:

Reconheceu que não tinha direito de sacrificar a um sonho de imaginação, que talvez nunca se realizasse, o sossego de sua mãe primeiro, e depois seu próprio destino, pois que sorte a esperava, se tivesse a desgraça de ficar só no mundo? (ALENCAR, 1996, p. 84).

Ainda sobre a questão dos arranjos matrimoniais, vemos esta maior necessidade dos acordos entre as famílias da burguesia que, como já comentado, precisava conservar ou multiplicar o patrimônio. Nicota, irmã de Fernando, precisa do dote (que fora deixado por seu pai antes de morrer e Seixas havia gastado em sua vida de aparências) para conseguir casar e não entrar no *aleijão social*, ou seja, não casar, como a outra irmã, Mariquinhas, que já havia passado da idade em que conseguiria um matrimônio. Porém seu noivo é, também, um rapaz pobre e a relação dos dois não foi feita de maneira arranjada pela família, mas pelo querer dos dois namorados. Nenhuma das famílias tinha o que perder, já que nenhuma delas tinha patrimônio para conservar ou aumentar pela via do casamento.

Independente e acima das questões que a levam para este final – morte da mãe e do irmão; desamparo perante a sociedade; aleijão social ou *ficar para a titia*; desejo de vingança - assim completa-se parte do destino da protagonista e motor do romance de Alencar aqui analisado: um casamento por arranjo, como o de várias moças burguesas do século XIX.

Conclusão

A obra literária, principalmente no período histórico em que foi escrito o romance aqui investigado, se molda como um forte instrumento na configuração do imaginário coletivo, dados o volume e a frequência com que eram consumidos os folhetins e a importância do jornal impresso no século XIX, além da própria importância do movimento romântico para a criação de uma identidade nacional brasileira. Ao final da análise, percebemos que o Romantismo e seus temas até hoje ecoam entre nós: em alguns costumes e tradições ainda enraizados, no nosso lazer, no nosso imaginário, nos nossos objetos de entretenimento, na maneira em que idealizamos os nossos relacionamentos afetivos. E são esses aspectos críticos que tornam a obra, escrita na segunda metade do século XIX, ainda tão

sutilmente atual. Pensar sobre uma obra como a de Alencar é refletir, ainda, sobre o nosso tempo, sobre nossos costumes e sobre nossas relações interpessoais, mesmo com estes quase 150 anos que nos separam de Aurélia e das outras personagens que povoam este romance.

Referências

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Ática, 1997.

ANDRADE, M. C. M.. O Século XIX: O Mundo burguês/ O casamento/ A nova mulher: O contexto histórico dos romances Madame Bovary, Ana Karenina, O Primo Basílio e Dom Casmurro. **Evidência**, Araxá, v. 9, p. 63-80, 2013.

AUAD, Daniela. **Feminismo: que história é essa?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. “Passageiras da voz alheia”. In: BRANDÃO, R. S.; BRANCO, L. C. **Amulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CAMPOS, Y. S. S. Gênero e educação no século XIX: o ofício da mulher em foco nas fontes históricas. **Imburana**, Natal, v. 1, n. 1, p. 98-105, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

D’INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Unesp, 2002. p. 223-240.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

PEREIRA, C. M. **Um retrato na parede do Segundo Reinado**: a imagem da família e do casamento em “A mulher de preto”, de Machado de Assis. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, v. 11, p. 3-20, 2015.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura** (Através de textos comentados). São Paulo: Editora Ática, 1995.

REGO, Florita. **Leituras numa ótica feminina**. Recife: Baraúna, 2006.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2 jul./dez., 1995.

SILVA, Gisele Elaine da. **Bordar e Casar**: as representações da educação das mulheres nos romances (1820 – 1830). 2013. 97 f. Dissertação (mestrado em educação) – Universidade Federal de São João Del-Rei, Minas Gerais, 2013.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

THIENGO, Mariana. **O perfil de mulher no romance Senhora, de José de Alencar**. Travessias (UNIOESTE. Online), v. 3, p. 1-17, 2008. Disponível em: <e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3016/2362> Acesso em: 01/07/2017.

Página |
312

VIEIRA, Luana Larissa. **A desconstrução do perfil romântico feminino em “Lucíola” de José de Alencar**. 2012. 24 f. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba.

SENHORA: A CULTURAL ARTICULATION OF THE FEMININE PORTRAYAL ON THE XIX CENTURY

Abstract

Established and fruitful author of the romantic aesthetic in Brazil, José Martiniano de Alencar is known for creating the so called "Women profiles", which has novels like *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) and *Senhora* (1875), that portrays the ascension of the bourgeoisie class from Rio de Janeiro, that, little by little, changes several habits from the elites, especially the look on women and her social role. The investigation proposed here is destined to discuss how this bourgeois woman is represented in the novel published in 1875; and how this portrayal reflects the habits and dictates XIX Century Rio de Janeiro, along the three axis chosen for this study: the domain of men over the feminine; the female portrayal and education; the relationship between marriage and the bourgeoisie. In face of this, the changes that occurred in the habits of the Brazilian society which passes from rural aristocracy to urban bourgeoisie will be observed, through the chosen narrative for the present investigation.

Keywords

Feminine portrayal. Brazilian Romanticism. *Senhora*. José de Alencar.

Recebido em: 26/05/2018
Aprovado em: 01/10/2018