

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Renato Drummond Tapioca Neto

**O Império e a *Senhora*:
Memória, Sociedade e Escravidão em José de Alencar**

Vitória da Conquista
2017

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Renato Drummond Tapioca Neto

**O Império e a *Senhora*:
Memória, Sociedade e Escravidão em José de Alencar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre Em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Moreira

Vitória da Conquista
2017

C58m Tapioca Neto, Renato Drummond
O Império e a Senhora: Memória, Sociedade e Escravidão em José de Alencar. Orientador: Marcello Moreira - Vitória da Conquista, 2017.
152f.

Dissertação (mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2017.

1. José de Alencar 2. Senhora. 3. Escravidão. I. MOREIRA, Marcello. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. III. Título.

Título em Inglês: The Empire and the Lady: Memory, Society and Slavery in José de Alencar.

Palavras-chaves em Inglês: José de Alencar. Senhora. Slavery.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Marcello Moreira (Presidente), Prof^a. Dr^a Isnara Pereira Ivo (titular), Prof. Dr. João Adolfo Hansen (titular).

Data da Defesa: 20 de fevereiro de 2017

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Renato Drummond Tapioca Neto

O império e a Senhora: memória, sociedade e escravidão em José de Alencar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Data da aprovação: 20 de fevereiro de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcello Moreira (Presidente)
Instituição: UESB

Ass.: 

Profa. Dra. Isnara Pereira Ivo
Instituição: UESB

Ass.: 

Prof. Dr. João Adolfo Hansen
Instituição: USP

Ass.: 

Para a minha senhora, minha mãe Eliene
Queiroz de Oliveira.

– Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada. Podemos ter este orgulho, que os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de pôr termo a esta cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente senhor. Entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido (ALENCAR, 1997, p. 75).

– Quer dizer que o senhor considera-se meu escravo?
Perguntou Aurélia frisando Seixas.

– Creio que o declarei positivamente, desde o primeiro dia, ou antes desde a noite que data a nossa comum existência e minha presença aqui, a minha permanência em sua casa sob outra condição, fora acrescentar à primeira humilhação uma indignidade sem nome (ALENCAR, 1997, p. 178).

AGRADECIMENTOS

Ao longo de quase quatro anos de pesquisa sobre José de Alencar e o romance *Senhora*, (pesquisa essa, que, portanto, começou antes do meu ingresso do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade - UESB, em março de 2015), muitas foram as pessoas que contribuíram para o andamento deste trabalho, até chegar à versão que agora vai para as mãos do leitor. Minha lista de agradecimentos é muito longa, mas como não posso transformá-la em arquivo anexo a esta dissertação, tentarei ser o mais sucinto possível.

A maioria das pessoas costuma primeiramente agradecer a alguma entidade sobrenatural, cujo poder, acredita-se, contribuiu para a conclusão de seus trabalhos. Sem fugir a essa prática, e pedindo licença ao leitor, independentemente de sua crença, gostaria de agradecer a Deus, em que encontrei conforto e coragem para superar certos desafios encontrados no decorrer do curso e da escrita deste trabalho.

Voltando agora para o plano terrestre, a primeira pessoa a quem eu gostaria de prestar meus agradecimentos é ao meu orientador, Marcello Moreira, que abraçou o meu tema de pesquisa e me acolheu entre os seus orientandos com boa vontade. Não tenho palavras para expressar o quanto sou grato pelos momentos de orientação e pelas lições de vida que aprendi ao lado dele. Cada conversa tida entre nós me permitiu olhar para meu objeto de pesquisa com mais atenção, deixando de lado certas ideias inaplicáveis, que tinha em minha mente durante o processo de escrita do texto. Devo inteiramente ao Marcello Moreira o tema do capítulo 3 deste trabalho, que versa sobre a analogia entre os casamentos arranjados e o regime escravista em *Senhora*.

Agradeço à minha família, cujo apoio emocional foi fundamental durante esses dois anos em que estive no mestrado. À minha mãe, Eliene, para quem eu dedico este trabalho, e à minha irmã, Vanessa, que são minha base na vida. Aos meus avós paternos, Renato e Eurydice (*in memoriam*), que sempre investiram na minha educação, bem como ao meu pai, Jorge (*in memoriam*). Aos meus avós maternos, Iva e Manoel, à tia Neuza e à tia Gel, que me acolheu em sua casa durante minha estada em Vitória da Conquista. Aos demais tios e tias, primos e primas, deixo o meu sincero obrigado!

Nesses dois anos de curso, conheci pessoas maravilhosas, que espero carregar comigo ainda por muitos anos. Aos colegas de turma, Ísis e Elaine (a dupla dinâmica), Glendinha, Tati, Weber, Fábio (vulgo Binho), Zora, Dani, Samara e Lara, agradeço pela companhia, pelos momentos maravilhosos e preocupações compartilhadas durante esse período. Às colegas de orientação, minhas queridíssimas Milena, Luzia, Lêda e Marinês. Foi ótimo estar ao lado de vocês. Vai um agradecimento também para Luciano, Raelton, Fernando, William e Dener.

Agradeço ao corpo docente e aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, especialmente à Vilma e à professora Edvânia Gomes. Gostaria de agradecer aos membros da banca de qualificação, professores Flávio Reis e Isnara Pereira Ivo, cujas contribuições foram essenciais para o andamento deste trabalho. As críticas feitas por eles na versão preliminar do texto da dissertação foram fundamentais para a continuação e conclusão do trabalho. Obrigado o professor João Adolfo Hansen, que junto com a professora Isnara Pereira Ivo, compôs a banca de defesa, comandada pelo professor Marcello Moreira, no dia 20 de fevereiro de 2017. As críticas e contribuições do Hansen para este trabalho foram de extrema relevância para a elaboração da versão final deste trabalho. Obrigado também à professora Ana Carolina Soares, pelo envio de sua dissertação de mestrado sobre os *perfis alencarianos*.

Aos amigos da UESC, ex-professores e colegas de graduação, agradeço pela confiança e pelo apoio prestado ao longo dos anos. Estar com vocês é como me sentir em casa. Para minha ex-orientadora e amiga, Laila Brichta, vai um grande obrigado, acompanhado de um abraço fraterno. A ideia inicial para esse projeto surgiu enquanto eu era seu orientando, em 2013. Obrigado pelas sugestões de pesquisa e pelas indicações bibliográficas.

Aos demais amigos e amigas, companheiros e companheiras, Marthar, Stéphane, Aline, Priscilla, Michelle, Leide e Rebeca, obrigado. Não sei o que seria de mim sem os momentos de descontração proporcionados por vocês nesse período. Creio que teria surtado facilmente.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à CAPES, cujo apoio financeiro foi de fundamental importância para o desenvolvimento desta dissertação, não só na aquisição dos livros necessários, como também na participação em eventos, em que expus os resultados obtidos durante os vários estágios da pesquisa.

Deixo agora o resultado final deste trabalho nas mãos do leitor, que o julgará da forma como melhor lhe aprouver, na esperança de que ele possa oferecer contribuições valiosas para o estudo do tema.

RESUMO

Partindo de um diálogo entre os campos da memória, história e literatura, a seguinte dissertação de mestrado se propõe a analisar o romance *Senhora* (1875), escrito por José de Alencar, quanto à representação que este faz da sociedade do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1850 e 1870, incluindo suas práticas e costumes, entre eles o chamado casamento de conveniência. Concebido como uma forma de obtenção de status econômico e social entre as famílias aristocráticas do período, percebeu-se que, na referida obra, essa prática, que tinha na concessão do dote das noivas a sua característica comercial mais nítida, foi discriminada por Alencar como algo contrário ao ideal de amor conjugal, difundido pelo autor em outros de seus romances urbanos. Ao criticar o matrimônio como uma espécie de mercado de peças, na qual a noiva oferece o valor mais alto para adquirir o noivo desejado, José de Alencar possivelmente faz uma analogia com o regime escravocrata, vigente no Brasil da segunda metade do século XIX. Criando um enredo em que a jovem compra o marido que a rejeitara quando moça pobre, Alencar subverte a suposta ordem dentro do matrimônio, colocando a mulher como provedora do lar e senhora, e o marido como vassalo da mesma. Apenas ao final do romance, quando Fernando Seixas paga seu débito para como Aurélia Camargo, é que ele recobra a liberdade outrora alienada e seu lugar dentro da casa. Por fim, pretendemos demonstrar como o romance alencariano oferece uma possibilidade de análise sobre a sociedade imperial de 150 anos atrás, ocupando hoje um espaço na chamada memória nacional.

Palavras-Chave: José de Alencar. Senhora. Escravidão.

ABSTRACT

Starting from a dialogue between the fields of memory, history and literature, the following Master's thesis proposes to analyze the novel *Senhora* (1875), written by José de Alencar, about the representation that it makes of the society of Rio de Janeiro, The 1850s and 1870s, including their practices and customs, including the so-called marriage of convenience. Conceived as a way of obtaining economic and social status among the aristocratic families, is perceived that this practice, which had the brunt of the bridal dowry, its clearest commercial characteristic, was discriminated by Alencar as something contrary to the ideal of conjugal love, diffused by the author in other of his urban romances. In criticizing marriage as a sort of part market, in which the bride offers the highest value to acquire the desired bridegroom, José de Alencar possibly draws an analogy with the slave rule, which was in force in Brazil in the second half of the nineteenth century. Creating a plot in which the young woman buys the husband who had rejected her as a poor girl, Alencar subverts the supposed order within the marriage, placing the woman as provider of the home, and the husband as a vassal of the wife. Only at the end of the novel, when Fernando Seixas pays his debt to Aurelia Camargo, does he recover the once alienated freedom and his place inside the house. Finally, we intend to demonstrate how the Alencarian novel offers a possibility of analysis on the imperial society of 150 years ago, occupying today a space in the so-called national memory.

Keywords: José de Alencar. *Senhora*. Slavery.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 MEMÓRIA, HISTÓRIA E FICÇÃO EM JOSÉ DE ALENCAR	24
2.1. ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL	24
2.2. A LITERATURA COMO FONTE PARA O FAZER HISTÓRICO	31
2.3 A MEMÓRIA COLETIVA EM MAURICE HALBWACHS	35
2.4 MEMÓRIA, HISTÓRIA E FICÇÃO EM JOSÉ DE ALENCAR.	40
2.5. A EVOCAÇÃO E A COMPILAÇÃO DAS LEMBRANÇAS EM <i>LUCÍOLA</i> , <i>DIVA</i> E <i>SENHORA</i>	45
3 ESPAÇO URBANO E CONSTRUÇÃO DOS LUGARES SOCIAIS NA FICÇÃO URBANA DE JOSÉ DE ALENCAR	54
3.1 O RIO DE JANEIRO NO TEMPO DE JOSÉ DE ALENCAR	54
3.1.1 Cidade de papel: a corte de José de Alencar	60
3.2 MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DOS LUGARES FEMININOS EM <i>DIVA</i> , <i>A PATA DA GAZELA</i> E <i>SENHORA</i>	71
3.3 A MULHER NO ESPAÇO PÚBLICO	78
3.3.1 Transgressão feminina na imprensa brasileira oitocentista	81
3.4 A MULHER PÚBLICA EM JOSÉ DE ALENCAR: <i>LUCÍOLA</i>	86
4 ESPOSA AUTÔNOMA E MARIDO SUBMISSO: AURÉLIA CAMARGO, SENHORA DE FERNANDO SEIXAS	93
4.1 CASAMENTO: UM CONTRATO SOCIAL	93
4.1.1 Homens como Fernando	99
4.1.2 O dote de Aurélia	103
4.2 DA SUJEIÇÃO DE FERNANDO	105
4.2.1 Mulheres como Aurélia	112
4.3 MANUMISSÕES E ALFORRIAS NO RIO DE JANEIRO IMPERIAL	117
4.3.1 A concessão da alforria de Seixas	123
4.4 A RECONQUISTA DA LIBERDADE	127
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS	141
ANEXO A	147

1 INTRODUÇÃO

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela.
 Desde o momento da sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro;
 foi proclamada a rainha dos salões.
 Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos
 noivos em disponibilidade.
 Era rica e formosa.
 Duas opulências, que se realçam como flor em vaso de alabastro;
 dois esplendores que se refletem, como o raio de sol no prisma do
 diamante.
 Quem não se recorda de Aurélia Camargo, que atravessou o
 firmamento da corte como brilhante meteoro, e apagou-se de repente no
 meio do deslumbramento que produzira o seu fulgor? (ALENCAR, 1997, p.
 17).

Com essas palavras, José de Alencar imortalizava umas das personagens mais queridas da literatura brasileira: Aurélia Camargo. Quem não se recorda da história da nova rica, que comprou o homem que uma vez a renegou por ser moça pobre? Esta herdeira “rica e formosa”, cortejada por todos os “noivos em disponibilidade”, era possuidora de uma inteligência aguçada, mas ao mesmo tempo debochada e irônica. Os bailes cariocas, onde ela havia brilhado como “rainha” e “musa dos poetas”, foram o cenário de seu momentâneo triunfo. Ali, ela capturou o marido desejado, desaparecendo logo depois, “no meio do deslumbramento que produzira o seu fulgor”. Nesse breve resumo, o leitor certamente terá uma noção do enredo da obra, publicada há 141 anos, quando o Brasil ainda era uma monarquia, marcada pelo regime escravista e por uma ideologia patriarcal que ao homem (quase) tudo permitia, e, à mulher, nem tanto.

Publicado pela primeira vez em 1875, *Senhora* vem conquistando gerações por décadas, já tendo sido adaptado tanto para a televisão quanto para o cinema. As personagens da obra até hoje povoam o imaginário popular: Aurélia Camargo, a mulher rica que rebaixou o marido à condição de objeto e, como tal, adquiriu-o no mercado matrimonial; Fernando Seixas, o homem vendido, corrompido pela vida na corte, que passa por um processo de regeneração moral; Lemos, o tio interesseiro, cujo único interesse na tutela da sobrinha era movido pela fortuna que esta recebera do avô; Dona Firmina, a parente distante, que fazia companhia a Aurélia, para evitar que a jovem, enquanto moça solteira, ficasse mal falada entre os círculos sociais; Emília Camargo, mãe de Aurélia, que antes de morrer insistia para que a filha ficasse debruçada à janela, na esperança de chamar a atenção de algum bom partido; Dona Camila, mãe de Fernando, que trabalhava junto com as filhas, Nicota

e Mariquinhas, para dar boa vida ao rapaz; Adelaide Amaral, mulher por quem Fernando trocou Aurélia, quando esta era moça pobre; Eduardo Abreu, ex-pretendente à mão de Aurélia, que custeou o enterro de sua mãe; Dr. Torquato Ribeiro, amigo da jovem, que acabou se casando com Adelaide Amaral.

Hoje leitura quase obrigatória nas escolas e nos cursos de graduação em Letras, *Senhora* é um dos romances mais famosos de Alencar, o último da trilogia dos chamados *perfis de mulher* compostos pelo autor, que incluem os romances *Lucíola* e *Diva*, publicados em 1862 e 1864, respectivamente. As obras oferecem ao leitor uma noção dos supostos lugares a serem frequentados e comportamentos a serem adotados pelas damas da sociedade fluminense, durante a segunda metade do século XIX. A bibliografia produzida sobre esses três romances ultrapassa a nossa compreensão quantitativa. Quase 150 anos depois de seu falecimento, em 1877, José de Alencar continua polêmico, como o fora no seu tempo. Por outro lado, não seria incorreto afirmar também que o romance alencariano, atualmente, está quase destituído de atrativos. Nas palavras de Maria Cecília Boechat, recorreremos à obra do romancista “como o escolar que cumpre a leitura obrigatória ou como o estudioso de literatura brasileira que não pode desconhecer sua importância histórica para a formação do nosso sistema literário e cultural” (2003, p. 11).

Essa falta de empatia do público moderno para com o romance alencariano, por sua vez, pode estar pautado também no fato de que as situações vividas pelas personagens de *Senhora*, por exemplo, podem parecer hoje inverossímeis ao leitor do século XXI, embora certamente não ao leitor do século XIX. Robert Schwarz (2012) classifica a obra do autor utilizando o argumento das ideias fora do lugar, ou seja, que a exploração das ideias liberais permanecem na periferia do texto, uma vez que suas personagens vivem a estrutura do favor. Para Schwarz, o núcleo da obra orbitaria em torno do discurso do amor, enquanto o universo do interesse permanece nas bordas do texto. Seria esse o mundo das personagens secundárias, como o tio de Aurélia, Lemos, e o da mãe e irmãs do Fernando. No caso de *Senhora*, conforme demonstraremos ao longo deste trabalho, questões como dinheiro, escravidão e interesse, não estão apenas na periferia da obra, como também no centro, através da relação estabelecida entre o casal de protagonistas, marcada pelo discurso comercial.

Com efeito, em *Paraísos Artificiais* (2003), Boechat empreende um esforço para resgatar José de Alencar da aparente apatia com a qual o público de leitores

moderno recebe suas obras, fazendo assim uma revisão da nossa tradição historiográfica e crítica construída em torno da literatura alencariana. O presente trabalho pretende, nesse sentido, oferecer uma contribuição a mais nesse resgate, tomando como objeto de estudo os *perfis de mulher* do autor, especificamente *Senhora*, que, na opinião de Robert Schwarz, “é um dos livros mais cuidados de Alencar” (2012, p. 42). Opinião essa que é compartilhada pela maioria dos críticos da obra do romancista, desde Silvio Romero, passando por Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi, Valéria de Marco, Lucia Helena, Luís Filipe Ribeiro, entre outros. As análises desenvolvidas por esses pesquisadores sobre *Senhora*, principalmente no que concerne ao lugar ideológico que deveria ser ocupado pela mulher oitocentista dentro da sociedade argentária, serviram de guia para a interpretação do romance, proposta neste trabalho.

A classificação dos romances alencarianos diverge conforme cada autor. José de Alencar, em prefácio à obra *Sonhos d’Ouro* (1872), intitulado *Bênção Paterna*, definia a sua produção em três fases, a saber: “a primitiva, que se pode chamar de aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada” (1998, p. 15). Nessa categoria, ele incluiu *Iracema* (1865). A segunda tipologia refere-se ao período histórico: “representa o consórcio do povo invasor com a terra americana” (1998, p. 16). Aqui ele incluiu romances como *O Guarani* (1857) e *As Minas de Prata* (1865). A terceira fase, classificada pelo autor como “infância de nossa literatura”, começaria com a emancipação política do Brasil, e ainda não teria terminado, esperando por “escritores que lhe deem os últimos traços e forme o verdadeiro gosto nacional” (1998, p. 16). Nessa fase estariam incluídas todas as obras, cujo enredo se passa depois de 1822, não só os romances que têm o campo como cenário, a exemplo de *O Gaúcho* (1870), *O tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872), como também aqueles em que a capital do império emergia como plano de fundo, a exemplo de *Lucíola* (1862), *Diva* (1864), *A Pata da Gazela* (1870), “e tu, livrinho, que vais correr mundo com o rótulo de *Sonhos d’Ouro*”. (1998, p. 17).

Senhora, que esperaria ainda quatro anos para chegar às mãos dos leitores, pertenceria à “infância da nossa literatura”, conforme definição do próprio autor. Os críticos, porém, costumam dividir a produção de José de Alencar de outra forma. No terceiro volume de *A literatura no Brasil* (1955), obra dirigida por Afrânio Coutinho, o romance alencariano é classificado em três grupos distintos: a) romance histórico, “que se inicia com a temática limitada do indianismo e evolui no sentido de ampliar o

seu mundo no tempo e no espaço” (2004, p. 258). Pertenceriam a esse grupo *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874), *As Minas de Prata* (1866) e *A Guerra dos Mascates* (1873); b) romance urbano, “que compreende o segundo aspecto da terceira fase do esquema de Alencar”, objetivando “captar o conflito do espírito nacional em face das influências estrangeiras, cujo teatro era naturalmente a corte” (2004, p. 260). Nessa categoria estão incluídos os chamados romances de costumes, como *Cinco Minutos* (1856), *A Viúvinha* (1857), *Lucíola* (1862), *Diva* (1864), *A pata da Gazela* (1870), *Sonhos d’Ouro* (1872), *Senhora* (1875) e *Encarnação*, obra postumamente publicada em 1893; c) romance regionalista, que representa o “deslocamento do interesse de Alencar, do geral nacional para o geral regional” (2004, p. 262). Classificam-se nesse grupo os romances *O Gaúcho* (1870), *O Tronco do Ipê* (1871), *Til* (1872) e *O Sertanejo* (1875), chamados por José de Alencar de “romances brasileiros”.

Essa classificação proposta na obra de Coutinho costuma ser a mais adotada por outros estudiosos. Contudo, Antonio Candido propôs outra divisão, no livro *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (2000). Candido destaca a existência de três alencares: o dos rapazes, o das mocinhas e aquele que podemos chamar de Alencar dos adultos. Na primeira tipologia, o Alencar dos rapazes, heroico e altissonante, o herói caminha numa apoteose sem fim, vencendo todos os vilões e perigos encontrados em seu caminho. Enquadram-se nessa classificação os romances *O Guarani*, *Ubirajara*, *O Sertanejo*, *O Gaúcho*, e *As Minas de Prata*. Já na segunda tipologia, o Alencar das mocinhas, “criador de mulheres cândidas e de homens impecavelmente bons, que dançam aos olhos do leitor uma branda quadrilha, ao compasso do dever e da consciência” (CANDIDO, 2000, p. 203), podemos encaixar as obras *Cinco Minutos*, *A Viúvinha*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, *O Tronco do Ipê* e *Sonhos d’Ouro*. Romances em que as regras de um “jogo bem conduzido exigem inicialmente um obstáculo, que ameace a união dos namorados, sem contudo destruí-la” (CANDIDO, 2000, p. 203).

Haveria ainda um terceiro Alencar, que Antonio Candido classifica como dos adultos, “formado de uma série de elementos pouco heroicos e pouco elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns dos seus perfis de homem e de mulher” (2003, p. 204). Esse é o Alencar de romances como *Lucíola* e *Senhora*, em que, segundo Candido, homens e mulheres se defrontariam num plano de igualdade, “dotados de peso específico e capazes

daquele amadurecimento interior existente nos outros bonecos e bonecas” (2000, p. 204). Conforme demonstraremos nesta análise, e contrariando em parte a opinião de Candido, defendemos a ideia de que o conflito entre as personagens Lúcia e Paulo, mas principalmente Aurélia e Fernando, estava longe de se realizar num plano de igualdade. Ao longo da narrativa dos referidos romances, José de Alencar deixa claro quais eram os papéis que homens e mulheres supostamente deveriam desempenhar dentro da sociedade brasileira. Aurélia poderia manter um controle financeiro sobre o marido, mas essa autoridade não se estendia ao aspecto sentimental. Nesse campo, ele permanecia senhor dela, não o contrário. Todo o esforço empreendido pela heroína consiste em ajudar Fernando em seu processo de regeneração moral, para então entregar-se a ele como esposa e amante, abrindo mão do poder que costumava exercer sobre ele.

Com efeito, *Senhora* se encaixaria então no que José de Alencar denomina de “infância da nossa literatura”, sendo também um romance de tipo urbano, conforme classificação de Afrânio Coutinho, e enquadrado por Candido na terceira classificação das obras do romancista, a dos adultos:

Em *Senhora*, a compra do ex-noivo pela menina pobre e humilhada, agora grande dama milionária, sendo um truque habilidoso do romancista de salão é, psicologicamente, profundo recurso de análise. Graças à situação anormal e constrangedora que determina, reponta, sob a grandeza de alma e o refinamento de Aurélia, um estranho recalque sádico-masoquista, dando músculo e relevo a um trecho que, sem ele, talvez não fosse além de *Diva* ou *Sonhos d'Ouro* (CANDIDO, 2000, p. 208).

Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas* (1977), por sua vez, afirma que a personagem dá origem a uma espécie de movimento vertiginoso, de grande valor ideológico (o do dinheiro, afirma o autor), além de um pouco banal. Para ele, o andamento de *Senhora*, no gesto, “é audacioso e inconciliável, gostaria de ser uma voz na altura de seu tempo; já seu lugar na composição, pelo contrário, faz ver neste impulso uma grave prenda de sala” (2012, p. 47).

Existe, portanto, uma apreciação extensa e variada do romance alencariano. Lidar com essa fortuna crítica pode ser uma bênção, como também uma maldição para o pesquisador. Bênção, porque contribui de forma relevante para a escrita do trabalho. Maldição, pois se tem a impressão de que tudo já foi dito, caindo-se, portanto, no medo da mera repetição de ideias alheias. Essa é uma das dificuldades

em se lidar com a obra de um romancista como José de Alencar, já estudado em diversas áreas do conhecimento humano. Tal preocupação foi enfatizada por Antônio E. M. Rodrigues, em seu livro *José de Alencar: o poeta armado do século XIX* (2001): “procurei encontrar um modo de atingir o autor que não tivesse sido usado até então na sua apreciação. Mas foi uma tentativa ilusória”, uma vez que “a bibliografia sobre Alencar é imensa e constantemente renovada” (p. 13). O mesmo dilema foi sentido no processo de construção do estado da questão desse trabalho. Enquanto a solução encontrada por Rodrigues foi “fazer uma colagem da diversidade de interpretações” (2001, p. 13), preferimos trabalhar o romance alencariano da perspectiva histórico-sociológica, focando num determinado aspecto até então pouco destacado na análise de *Senhora: a escravidão*, que será o foco do terceiro capítulo desta dissertação.

Na obra *José de Alencar e a França: perfis* (1999), Maria Cecília Pinto diz que José de Alencar pouco tem a falar da questão da escravatura, dando-lhe um destaque literário medíocre, apesar da magnitude que o assunto ocupava na esfera pública, durante a segunda metade do século XIX. Comparando-se suas obras às obras de outros romancistas, como Macedo e Machado de Assis, Alencar, de fato, pouco destaque deu ao escravo negro enquanto personagem literário, o que entra em desacordo com a vida pública do autor, que assumia posições escravagistas, demonstradas em documentos, nos quais ele criticava o imperador Pedro II por ocasião da promulgação da lei que libertava o ventre escravo. Em *Senhora*, por exemplo, é mencionada a existência de duas negras de ganho, que ajudavam na renda da família Seixas. Em outro momento do romance, eles aparecem como uma espécie de delatores, reclamando para Aurélia da avareza de Fernando. Entretanto, é preciso prestar atenção a um elemento controverso na narrativa da referida obra: o escravo estava destacado no enredo. Não o escravo negro, e sim um “escravo branco”, representado por ninguém menos que o esposo da própria heroína, Fernando Seixas, conforme a personagem denomina a si próprio.

Conforme se pode perceber a partir do próprio título da obra, José de Alencar já dava ao leitor uma ideia do caráter do relacionamento entre Aurélia Camargo e Fernando Seixas, quem seria o elemento dominante e quem seria o elemento dominado. Em vez do papel de dona de casa e apêndice do marido, a protagonista não assume uma posição de sujeito submisso dentro da trama. Por meio de sua imensa riqueza, passou a se impor como uma soberana, gozando de mais

privilégios do que uma mulher casada. Ao longo de quase toda a narrativa, Aurélia dispõe do cônjuge da forma como bem deseja. Fernando, por sua vez, assume um lugar de homem objeto, por causa da dívida contraída para com a esposa. Ao inverter os papéis desempenhados por marido e esposa dentro da narrativa, atribuindo à Aurélia a função de compradora e a Fernando o de objeto vendido, José de Alencar possivelmente compara os casamentos de conveniência, vigentes no Brasil da segunda metade do século XIX, ao mercado de peças humanas representado pela escravidão.

Ao transpor a relação escravista para dentro dos casamentos arranjados, defendemos a ideia de que, com isso, o autor possivelmente pretendia denunciar o que ele entendia como a dessacralização da instituição do matrimônio, contrária ao ideal de amor romântico defendido por ele em suas obras. Entre as principais críticas, estavam os casamentos por conveniência, pensados como uma espécie de contrato social mantido pelas elites para elevação ou manutenção do status econômico entre as famílias. Alencar aponta para a existência de uma espécie de mercado matrimonial em seus romances, onde moças com bons dotes atraíam a atenção dos noivos em disponibilidade, que almejavam uma alavancada em sua carreira profissional com a ajuda do casamento. É através desse mercado, locado no firmamento da corte imperial, que Aurélia aparece e contrata o matrimônio com o homem que outrora a desprezou quando moça pobre. As estratégias utilizadas por Fernando Seixas para se livrar daquele consórcio e recuperar a autonomia, comprando a si próprio mediante a devolução do dote pago por Aurélia, são peculiares à relação de posse e compadrio, também inclusa no regime escravocrata.

A trajetória aqui escolhida para analisar *Senhora* e a prosa de ficção urbana de José de Alencar é composta de três momentos: no primeiro capítulo, discutiremos um pouco das possibilidades de diálogo entre memória, história e ficção, em diálogo com os chamados *perfis de mulher*, compostos pelo autor e que são representados pelos romances *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, romances que, na opinião de Alfredo Bosi, possuem uma estrutura repleta de “surpresas, reconhecimentos e conciliações finais” (2012, p. 242). O conceito de representação, proposto por Roger Chartier como “a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro porque lhe é homóloga” (1991, p. 184), foi utilizado para melhor compreensão desse estudo dialógico com a obra de Alencar. Os três *perfis* são narrados com certa distância temporal dos acontecimentos descritos, a

partir das lembranças construídas em cima das três protagonistas, Lúcia, Emília e Aurélia, respectivamente. Nos dois primeiros perfis, baseados nas memórias das personagens Paulo (*Lucíola*) e Augusto (*Diva*), os narradores exercem uma função de editor de suas próprias lembranças, ressaltando e/ou ignorando determinadas passagens de suas vidas, fazendo um trabalho de seleção.

Ao escreverem suas histórias com suas amadas, Paulo e Augusto ficcionalizam suas próprias recordações, enviando-as em seguida para a senhora G.M. (pseudônimo de José de Alencar), que as transformaria em livro. Segundo Ricoeur, as manipulações da memória “devem-se à intervenção de um fator multiforme que se intercala entre a reivindicação de identidade e as expressões públicas das memórias” (p. 95). No caso de *Senhora*, narrado em terceira pessoa, “o narrador-testemunha, pela própria natureza da relação pessoal íntima que o liga a sua destinatária, tem algum compromisso com a verdade dos fatos” (PONTIERI, 1988, p. 24). Essa verdade, defendida por José de Alencar nos três *perfis*, configura-se numa estratégia do romancista de fazer a sua história passar por verídica, embora não deixe de ser, a priori, ficção, conforme demonstraremos neste capítulo. Como membro de uma elite política e intelectual do Brasil imperial, José de Alencar propalou em seus romances e crônicas a memória deste grupo, suas práticas e costumes. Portanto, o conceito de memória coletiva, trabalhado pelo sociólogo Maurice Halbwachs em obra homônima, publicada postumamente em 1955, foi utilizado por mim para se entender de que forma o autor cristalizou a vida cotidiana das elites do segundo império em sua prosa de ficção urbana.

No segundo capítulo, por sua vez, estaremos apresentando o cenário urbano de *Senhora*, em perspectiva comparada com a época em que foi lançado. O Rio de Janeiro e os lugares de sociabilidade retratados por José de Alencar em seus romances urbanos apresentam a cidade como plano de fundo para uma trama inventada e contemporânea ao autor. A capital do império emerge como um centro de cultura e progresso, espelhado na França de Napoleão III. Optei por traçar um panorama da corte na perspectiva alencariana, em diálogo com os principais romances urbanos do autor, discutindo a vida da chamada “boa sociedade” do período, ou seja, as elites econômicas, seus lugares de sociabilidade, comportamentos e quais eram os papéis que homens e mulheres supostamente deveriam exercer nesses espaços. A construção dos lugares sociais femininos em Alencar perpassa por uma discussão de gênero e memória, conforme definição de

Michelle Perrot (1998) e Joan Scott (1999). A análise das questões de gênero nos romances do autor permitiu avaliar as atitudes e comportamentos que deveriam ser adotados pelas mulheres na segunda metade do século XIX.

Enquanto homem e compositor de *perfis de mulher*, José de Alencar deixou explícita sua visão masculina de como as mulheres deveriam se portar na sociedade. Sendo assim, tornou-se pertinente contrastar as opiniões do autor com a das mulheres de imprensa oitocentista que, a partir da década de 1850, fundaram periódicos direcionados especificamente para o público feminino, para debater temas como a educação da mulher, trabalho, maternidade, ou mesmo o exercício de deveres cívicos, como o de votar e ser votada. São exemplos desses periódicos *O Jornal das Senhoras*, *A Família*, e *O Sexo Feminino*, que serão trabalhados neste capítulo. O estudo da imprensa feminina no Brasil é relevante para se desconstruir a visão de que a mulher brasileira oitocentista era um ser voltado apenas para o lar e para os deveres conjugais, ou que o espaço público lhe era vetado, como geralmente se tem afirmado por alguns autores, algo que ficava mais no plano do discurso, não na prática. Lúcia, a mulher pública em Alencar, por outro lado, era alvo de preconceito, devido à sua condição de cortesã. A personagem é socialmente vista como uma coisa vil, para quem a perspectiva de felicidade conjugal não era permitida.

Diferente de *Lucíola*, em *Senhora* é homem que se prostitui, ou melhor, se vende para a noiva que estava disposta a pagar o maior dote para tê-lo. Dessa forma, adentramos no terceiro capítulo. Nessa parte, discorro acerca dos casamentos arranjados, herança colonial ainda praticada na segunda metade do século XIX e que tinha na concessão do dote a sua característica comercial mais nítida. O estudo sobre essa prática nos permitiu entender de que forma José de Alencar comparou-a ao mercado de peças humanas, representado pelo regime escravista. Ao dizer que havia “comprado um marido”, Aurélia reduz Fernando à condição de um objeto. Este, por sua vez, assume a posição de “escravo branco” da esposa, atendendo a todas as suas vontades. Herdeira de uma fortuna, Aurélia Camargo se configura na literatura como um exemplo de mulher economicamente emancipada, exemplo esse que também poderia ser encontrado na sociedade brasileira de então, como é o caso da vassourense Eufrásia Teixeira Leite. Ela administrava seu capital, investindo-o da forma como melhor lhe aprouvesse, a

despeito da tutela do Sr. Lemos e depois do marido, que não governava as ações da esposa.

Reduzido a uma condição de submissão, Fernando procura dentro da própria lógica do regime escravocrata uma forma de se livrar do cativeiro e recuperar sua autonomia. No Brasil Imperial, um escravo poderia comprar-se a si mesmo, mediante pagamento ao seu proprietário, desde que o proprietário aceitasse. Neste capítulo, fiz um estudo sobre as práticas de alforria na segunda metade do Oitocentos, para compreender quais as estratégias desenvolvidas por José de Alencar no enredo da obra, para que Fernando Seixas pague sua dívida contraída para com a esposa, incluindo juros e correção monetária, para enfim se tornar novamente senhor de sua própria vontade. Um homem regenerado. Nessa parte, foram valiosos os estudos de historiadores como Sidney Chalhoub (2011), Hebe Mattos (2012), Kátia Mattoso (2003), Mary Karasch (2000), Andrea Lisly Gonçalves (2011), João José Reis (1989), Luis Felipe de Alencastro (2012), entre outros. Optei por fazer a revisão de literatura neste, assim como nos outros capítulos, utilizando o valioso recurso das notas de rodapé, o que me permitiu incluir também certas informações importantes que não havia conseguido encaixar previamente no texto.

José de Alencar, além de romancista, foi também advogado, jornalista e deputado, apresentando em suas obras um perfil da elite brasileira oitocentista bastante caricato e por vezes irônico, especificamente no que se refere à distribuição dos papéis femininos e masculinos em sua prosa urbana. Objetivando oferecer uma contribuição para os estudos alencarianos, minha intenção foi demonstrar como, através de um diálogo entre os domínios da história, memória e ficção, o romance de Alencar pode oferecer uma possibilidade de interpretação do tempo vivido, do perfil das elites do segundo reinado, suas práticas e costumes. De como o autor construiu os lugares sociais que, supostamente, deveriam ser ocupados por homens e mulheres e em que medida os casamentos arranjados poderiam ser vistos como analogia ao regime escravista, em *Senhora*, conforme pretendo demonstrar nos capítulos que se seguem. Por fim, destacar a importância de José de Alencar não apenas como romancista, mas como cronista e ilustrador da memória coletiva de seu tempo, reafirmando assim a relevância de sua prosa urbana para o estudo da sociedade brasileira de 150 anos atrás.

2 MEMÓRIA, HISTÓRIA E FICÇÃO EM JOSÉ DE ALENCAR

Entre os anos de 1855 e 1877, José de Alencar produziu uma série de romances, peças de teatro e crônicas. Sua produção literária é classificada em três tipos: indianista, regionalista e de costumes. Nessa última, podemos destacar os chamados romances urbanos do autor, dos quais *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), que juntos compõem a série de *perfis femininos* do autor, serão o nosso foco de análise neste capítulo. Aqui abordaremos de que forma a memória e a história foram trabalhadas na narrativa ficcional de Alencar, ajudando-o a construir um painel verossímil da sociedade brasileira na segunda metade do século XIX. Para tanto, partiremos de uma discussão sobre a relação estabelecida entre os campos da memória e da história, e como esses campos interagem na releitura do tempo vivido. Em seguida, observaremos de que forma essas noções se aplicam à produção de José de Alencar e como ele se apropriou de elementos do cotidiano para criar uma história imaginada para o Brasil, através dos seus *perfis*, destacando a recordação e a ficcionalização das lembranças nas referidas obras.

2.1 ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

No seu clássico texto *Entre Memória e História: a problemática dos lugares* (1993), Pierre Nora destaca que as sociedades de hoje, vivendo sob uma espécie de presente contínuo, estão em processo de quase ruptura com seu passado coletivo. Aliado a isso, a sensação de perda ou fim de alguma coisa desde sempre começada. Para Nora, falamos hoje tanto em memória, porque ela não mais existe:

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência de ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de sua continuidade torna-se residual aos locais (NORA, 1993, p. 7).

Desse modo, essa curiosidade pelos lugares onde a memória se cristalizaria, segundo Nora, está ligada a um processo de ruptura com o passado, observado nas sociedades de hoje. Na opinião dele, existem lugares de memória porque não

existem outros meios de memória. O autor observa que nas chamadas sociedades-memória, grupos que asseguravam a conservação e transmissão das tradições por meio da família, da Igreja, da escola ou do próprio Estado, estão atualmente em crise devido ao fenômeno da mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização. As nossas sociedades, levadas pela mudança e condenadas ao esquecimento, fazem do passado, história, em contraposição a uma memória definida por ele como verdadeira, social, intocada, que representa um elo de identidade entre os grupos. “Se habitássemos ainda nossa memória, não haveria necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história” (NORA, 1993, p. 8)¹.

Para Nora, tudo o que chamamos hoje de memória já não o é, mas história. Tudo aquilo que compreendemos hoje como clarão de memória é seu desaparecimento no fogo da história. Ao diferenciar história de memória, Nora diz o seguinte:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, *vulnerável a todos os usos e manipulações* (grifo meu), suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado (NORA, 1993, p. 9).

Nora, citando algumas das opiniões do sociólogo Maurice Halbwachs, aponta certas diferenças entre a Memória e a História. A memória seria um fenômeno atual, transportada pelos grupos sociais, em constante evolução e vulnerável a manipulações², sendo, portanto, suscetível tanto à lembrança quanto ao esquecimento. A história, por sua vez, seria, na opinião de Nora, uma reconstrução

¹ Conforme ressalta Pierre Nora, “entre uma memória integrada, ditatorial e inconsciente de si mesma, organizadora e toda poderosa, espontaneamente atualizadora, uma memória sem passado que reconduz eternamente à herança, conduzindo o antigamente dos ancestrais ao tempo indiferenciado dos heróis, das origens e do mito – e a nossa, que só é história, vestígio e trilha. Distância que só se aprofundou à medida em que os homens foram reconhecendo como seu um poder e mesmo um dever de mudança, sobretudo a partir dos tempos modernos” (NORA, 1993, p. 8).

² Sobre os processos de manipulação da memória ao longo da história, Jacques Le Goff acrescenta que “a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva” (1990, p. 426).

problemática e incompleta do passado. Enquanto a primeira é um fenômeno presente, a segunda é uma representação daquilo que não mais existe. Halbwachs diferenciou a memória e a história sob pelo menos dois sentidos: 1) a memória é uma corrente de pensamento contínuo, ao passo que a história é construída a partir de cortes temporais e divisões muito artificiais e se coloca acima dos grupos; 2) existem tantas memórias coletivas quantos grupos que a carregam. Com efeito, a história pertence a todos e a ninguém, o que dá a ela uma vocação para o universal³, como a memória.

Segundo Paul Ricoeur, ao investigar o passado, o historiador se defronta com os testemunhos de várias formas de tragédia humana, desde a memória dos traumas e das catástrofes, até a memória dos ressentimentos. Na opinião do autor:

A história, dizíamos então, encarrega-se dos mortos de antigamente de quem somos herdeiros. A operação histórica por inteiro pode então ser considerada como um ato de sepultamento. Não um lugar, um cemitério, um simples depósito de ossadas, mas um ato renovado de sepultamento. Essa sepultura escriturária prolonga no plano da história o trabalho de memória e o trabalho de luto. O trabalho de luto separa definitivamente o passado do presente e abre espaço ao futuro (RICOEUR, 2007, p. 506).

Dessa forma, o historiador, segundo Ricoeur, opera em seu “trabalho de luto” uma espécie de reconfiguração do passado, colocando em pauta a questão da dívida histórica entre os vivos e os mortos, de modo que tais tragédias humanas não sejam repetidas no presente e no futuro. Ricoeur compara a tarefa do historiador à de um juiz, cujos papéis designados por uma suposta intenção de verdade e justiça “os convidam a ocupar a posição do terceiro em relação aos lugares ocupados no espaço público pelos protagonistas da ação social” (RICOEUR, 2007, p. 330).

Com efeito, Jacques Le Goff definiu a memória como um conjunto de funções psíquicas, pelas quais o indivíduo pode atualizar impressões e informações que ele considera como passadas. A memória também poderia ser entendida como as reminiscências do passado que afloram no presente, no pensamento de cada um. Maurice Halbwachs defendeu em seu livro *A Memória Coletiva* (2013) a tese de que embora acreditemos que alguns acontecimentos de que nos recordamos pareçam individuais, eles só ganham importância e sentido porque são, antes de tudo,

³ Ricoeur argumenta que a história aprendida pelo aluno não faz muito sentido, uma vez que ele não testemunhou os acontecimentos que aprendeu por memorização na escola. (2007, p. 404).

coletivos. A lembrança seria assim construída graças ao nosso convívio social com outras pessoas, uma vez que podemos basear nossa impressão nas lembranças de outros indivíduos que fazem parte dos mesmos grupos sociais nos quais estamos inseridos, seja para reforçar, enfraquecer ou mesmo completar a nossa percepção dos acontecimentos. Dessa forma, a confiança que temos na exatidão de nossa recordação será maior, visto que outras pessoas viveram os mesmos acontecimentos e se lembram deles assim como nós.

A prática da memória passou por muitas fases de transformação ao longo do passado da humanidade. Le Goff tomou de empréstimo as concepções de Leroi-Gourhan para definir esse processo em cinco períodos: o da transmissão oral, ligado às sociedades sem escrita; a passagem da oralidade à escrita, da Pré-história à Antiguidade; a memória dita medieval, equilibrada entre o oral e o escrito; o desenvolvimento da memória escrita, da Renascença até os nossos dias; e por fim os progressos atuais da memória, ligados à revolução tecnológica pela qual o mundo vem passando nos últimos anos. De acordo com Le Goff:

Fenômeno individual e psicológico (cf. *soma/psiche*), a memória liga-se também à vida social (cf. *sociedade*). Esta varia em função da presença ou da ausência da *escrita* (cf. *oral/escrito*) e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (*passado/presente*), produz diversos tipos de documento/monumento, faz escrever a história (cf. *filologia*), acumular objetos (cf. *coleção/objeto*). A apreensão da memória depende deste modo do ambiente social (cf. *espaço social*) e político (cf. *política*): trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos (cf. *imaginação social, imagem, texto*) que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo (cf. *ciclo, gerações, tempo/temporalidade*). (LE GOFF, 1990, p. 483).

O estudo da memória coletiva também sofreu muitas transformações com a constituição das ciências sociais, desempenhando hoje um papel fundamental na interdisciplinaridade que se instalou entre elas⁴. Se antes ela era utilizada pelos grupos sociais dominantes como recurso para legitimar seu poder sobre os demais, agora cada grupo, independentemente de etnia ou status econômico, tomou para si

⁴ “A memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória” (LE GOFF, 1990, p. 476).

a tarefa de se lembrar de suas origens, de se constituir como guardião de um passado formador de identidades, que está sob a ameaça de ser esquecido, devido aos vários fenômenos, tais como a mundialização, a democratização, a massificação e a mediatização.

Pierre Nora aponta que a passagem da dupla Estado-nação para a Estado-sociedade implicou o fim da história-memória e o estabelecimento de uma história-crítica. Ora, interrogar uma tradição é não mais se identificar como seu único portador. Assim, a história, entrando em sua idade crítica ou historiográfica, se desidentificou com a memória. Uma memória que, para Pierre Nora, acabou se tornando objeto de estudo da própria história. Até mesmo os lugares onde a memória se cristaliza teriam entrado na dança. Eles nascem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, manter celebrações, notariar atas, porque essas operações não são naturais. Se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não seria necessário construí-los. Se ainda vivêssemos as lembranças que eles envolvem, sua existência teria pouca ou quase nenhuma utilidade. Por outro lado, caso a história não se apoderasse deles para transformá-los e petrificá-los, eles tampouco se tornariam lugares de memória. O tempo dos lugares é justamente esse em que deixamos de viver sob a intimidade de uma memória, para nos submetermos à visão de uma história reconstituída (NORA, 1993, p. 13).

Para alguns, o que concebemos hoje como memória é a vastíssima constituição de estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, mas que poderíamos um dia ter a necessidade de lembrar, como os arquivos públicos, por exemplo. Segundo Pierre Nora:

O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável. Já não lamentamos o bastante, em nossos predecessores, a destruição ou o desaparecimento daquilo que nos permitia saber, para não cair na mesma recriminação por parte de nossos sucessores? A lembrança é passado completo em sua reconstituição a mais minuciosa. É uma memória registradora, que delega ao arquivo o cuidado de se lembrar por ela e desacelera os sinais onde ela se deposita como a serpente sua pele morta (NORA, 1993, p. 14-15).

Como nossa capacidade de reter os acontecimentos passados não é ilimitada, é como se a memória tivesse a necessidade de se descarregar, fixando as lembranças em elementos exteriores que tenham a capacidade de evocá-las, seja através de diários pessoais ou até mesmo de *memórias*, obra na qual o autor se recorda de acontecimentos passados à luz do momento presente na qual as escreve. No texto memorialístico, seja ele de cunho autobiográfico ou não, o escritor ficcionaliza o sujeito que fala e a vida deste, utilizando-se da memória seletiva para ressaltar ou apagar determinados aspectos da vida do mesmo. A partir do momento em que as *memórias* associam lembrança, imagem e imaginação, elas podem ser produtoras de ficcionalidade. Podemos citar como exemplo a autobiografia de José de Alencar, *Como e porque sou romancista*. Nela, o autor rememora sua infância, quando era aluno de colegial. Evoca os momentos em que, reunido com sua mãe e convidados, lia para eles os romances do momento, ou as reuniões que ocorriam na casa de seu pai, entre aqueles que apoiavam a proclamação da maioridade do Dom Pedro II.

Em *Como e porque sou romancista*, José de Alencar delineia o percurso por ele trilhado, que o teria feito escolher a carreira de romancista e a literatura como forma de expressar a face nova de uma país recém-emancipado e de um povo que, conforme diz Lúcia Helena, em *Paraísos Artificiais*, começa a saber de si no século XIX. Hoje, os romances alencarianos ocupam um lugar na memória nacional. Memória essa que, como diz Maria Cecília Boechat, estaria ameaçada pela falta de entusiasmo com a qual o público de leitores moderno recebe a obra de Alencar. Da mesma forma que o *Tour le France par deux enfants* pode ser considerado um “lugar de memória indiscutível”, uma vez que “formou a memória de milhões de jovens franceses”, conforme opinião de Pierre Nora (1993, p. 23), o mesmo, talvez, poderia se aplicar a algumas obras de José de Alencar, como é o caso de *Senhora*, romance foco deste trabalho. Para Nora, o que constitui os *lugares de memória* é “um jogo da memória e da história, uma interação dos dois fatores que leva à sua sobredeterminação recíproca” (NORA, 1993, p. 22). Para que eles existam, inicialmente, é preciso que se tenha “vontade de memória”.

A história de Aurélia Camargo e Fernando Seixas foi reeditada tantas vezes, e lida por gerações de leitores, que muitos poderiam evocar facilmente a cena no quarto do casal, onde a protagonista afirma ser uma “mulher traída” e seu esposo um “homem vendido”, ou o momento do acerto de contas, quando a outrora senhora

abre mão de sua autoridade sobre o marido/cativo, para enfim se tornar sua esposa de fato. O caso da jovem que comprou um marido se tornou bastante conhecido entre o público de leitores. Paralelamente, os cenários descritos por José de Alencar possuíam uma vivacidade e riqueza de detalhes, que o indivíduo, ao caminhar pela Rua do Ouvidor de hoje, poderia imaginar como seria aquele logradouro no tempo de Lúcia e Emília, mesmo sabendo que ambas são personagens da ficção. Da mesma forma que Nora diz que o *Le tour* estereotipa uma França que não mais existe, o mesmo poderia ser aplicado ao romance urbano de José de Alencar, que apresenta a cidade do Rio de Janeiro como uma corte civilizada, mas sem dar a importância ao escravo negro, cuja força de trabalho era um dos sustentáculos do império.

Com efeito, Pierre Nora, na conclusão de seu texto, afirma que a memória teria conhecido apenas duas formas de legitimidade: a histórica e a literária. Segundo o autor:

A história é nosso imaginário de substituição. Renascimento do romance histórico, moda do documento personalizado, revitalização literária do drama histórico, sucesso da narrativa de história oral, como seriam explicados senão como etapa da ficção enfraquecida? O interesse pelos lugares onde se ancora, se condensa e se exprime o capital esgotado de nossa memória coletiva ressalta dessa sensibilidade (NORA, 1993, p. 28).

A literatura, por meio da verossimilhança, pode documentar as práticas de representação do ficcional de um determinado ponto da história, permitindo-nos, assim, propor aquilo que determinada sociedade acreditava ser verdadeiro. As personagens de José de Alencar migraram da “memória coletiva para entrar na memória histórica, depois na memória pedagógica” (NORA, 1993, p. 23), dada à quase obrigatoriedade da leitura do romance alencariano nas escolas e nos cursos de Letras. Mas até que ponto um livro de cunho ficcional, como o romance, pode ser considerado documento histórico? É o que veremos no tópico a seguir.

2.2 A LITERATURA COMO RECURSO POSSÍVEL PARA O ENTENDIMENTO DO PASSADO

História, memória e literatura podem se aproximar em alguns aspectos, principalmente por seu caráter narrativo e pela representação da realidade nelas

presente. Enquanto a história busca nas fontes elementos que corroborem uma interpretação do passado, a literatura, por sua vez, trilha o caminho da verossimilhança, em que as possibilidades de se “captar” o real são mais amplas do que aquelas permitidas ao historiador⁵. Por outro lado, conforme ressalta Roger Chartier:

Hoje, para os historiadores, a pertinência de uma interrogação sobre as relações entre história e verdade está ligada diretamente ao seu contrário, quer dizer, a sua relação com a ficção. Há diversos elementos nisso. O primeiro se prende ao fato de as obras de ficção se terem tornado objeto da história. [...] Em todo caso, a uma leitura clássica que era uma leitura fundamentalmente documental, quer dizer, em que a obra de ficção era abordada como uma reserva de informações factuais ou como uma provisão de exemplos ou de citações ilustrando um saber construído com outras técnicas, seguiu-se uma perspectiva que, segundo o termo preferido pelo *New Historicism* (grifo do autor), se apegava à “negociação” estabelecida entre a criação estética e o mundo social. A questão inicial é, pois, compreender como cada obra é construída numa relação com as práticas comuns ou os discursos que não são alçados a registro histórico pelos contemporâneos e que se estendem à ordem do político, do judiciário, do religioso, do ritual etc. (CHARTIER, 2011, p. 213).

Com efeito, em capítulo publicado no livro *História: novos problemas* (1988), Certeau afirma que o historiador também utiliza de estratégias ficcionais, ao selecionar ou rejeitar materiais, organizar um enredo, escolher as palavras e metáforas mais adequadas para o seu trabalho. Nesse sentido, ele entra em acordo com o pensamento de Hayden White, autor de *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX* (2008). Ao analisar o trabalho histórico na Europa do século XIX, White diz na conclusão de seu livro que o historiador está determinado a escolher um ou outro dos variados meios de explicação argumentativa para elaborar a sua narrativa e assim convencer o leitor daquilo que escreve.

Tomando de empréstimo algumas das argumentações de Hayden White, Luiz Costa Lima, em *História. Ficção. Literatura* (2006) defende que a historiografia, devido ao seu caráter discursivo, não pode abrir mão de sua interseção com os

⁵ Segundo Sandra Jatahy Pesavento: “a ficção não seria [...] o avesso do real, mas uma outra forma de captá-la, onde os limites da criação e fantasia são mais amplos do que aqueles permitidos ao historiador [...]. Para o historiador a literatura continua a ser um documento ou fonte, mas o que há para ler nela é a representação que ela comporta [...] o que nela se resgata é a representação do mundo que comporta a forma narrativa” (1995, p. 117).

domínios da ficção e da literatura, apesar de reivindicar uma veracidade dos fatos que é estranha à ficção⁶. De acordo com Lima:

A história evidentemente se distingue da ficção enquanto está obrigada a se apoiar na evidência do acontecimento, no espaço e no tempo reais de que descreve e enquanto deve se desenvolver a partir do exame críticos de materiais recebidos da história, incluindo as análises e interpretações de outros historiadores (LIMA, 2006, p. 155).

Embora possuam métodos e exigências distintas, tanto a ficção quanto a história partilham dessa capacidade de cruzar formas de conhecimento e percepção sobre as coisas do mundo. Por outro lado, o recurso dos textos literários como fonte para o *fazer histórico* permitem ao pesquisador adentrar com maior facilidade no campo das representações. Roger Chartier, trabalhando com representação enquanto categoria de análise, a definiu como “a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro porque lhe é homóloga” (CHARTIER, 1991, p. 184).

Por ser uma escolha e, portanto, manifestação de uma ação pessoal, o historiador utiliza de estratégias ficcionais ao selecionar ou rejeitar materiais, organizar um enredo, escolher as palavras e metáforas mais adequadas para seu trabalho etc. Assim, o profissional de história interpreta os eventos do passado, demonstrando os seus caminhos narrativos e os recursos metodológicos e teóricos por ele utilizados, viabilizando com isso uma possibilidade de se observar que essas novas abordagens e objetos de estudos utilizados na pesquisa revelam uma multiplicidade de leituras e diversas formas de escrita, que se complementam. Ainda de acordo com Chartier:

A constatação que inscreve a história na classe das narrativas, qualquer que seja esta história, e que marca os parentescos fundamentais que unem todas as narrativas, de qualquer natureza que sejam, tem diversas consequências essenciais. Por um lado, permite considerar como uma questão mal feita trouxe o tema do debate que foi aberto pelo artigo célebre de Lawrence Stone sobre o retorno da narração em história: se toda história é dependente das

⁶ Na primeira parte de seu livro, dedicada à escrita da história, Luiz Costa Lima afirma que “a preocupação com a linguagem do historiador, com suas estratégias expressivas, não tem como precondição nega-lo como autor de um discurso específico e distinto do ficcional” (2006, p. 37). Seguindo essa mesma linha, Hayden White afirma que o trabalho histórico é “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa” (2008, p. 11).

figuras e formas de narrativas, como imaginar um retorno onde não existiu partida? [...] Por outro lado, o estudo que define a história como uma narrativa abriu uma via para as análises da “poética do saber” que se esforçam por marcar, de forma precisa e usando indicadores específicos, as diferenças na forma com a qual os historiadores manejam as figuras e formas que são também as da ficção. (CHARTIER, 2011, p. 218-19).

Com efeito, o diálogo entre a História com outras áreas do conhecimento, como a literatura ou a memória, se constitui numa valorosa ferramenta para o pesquisador, permitindo que outros pontos de vista sejam explorados para a construção do saber histórico. Para Ricouer, “a memória continua sendo a guardiã da problemática da relação representativa do presente com o passado” (RICOEUR, 2007, p. 100).

A literatura também pode ser um suporte produtor de memórias, na medida em que “advinha os silêncios, os desvios e as lacunas, propositais ou não, da escrita historiográfica” (RAMOS, 2011, p. 96). Ao apostar no dilema e no paradoxo, o discurso literário abre mão da totalidade. Dessa forma, as possíveis falhas e rasuras não podem ser entendidas como “erros”, e sim ferramentas sem as quais o texto literário não se constituiria na sua ambiguidade. Para Ramos (2011):

Como potência de leitura do mundo, a escritura ficcional pode dar voz aos silenciados, aos vencidos e aos esquecidos pelo discurso hegemônico. Além disso, pode trazer à tona não só leituras compartilhadas do real (no sentido de aceitas como verdadeiras em um dado recorte temporal, espacial e social), como fazer emergir o imaginável, o possível e o impossível da “realidade”, pois por ser inconcebível na sua totalidade, a dúvida e a certeza a habitam (RAMOS, 2011, p. 96).

A relação entre a literatura e a memória seria então estabelecida graças ao jogo de lembrança e esquecimento inerente ao imaginário, melhor entendida nesse corpus dinâmico da memória coletiva, onde se inscrevem lembranças compartilhadas por determinados grupos sociais. A literatura inflama o imaginário coletivo com novas visões e ideias, provenientes também do sonho e da fantasia, veículos do ficcional. Segundo Pesavento:

A verdade da ficção não está, pois, em revelar a existência real de personagens e fatos narrados, mas em possibilitar a leitura de questões em jogo numa temporalidade dada. Ou seja, houve uma troca substantiva, pois para o historiador que se volta para a

literatura o que conta na leitura do texto não é o seu valor de documento, testemunho de verdade ou autenticidade do fato, mas o seu valor de problema. O texto literário revela e insinua as verdades da representação ou do simbólico através de fatos criados pela ficção (PESAVENTO, 2006).

Como registro de cunho verossímil, a literatura se dispõe “a dizer sobre o real por forma de observação direta, fruto da vivência do escritor no seu tempo”, ou pela “recuperação idealizada de um passado, distante ou próximo” (RAMOS, 2011, p. 40). Com efeito, não se deve procurar no texto literário a comprovação dos fatos ali narrados, mas sim a explicação da realidade impressa nos mesmos, ou seja, a sensibilidade do escritor perante as coisas do mundo. Para Pesavento:

A história tem para com esta recriação do *mundo feito texto*, uma condição: é preciso que tudo tenha acontecido. O *como* é fruto das escolhas e estratégias ficcionais do historiador, mas é preciso que algo tenha realmente ocorrido. Assim, a História, este *romance verdadeiro*, como refere Paul Veyne, verdadeiramente constrói o real passado pela escritura. Na mesma linha, Michel de Certeau estabelece que, na articulação entre o discurso e o real, a escrita da história se inscreve como uma ficção ou fabricação do passado (PESAVENTO, 2003, p. 35).

A história, não obstante, também pode ser entendida como uma narrativa do que aconteceu, na medida em que traduz uma alteridade no tempo, obedecendo, nesse caso, aos critérios e normas escolhidas pelo historiador. Segundo White:

O que o discurso histórico produz são interpretações de seja qual for a informação ou o conhecimento do passado de que o historiador dispõe. Essas interpretações podem assumir numerosas formas, estendendo-se da simples crônica ou lista de fatos até “filosofias da história” altamente abstratas, mas o que todas elas têm em comum é seu tratamento de um modo narrativo de representação como fundamental para que se perceba seus referentes como fenômenos distintivamente “históricos” (WHITE, 1994, p. 24).

A utilização da memória na história e na literatura também está vinculada ao modo como ela é aproveitada nos dois tipos de narrativa. O discurso literário, por sua vez, pode ser um mediador de imagens importantes para a configuração da identidade e, nesse processo, a memória se constitui num elemento significativo. A literatura também pode ser considerada como um lugar de memória, já que se apresenta como uma potência criadora de imagens, que são capazes de modular certos aspectos da identidade coletiva. Um exemplo disso seria a produção de

autores como José de Alencar e Machado de Assis, conhecidos como fabuladores da “identidade nacional”. Os romances de Alencar, na opinião de Valéria de Marco, se tornaram tão populares que, através das décadas, transformaram-se em memória da Nação brasileira. Graças aos seus personagens, ele povoou o imaginário coletivo com enredos românticos, marcados também pelo seu caráter irônico e debochado. Entre as suas obras de maior destaque, estão os *perfis de mulher*, que, por sua vez, podem nos oferecer um exemplo dessa relação dialógica entre história, memória e literatura. Contudo, antes de partirmos para essa discussão, é válido entender o conceito de memória coletiva, trabalhado pelo sociólogo Maurice Halbwachs em obra homônima, para se entender como o projeto do romance alencariano estava voltado para a construção de uma história verossímil para o Brasil.

2.3 A MEMÓRIA COLETIVA EM MAURICE HALBWACHS

O texto que se segue pretende analisar alguns dos conceitos abordados por Maurice Halbwachs em seu livro *A Memória Coletiva*, publicado pela primeira vez em 1950. Sociólogo francês que compôs seus principais trabalhos durante a primeira metade do século XX, até que a Segunda Guerra Mundial lhe ceifou a vida, em 1945, Halbwachs inovou o pensamento de sua época ao afirmar que o fenômeno da recordação e da localização das lembranças não pode ser percebido e analisado se não forem levados em consideração os contextos sociais que servem de base para a construção da memória. Esta última pode ser interpretada como as reminiscências do passado que reaparecem no presente, no pensamento de cada indivíduo, ou como a nossa capacidade de armazenar certa quantidade de informações concernentes a fatos que foram vividos no passado. Uma vez que a lembrança necessita de uma comunidade afetiva, construída graças ao nosso convívio social com outras pessoas, para tomar consistência, podemos então basear nossa impressão nas lembranças de outros indivíduos que compõem o mesmo grupo no qual estamos inseridos para reforçar, enfraquecer, ou mesmo completar a nossa própria percepção dos acontecimentos.

Para Maurice Halbwachs, por mais que tenhamos a percepção de ter vivenciado eventos e contemplado objetos que somente nós vimos, ainda assim nossas lembranças permanecem coletivas e podem ser evocadas por outros. Isso porque, como afirma o autor, jamais estamos sós, mesmo quando os outros não estejam fisicamente presentes, pois os carregamos conosco em pensamento. “Para

confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível” (HALBWACHS, 2013, p. 31). Contudo, para que se possa recordar de um evento passado, não basta que ele seja evocado por outros para que possamos lembrá-lo. É preciso que o indivíduo traga consigo uma espécie de semente de rememoração para que todos esses conjuntos de testemunhos exteriores se transformem numa massa consistente de lembranças. Quando ocorre de não nos recordarmos do evento narrado por aqueles que, assim como nós, estiveram presentes na ocorrência do mesmo, podemos então dizer que um elo se rompeu entre nós e o grupo do qual fazíamos parte.

Assim, para se recordar, é preciso que o nosso pensamento não deixe de concordar, em certo sentido, com os pensamentos dos outros membros do grupo. Dessa forma, explica o autor, esquecer determinado período de nossa vida é também perder o contato com aqueles então que nos rodeavam. Para Maurice Halbwachs:

Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo (HALBWACHS, 2013, p. 39).

Apenas nessas condições uma lembrança poderá ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstituída. Só se pode falar em memória coletiva a partir do momento em que evocamos um evento que teve lugar na vida de nosso grupo.

Para o autor, ao lado de uma memória coletiva (definida por Pierre Nora como o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem do passado), podemos identificar outra aparentemente individual, que, como disse Jean Duvignaud em prefácio à obra de Halbwachs, “está enraizada em diferentes contextos que a simultaneidade ou a contingência aproxima por um instante”. Dessa forma, “a rememoração pessoal está situada na encruzilhada das redes de solidariedade múltiplas em que estamos envolvidos” (2013, p. 12). A memória individual pode ser entendida, assim, como um ponto de vista sobre a memória coletiva, mas este pode se alterar de acordo com o lugar em que ocupamos em

determinado grupo e condicionado às relações que mantemos com outros ambientes. Por outro lado, “se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo” (HALBWACHS, 2013, p. 69). Cada membro do grupo percebe essa massa de lembranças transportadas pela memória coletiva com maior ou menor intensidade, partindo de seu próprio ponto de vista.

A memória coletiva, por sua vez, engloba as memórias individuais, mas não se confunde com elas, evoluindo conforme suas leis. Quando ocorre de determinadas lembranças individuais a invadirem, estas mudam de aspecto na medida em que “são substituídas em um conjunto que não é mais uma consciência pessoal” (HALBWACHS, 2013, p. 72). Quanto à memória individual, diz Maurice Halbwachs:

Ela não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transportar a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente (HALBWACHS, 2013, p. 72).

Com efeito, as lembranças que se destacam em primeiro plano na memória de um grupo são aqueles que foram vivenciadas por uma maior quantidade de seus membros. Já as relacionadas a um número menor estariam em segundo plano, na medida em que são evocadas pelo grupo apenas em condições específicas. Não obstante, um grupo mantém relações com outros grupos e a partir desse contato resultam muitos acontecimentos e também muitas ideias. Em alguns casos, tais relações são permanentes ou se repetem com frequência durante muito tempo.

Para além dos conceitos de memória individual ou coletiva, podemos classificar a memória de outra forma: pessoal e a outra social; ou ainda, memória autobiográfica e memória histórica. A primeira delas receberia uma ajuda da segunda, já que a nossa história pessoal também faz parte da história em geral. Esta última seria bem mais extensa, representando para nós o passado de forma resumida e esquemática, enquanto a memória de nossa vida nos apresentaria do passado um panorama mais denso e contínuo. Na opinião de Maurice Halbwachs, nossa memória se apega mais ao fato vivido do que aquele com que entramos em

contato através dos livros. A menos que tenha alguma relação dinâmica com o tempo vivido, a história se assemelha para o autor a uma espécie de cemitério, tão pobre e vazio de sentido como as inscrições nas lápides dos túmulos e onde se estaria o tempo todo procurando espaço para novas sepulturas. Não obstante, por história não podemos entender apenas uma sucessão cronológica de acontecimentos, “mas tudo o que faz com que um período se distinga dos outros, do qual os livros e as narrativas em geral nos apresentam apenas um quadro muito esquemático e incompleto” (HALBWACHS, 2013, p. 79).

Por outro lado, é através da memória histórica que um fato exterior à nossa vida deixa sua impressão em determinado dia ou hora e é a partir dessa impressão que recordamos esse momento. Nós ainda conseguimos nos identificar com momentos anteriores a nossa existência na medida em que eles foram vividos por outros membros do grupo do qual fazemos parte. Na família, esse papel é mais bem representado pela figura dos avós, que transmitem aos netos suas experiências, possibilitando que estes reconstituam o contexto social vivido por aqueles, “mas com o relevo e a cor de um personagem que está no centro de todo um quadro, que o resume e o condensa” (HALBWACHS, 2013, p. 85). Desse modo, compreendemos o que o autor quer dizer ao afirmar que ao lado de uma história escrita, há o que ele denomina de uma história viva, onde podemos encontrar sempre um número grande de certas correntes antigas que aparentemente desapareceram.

Qualquer ambiente, estado de pensamento, ou sensibilidade de outrora carregam consigo impressões e vestígios sem os quais não conseguiríamos reconstruir o quadro de uma época. A lembrança, nesse sentido, pode ser entendida como “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores”, da qual “a imagem de outrora já saiu bastante alterada” (HALBWACHS, 2013, p. 91). As novas imagens do passado recobrem, assim, as antigas e é necessário que nossas lembranças se renovem e se complementem, enquanto nos sentimos mais envolvidos nos grupos e participando das suas memórias de forma mais estreita. Os grupos, nesse processo, teriam um papel protagonista na atualização e complementação de nossas lembranças a partir do confronto de testemunhos de seus membros. Ao contrário do que Bergson postulou, o nosso passado não subsiste intacto em alguma galeria subterrânea do nosso pensamento. Maurice Halbwachs afirma que é na sociedade onde “todas as indicações necessárias para

reconstruir tais partes de nosso passado que representamos de modo incompleto ou indistinto, e que até acreditamos terem saído inteiramente da nossa memória” (HALBWACHS, 2013, p. 97).

Diante de tais considerações podemos entender que memória coletiva e história são duas esferas que não se confundem. Para Maurice Halbwachs:

A história é a compilação dos fatos que ocuparam maior lugar na memória dos homens. No entanto, lidos nos livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são selecionados, comparados e classificados segundo necessidades ou regras que não se impunham aos círculos dos homens que por muito tempo foram seu repositório vivo. Em geral a história só começa no ponto em que termina a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social (HALBWACHS, 2013, p. 100-1).

Além disso, a concepção do autor da história como um cemitério onde se estariam o tempo todo procurando lugares para novas sepulturas já foi contestada por historiadores como o próprio Marc Bloch, para o qual os motivos que nos movem a olhar para o passado estão sempre no presente. Dessa forma, tanto a história quanto a memória só fariam sentido mediante certas determinações do presente. Todavia, Halbwachs deve ser analisado antes de tudo como homem de seu tempo, para quem algumas concepções acerca da história (campo que na primeira metade do século XX ainda passava por um processo de questionamento de suas abordagens, métodos e objetos) poderiam ser desconhecidas. Por outro lado, as contribuições do trabalho do autor para o estudo das memórias individuais e coletivas são indispensáveis para as ciências humanas (especialmente para os campos da sociologia, psicologia, antropologia e da história), por oferecerem um rico painel sobre as identidades e como a memória se constitui num elo de pertença entre os grupos, conforme podemos aplicar no projeto de romance brasileiro, proposto por José de Alencar na segunda metade do século XIX.

2.4 MEMÓRIA, HISTÓRIA E FICÇÃO EM JOSÉ DE ALENCAR

Na conclusão de seu livro *Cidade e cultura escrita: a corte de José de Alencar* (2011), Valdeci Rezende Borges diz que o romancista “compôs histórias que, ao espalharem-se na boca do povo, constituíram-se em memórias da Nação” (p. 181) Nessas representações que pretendiam não só explicar, como também diferenciar o Brasil, Alencar nutriu o imaginário do povo com personagens como Ceci e Peri,

Lúcia, a cortesã do império, Iracema, ou mesmo Aurélia Camargo. “Sua obra traça percursos de tempo e espaços, oferece heróis e feitos, aspectos regionais, paisagens e modos de vida” (BORGES, 2011, p. 181), complementa o autor. A opinião de Borges é compartilhada por Valéria de Marco, que na obra *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar* (1993), afirma que o “o projeto de criação do romance nacional de Alencar está orientado por seu objetivo de escrever a História presente e passada do Brasil, na linguagem que lhe oferecia o Romantismo” (p. 16). Por esse motivo, na opinião de Marco, os romances alencarianos poderia ser vistos como ensaios ou tateios, na medida em que procuram “uma maneira adequada para capturar a diversidade de cada momento de nossa vida” (DE MARCO, 1993, p. 16).

Para registrar o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, capital do império, por exemplo, José de Alencar procurou valer-se de uma “câmara realista” (tomando de empréstimo aqui a expressão de Valéria De Marco), atenta aos mínimos detalhes e ao mundo do plausível:

Para recriar o passado, bem como a vida rural presente, apoiou-se bastante na pesquisa paciente, mas expandiu largamente sua imaginação narrativa romanesca. Era a linguagem que garantia o espaço onírico. Através dela Alencar poderia povoar a imaginação de seus leitores com o cotidiano dos tempos passados, da gestação do país que agora conquistava sua independência; poderia esboçar a face do país com as marcas da história vista e escrita por alguém de cá e não mais por missionários e viajantes de lá (DE MARCO, 1993, p. 16-17).

A maioria dos críticos de Alencar, conforme ressalta De Marco, concorda que a história serviu-lhe como fonte inspiradora para os seus romances. A literatura teria o poder de forjar imagens, “ora próximas do caráter instantâneo e fixo da foto, ora moventes como um longa-metragem” (DE MARCO, 1992, p. 14), trazendo consigo certas marcas e interpretações do tempo, que revelam também um pouco daquele que as criou.

Com efeito, Marcelo Peloggio, em artigo *José de Alencar: um historiador à sua maneira* (2004), afirma que, às vezes, quando nos ocupamos da história nacional, somos acometidos de certa reminiscência, que nem sempre é a nossa. “Neste caso, é como adivinhar a presença do elemento que vem de fora, ajustando-o de algum modo à imaginação e ao gosto local” (p. 81), como é o caso do romance

alencariano. No seu trabalho de romancista, Alencar converteu fatos da história nacional em representação literária, dramatizando os principais eventos do passado do país, de modo a servir como plano de fundo para uma trama ficta e contemporânea ao autor. Nesse processo, ele preencheu com sua própria imaginação certas lacunas da história do Brasil, cujas fontes. “A imaginação, assim, recobre a história partindo de acontecimentos reais – a serem tratados quer pela aridez do documento (cartas, decretos, relatórios), quer pela linguagem figurada da obra poética”, diz Marcelo Peloggio (2004, p. 83). Para ele, a imaginação do romancista teve papel decisivo nessa operação transfiguradora que José de Alencar faz da história para a ficção.

Não obstante, Fábio Freixeiro argumenta que José de Alencar “tenta apropriar-se de uma cultura histórica, com transcrições severas de fontes, para compor sua novelística e dar-lhes um valor relativamente documental” (1977, p. 6). Nas palavras do próprio romancista:

Talvez me censurem por isto e julguem que desci da verdade à poesia; tenho porém a consciência de que a imaginação aí não faz mais do que dar um corpo aos objetos que o espírito vê com os olhos d'alma, e ligar os diversos fragmentos que se encontram nos livros para fazer deles um quadro ou uma estátua. Demais sou historiador à minha maneira (apud FREIXEIRO, 1977, p. 111).

Segundo Alencar, sua preocupação não consistia em escrever os “annaes” de um povo, e sim a sua vida em comunidade: “colijo os factos, as lembranças, as tradições, as conjecturas, os usos e costumes” (apud FREIXEIRO, 1977, p. 111). Dessa forma, o autor deixava explícito que sua preocupação era antes com a coletividade, não com o individual. Das páginas de seus romances emerge a história verossímil de um povo, para além dos heróis e mocinhas que, a priori, julgamos ser o foco de seus enredos.

No caso dos romances urbanos de Alencar, foco deste trabalho, o estudo da obra revelaria, pois, um romancista inquieto, cuja carreira foi marcada por polêmicas literárias⁷, que se defendia com voracidade de críticos, políticos e mestres

⁷ A primeira grande polêmica literária em que José de Alencar se envolveu surgiu na ocasião do lançamento de *A Confederação dos Tamoios* (1856), poema de Gonçalves de Magalhães, na qual ate mesmo o próprio imperador, D. Pedro II, se envolveria, em defesa de Magalhães. Como resultado dela, surgiu o romance *O Guarani*, um dos mais famosos do autor. Outra das polêmicas literárias mais famosas de Alencar foi travada com o abolicionista Joaquim Nabuco, que afirmava que *Lucíola* era uma cópia de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, o que foi contestado na época

portugueses. Em textos como *A Bênção Paterna*, ou na sua autobiografia *Como e porque sou romancista*, José de Alencar explicitava sua preocupação em dotar o país de uma nacionalidade literária, tomando de empréstimo as ferramentas de famosos romancistas franceses, como Dumas e Balzac. “Concebendo a literatura como poética da vida real, expressão do belo manifesto das palavras de uma língua própria ao povo e à Nação brasileira”, Alencar teria buscado “construir um painel da sociedade fluminense, com seus hábitos e práticas culturais, pintando quadros de costumes observados, esculpindo personagens flagrados no cotidiano urbano”, afirma Valdeci Rezende Borges (2011, p. 180). Segundo este autor, José de Alencar teria recorrido a princípios estéticos próprios do universo do teatro, da pintura e da escultura para tecer sua escrita.

No prefácio a *Sonhos d’Ouro*, José de Alencar defendia o romance urbano como “fotografia da sociedade”, no qual procurava “copiar” ou registrar os traços de uma comunidade, “que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erigido de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães” (ALENCAR, 1998, p. 17). Desse quadro ou retrato da sociedade brasileira, sobressaía uma forma romântica de representar o mundo. Na opinião de Roberto Schwarz:

A ficção realista de Alencar é inconsistente em seu centro; mas a sua inconsistência reitera em forma deturpada e bem desenvolvida a dificuldade essencial de nossa vida ideológica, de que é o efeito e a repetição. Longe de ocasional, é uma inconsistência substancial. Ora, repetir ideologias, mesmo que de maneira concisa e viva, do ponto de vista da Teoria é repetir ideologia e nada mais. Já do ponto de vista da literatura, que é imitação – nesta fase ao menos – e não juízo, é meio caminho andado. Daí à representação consciente e criteriosa vai um passo (SCHWARZ, 2012, p. 68).

Conforme se ressaltou na introdução, Schwarz argumenta que as ideias liberais em Alencar são deslocadas do centro do romance para a periferia. No núcleo, estaria pautado os discursos do ideal e do amor. Para o autor, precisaríamos esperar Machado de Assis, principalmente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), para reverter esse quadro, colocando questões como o mundo do interesse

pelo próprio José de Alencar. Postumamente, Valéria de Marco, em sua dissertação de mestrado, publicada sob o título de *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de José de Alencar* (1988), apontou as muitas diferenças que existiam entre a obra de Dumas Filho e a de Alencar.

e do dinheiro no centro da narrativa, e o amor como uma questão secundária. Ao acalantar um ambicioso projeto de fundação de uma literatura tipicamente brasileira, Alencar possivelmente procurava “preencher o relativo vazio de estruturas sociopolíticas de nações ainda em embrião” (HELENA, 2006, p. 171). De acordo com Lúcia Helena:

Mapeando uma cultura complexa, na dialética de memória e esquecimento, em busca de rastrear o rosto da identidade, Alencar tem consciência de que o país, começando a saber de si no século XVI, leva três séculos à procura de sua identidade como nação. Ele sabe também que a independência não trouxe o afrouxamento total dos liames coloniais, o que acresce de mérito a difícil tarefa que se impôs, de produzir romances para uma burguesia⁸ pouco letrada que, quando culta, participava do gosto pelo romance europeu e esperava que o texto nacional o referendasse (HELENA, 2006, p. 93).

O público alvo dos romances alencarianos, a priori, eram as mulheres pertencentes a uma elite letrada. De acordo com Ian Watt, em *A Ascensão do Romance* (2010). Para o autor, as mulheres de classe média e alta dispunham de mais tempo livre para ler, uma vez que sua participação nas atividades ditas masculinas era mais restrita. Watt afirma que “era raro envolverem-se em política, negócios ou na administração de suas propriedades; tampouco tinham acesso aos principais divertimentos masculinos, como caçar ou beber” (2010, p. 46). A interpretação de Watt, bastante genérica, não considera as mulheres viúvas das camadas sociais mais altas, que administravam seus próprios bens e propriedades, sem a tutela de um homem. Também não leva em consideração os meios que as senhoras dispunham de participar no espaço público. Ao longo do século XIX, conforme veremos no segundo capítulo, elas reivindicavam cada vez mais participação nos assuntos políticos, a despeito de um discurso moralizante que ressaltava a importância de seus papéis como donas de casa. Discurso esse que, diga-se de passagem, ficava muito mais no plano ideológico que na prática.

A prática da leitura feminina é ressaltada pelo próprio José de Alencar em suas obras: em *Lucíola*, Paulo surpreende Lúcia com um exemplar de *A Dama das*

⁸ A autora utiliza o termo “burguesia” para classificar determinado grupo de empreendedores que enriqueceram com o comércio no Brasil. Pra José Murilo de Carvalho: “na ausência de uma poderosa classe burguesa capaz ela própria de regular as relações sociais por meio de mecanismos do mercado, caberia ao Estado, como coube nos primeiros passos das próprias sociedades burguesas de êxito, tomar a iniciativa de medidas de unificação de mercados, de destruição de privilégios feudais, de consolidação de um comando nacional, de protecionismo econômico” (2013, p. 229).

Camélias, de Dumas Filho. As personagens chegam a travar um debate sobre o enredo do romance. Em *Senhora*, Aurélia lia Byron, gosto que inclusive era compartilhado por seu marido. Há uma passagem nessa obra onde a personagem dialoga com um crítico a respeito de *Diva*, segundo livro da série dos chamados *perfis de mulher*. Aurélia teria lido o romance inteiro “em uma sesta, ao balanço da cadeira de palha, no vão de uma janela ensombrada pelas jaqueiras” (ALENCAR, 1997, p. 171). Sendo assim, nos romances urbanos de José de Alencar, principalmente os *perfis*, figura a supremacia de uma elite branca letrada, atenta às novidades literárias, capaz de discutir com criticidade as obras dos principais romancistas. Raras são as personagens analfabetas nessas obras. Todavia, essa “elite” letrada do segundo império era bastante pequena, se comparada à quantidade de habitantes de uma cidade como o Rio de Janeiro nos anos de 1850-70, em sua maioria analfabeta.

O estudo dos *perfis de mulher* de José de Alencar é interessante não só porque nos oferece uma noção do público alvo dos romances do autor, como também da sociedade em que estas obras eram concebidas e divulgadas, primeiramente em folhetins de jornal e depois compiladas e publicadas em livro. Estas obras, cujo enredo é supostamente narrado anos depois dos acontecimentos, demonstram de que forma a memória e a evocação das lembranças foi trabalhada por José de Alencar da ficção, reiterando o caráter coletivo de seus romances, na medida em que o autor se propõe nelas a fazer uma “fotografia da sociedade”, descrevendo-a nos mínimos detalhes. Conforme nos diz Ana Carolina E. C. Soares, “a preocupação de José de Alencar com a verossimilhança das ambientações levaram-no a detalhar inclusive o material de que eram feitos os objetos em cena” (2012, p. 115). Nestas obras, o indivíduo se recorda não apenas de si, como também dos grupos sociais nos quais estava inseridos, baseando suas recordações em testemunhos fornecidos por outros, o que evidencia a memória trabalhada em seu aspecto coletivo, conforme definição de Maurice Halbwachs.

2.5 A EVOCAÇÃO E A COMPILAÇÃO DAS LEMBRANÇAS EM *LUCÍOLA*, *DIVA* E *SENHORA*

Em 1862, com a publicação de *Lucíola*, José de Alencar dava início à sua série dos chamados “perfis femininos”, que incluiriam ainda os romances *Diva*, de 1864, e *Senhora*, publicado quase uma década depois. As três obras vieram ao

público assinadas por uma certa G.M., senhora idosa, cujo único papel nos romances foi o de compilar suas histórias. Conforme ressalta Valéria de Marco, em maio de 1861, Alencar entrou no parlamento para cumprir seu primeiro mandato, que terminaria dois anos depois. Decidiu, entretanto, perseverar na sua carreira de romancista, embora escondido sob um pseudônimo (1986, p. 32). Os três romances seguem a mesma fórmula utilizada por romancistas franceses como Alexandre Dumas e Balzac, dos quais Alencar era assíduo leitor: inicialmente as obras são marcadas por situações de conflito/quebra, seguida por uma reparação/solução. Em todos os três, o enredo gira em torno de um jovem casal, que precisa enfrentar certos obstáculos sociais, como a questão financeira, no caso de *Diva* e *Senhora*, por exemplo, e o aspecto (i)moral da prostituição, no que se refere *Lucíola*. Caso o casal queira permanecer unido, precisam então superar essas barreiras.

Lucíola, primeiro *perfil de mulher* do autor, é contado sob a perspectiva da personagem Paulo, que se recorda em cartas enviadas à G.M. de seu relacionamento com uma famosa cortesã do império, anos antes da escrita dos eventos narrados, mais precisamente em 1855. Ao evocar o passado, Paulo vai ressignificando sua própria vida, preenchendo as lacunas de suas lembranças e, assim, dando um novo sentido à experiência da qual se recorda. As memórias da personagem são mediadas pelo objeto de que trata a obra, uma imagem ou esboço de mulher, o que norteia tanto o fluxo narrativo, quanto a própria organização das lembranças. *Lucíola*, assim como *Diva*, pode ser visto como uma espécie de texto memorialístico, redigido na primeira pessoa, em que os narradores se posicionam como responsáveis pela exibição dos acontecimentos, em diálogo aberto com o leitor, no qual expõem suas opiniões, embora nem sempre estejam muito crentes na precisão de suas lembranças, conforme podemos entender pela fala de Paulo no epílogo da obra: “essas páginas foram escritas unicamente para a senhora. Vazei nelas toda a minha alma para lhe transmitir um perfume de mulher sublime, que passou na minha vida como sonho fugace. Creio que não o consegui” (ALENCAR, 1998, p. 127).

De acordo com Le Goff, como propriedade de conservar certas informações, a memória “remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (1994, p. 423). Escrevendo anos depois do

ocorrido⁹, Paulo constantemente atualiza as suas lembranças, medindo o impacto que aquelas experiências tiveram na sua vida, no instante em que as coloca no papel. Ao fazê-lo, a personagem ficcionaliza suas próprias memórias, mediante o processo de escrita e preenchimento de lacunas das quais aparentemente não se recorda, atualizando as lembranças e lhes dando nova importância. Ao escrever suas memórias, o narrador seleciona, apaga e/ou ressalta certos aspectos de suas vivências passadas, criando assim um simulacro de sua existência, exercendo uma função de editor das próprias lembranças. O romance é composto das “reminiscências do narrador”, que tenta reconstituir o passado, evocando lugares e objetos ligados à mulher da qual se recorda¹⁰, como os fios de cabelo, que cortou do cadáver da amada, o aspecto detalhado dos vestidos que costumava usar, ou os ambientes que ela frequentava, como o teatro, a rua do Ouvidor, ou mesmo a própria casa, onde ocorriam os encontros amorosos dos dois.

Em *Matéria e Memória*, Bergson defende que a memória seria o resultado da relação entre espírito e matéria. Nessa equação, o corpo desempenha um papel de destaque, por ser considerado o centro da ação, apresentando poder de decisão. Para Bergson, as percepções que temos de algo estão impregnadas de lembranças, o que quer dizer que misturamos vários detalhes de nossa existência aos dados imediatos de nossos sentidos. Na opinião dele, “a memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos de duração”, na medida em que, por sua dupla operação, “faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela” (BERGSON, 1990, p. 55). Nessa lógica, existiria um lado subjetivo da nossa apreensão das coisas, que poderia ser classificada como consciência individual, que seleciona determinados pontos do mundo material no

⁹ Tanto em *Lucíola*, como em *Diva e Senhora*, a história é narrada anos depois que aqueles acontecimentos se passaram, o que é exposto no início de cada romance. Em *Lucíola*, Paulo inicia suas *memórias* da seguinte forma: “A primeira vez que cheguei no Rio de Janeiro foi em 1855” (ALENCAR, 1998, p. 13). No último capítulo, ele diz: “Há seis anos que ela [Lúcia]” me deixou” (ALENCAR, 1998, p. 128). Em *Diva*, Augusto principia seu relato dizendo que “Emília tinha quatorze anos quando a vi pela primeira vez” (ALENCAR, 1998, p. 11). Já em *Senhora*, narrado em terceira pessoa, o espaçamento temporal entre o presente e aquilo que está sendo narrado é indicado pela primeira frase do romance: “Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela” (ALENCAR, 1997, p. 17).

¹⁰ Na opinião de Éclea Bosi, “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstituir, repensar, com imagens de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado “tal como foi”. Nesse caso, a lembrança seria uma “imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual” (BOSI, 2003, p. 55).

qual estamos inseridos: “A imagem é escolhida para fazer parte de minha percepção, enquanto uma infinidade de outras imagens permanece excluída” (BERGSON, 1990, p. 29).

Na opinião de Éclea Bosi, em *Memória e Sociedade* (2003), as conclusões de Bergson são importantes para o estudo da fenomenologia da lembrança. Por outro lado:

Nessa linha de pesquisa, as relações a serem determinadas já não ficarão adstritas ao mundo da pessoa (relações entre corpo e espírito, por exemplo), mas perseguirão a realidade interpessoal das instituições sociais. A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo (BOSI, 2003, p. 54).

A opinião de Bergson, de uma consciência ou memória individual foi contestada pelo sociólogo Maurice Halbwachs, na sua obra póstuma. Conforme vimos anteriormente neste capítulo, em *A memória coletiva*. Halbwachs defende que a memória do indivíduo está intrinsecamente ligada à memória do(s) grupo(s) a quem este pertence. De acordo com Le Goff:

A memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1994, p. 426).

Em *Lucíola, Diva e Senhora*, a memória é trabalhada por José de Alencar no seu aspecto coletivo, já que está ligada a um determinado grupo, nesse caso, à elite imperial, e não apenas a um indivíduo. No terceiro dos três *perfis*, por sua vez, podemos falar ainda em memória das práticas relacionadas ao casamento, que fornece ao autor a matéria que seria transformada ficcionalmente no texto, conforme discutiremos no capítulo 3. Trata-se, nesse caso, de uma memória ligada à sociedade rica, não aos membros das camadas mais populares que habitavam o Brasil oitocentista. Os ambientes descritos por Alencar, o vestuário das personagens, os locais de sociabilidade, pertencem mais ao universo dos ricos, com os quais o autor convivia, do que ao povo.

Ao se recordar de seu passado com Lúcia, Paulo não pode deixar de se referir a outras personagens que também faziam parte daquela vivência, como o Sá, o Cunha, o Couto e o Rochina, que tiveram ligações íntimas com a cortesã antes dele e frequentavam os mesmos ambientes, como o teatro e a Rua do Ouvidor. A presença dessas personagens funciona como uma espécie de lembrete a Paulo da vida pregressa de sua amada, que, apesar de passar ao longo da obra por um processo de regeneração espiritual, não conseguiu apagar de si a lembrança da cortesã, que dançava seminua na casa do Sá, interpretando o papel de uma bacante. A memória coletiva construída em torno de Lúcia/Maria da Glória não deixava cair no esquecimento a cortesã que existia dentro dela. A própria personagem dizia possuir uma espécie de dupla-personalidade:

Aquele esquecimento profundo, aquela alheação absoluta do espírito, que eu sentira da primeira vez, continuou sempre. Era a tal ponto que depois não me lembrava de coisa alguma; fazia-se como que uma interrupção, um vácuo na minha vida. No momento em que uma palavra me chamava ao meu papel, insensivelmente, pela força do hábito, eu me esquivava, separava-me de mim mesma, e fugia deixando no meu lugar outra mulher, a cortesã sem pudor e sem consciência, que eu desprezava, como uma coisa sórdida e abjeta (ALENCAR, 1998, p. 111).

Por mais que a personagem tentasse manter um estado de pureza espiritual, seu corpo atuava como uma lembrança da vida que ela precisou levar para salvar sua família da doença e depois para sobreviver. A sociedade não permitiria que Paulo ou Maria da Glória se esquecessem que um dia ela havia sido Lúcia, a cortesã do império: “a lama deste tanque é meu corpo: enquanto a deixam no fundo e em repouso, a água está pura e límpida” (ALENCAR. 1998, p. 104). Para a personagem, porém, o repouso que ela tanto almejava só viria com a morte, conforme veremos no capítulo 2.

Após compilar suas memórias, que seriam publicadas pela senhora G.M., Paulo avalia o impacto que a relação com Lúcia teve em sua vida:

Há seis anos que ela me deixou; mas eu recebi a sua alma, que me acompanhará eternamente. Tenho-a tão viva e presente no meu coração, como se ainda a visse reclinar-se meiga para mim. Há dias no ano e horas no dia que ela sagrou com sua memória, e lhe pertencem exclusivamente. Onde quer que eu esteja, a sua alma me reclama e atrai; é forçoso então que ela viva em mim. Há também os lugares e objetos onde vagam seus espíritos; não os posso ver sem

que o seu amor me envolva como uma luz celeste (ALENCAR, 1998, p. 136).

Os lugares frequentados pelos amantes, bem como os objetos compartilhados por ambos, dispostos no tempo e no espaço, teriam o poder de evocar em Paulo uma lembrança mais vívida de Lúcia. Paulo envia a G.M uma mecha de cabelo da amada, para que sua interlocutora tenha uma noção de como ela poderia se parecer em vida, caso o relato de sua aparência não tenha sido satisfatório: “há nos cabelos da pessoa que se ama não sei que fluido misterioso, que comunica com nosso espírito”, uma vez que a mecha estaria “impregnada de seiva e da fragrância da criatura angélica, lhe revele o que eu não pude exprimir” (ALENCAR, 1998, p. 127). Nessa passagem, espírito e memória em Alencar são entendidos como uma só força, aproximando-o um pouco do sentido bergsoniano, exposto mais acima, embora a memória trabalhada pelo romancista ultrapasse as barreiras da subjetividade.

O segundo perfil de mulher criado por José de Alencar, *Diva*, segue a mesma fórmula consagrada de *Lucíola*. Nesse romance, publicado dois anos após o primeiro perfil, nos deparamos novamente com duas personagens já conhecidas: Paulo, que compila o relato do amigo Dr. Augusto Amaral; e G.M, que supostamente o publica em forma de romance. Numa espécie de bilhete endereçado a G.M., Paulo cita alguns trechos de um que Amaral lhe enviou, que dizia o seguinte:

Adivinho que estás muito queixoso de mim, e não tens razão.
Há tempos me escreveste, pedindo-me notícias de minha vida íntima: desde então, comecei a resposta, que só agora concluí: é a minha história numa carta.
Foste meu confidente, Paulo, sem o saberes; a só lembrança da tua amizade bastou muitas vezes para consolar-me, quando eu derramava neste papel, como se fora o invólucro de teu coração, todo o pranto da minha alma (ALENCAR, 1998, p. 10).

O início do romance, com a apresentação da carta a G.M. onde o narrador-personagem apresenta as circunstâncias em que aquelas *memórias* foram escritas, funciona como uma espécie de truque narrativo, bastante comum em outros romances do período. Antes do início da obra, apresenta-se a transcrição da carta, cuja intenção é criar um efeito de verdade, fazendo com que o leitor acredite que aquele é um testemunho real, embora não deixe de fazer parte do enredo, sendo, portanto, ficção. Alencar constrói sua trama em ambientes reais, como o Cassino,

onde ocorriam os bailes nos quais Emília dançava. A descrição da geografia do Rio de Janeiro, seu clima, suas casas, ruas e lojas produzem no romance a verossimilhança de uma situação. A corte fluminense se torna o palco para uma trama fictícia, que, apesar disso, tenta convencer o leitor de sua possível veracidade. Essa estratégia foi repetida cerca de dez anos depois, em *Senhora*, que, apesar de não ser narrado em primeira pessoa como os outros dois perfis, baseia-se num suposto relato recebido e compilado por G.M.

Em *Senhora*, José de Alencar mistura pessoas reais com personagens imaginários. Um exemplo disso é o pintor Pedro Américo, autor do quadro “independência ou morte”, que teria executado os retratos de Aurélia e Fernando. No prefácio ao leitor, Alencar tenta novamente convencê-lo da veracidade da narrativa:

Este livro, como os dois que o precederam [*Lucíola* e *Diva*], não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem.

A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstância que ignoro, a confiança dos principais atores deste drama curioso.

O suposto autor não passa rigorosamente de um editor. É certo que tomando a si o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário, de algum modo apropria-se não da obra, mas do livro (ALENCAR, 1997, p. 15).

Nessa passagem, Alencar se escusa da responsabilidade como autor da obra, arrogando para si a mera função de “editor” do relato. Nesse caso, o trabalho exercido por ele se assemelha aos das personagens Paulo, em *Lucíola*, e Augusto, em *Diva*.

Por outro lado, José de Alencar ressalta que, naquelas páginas, “encontram-se muitas vezes exuberâncias da linguagem e afoitezas da imaginação, a que já não lança a pena sóbria e irrefletida do escritor sem ilusões e sem entusiasmos” (ALENCAR, 1997, p. 15). Aqui o narrador expunha com maior sinceridade o poder criativo que a imaginação teve sobre o processo de compilação da história, diferentemente do que ocorre nos perfis anteriores. Em *Lucíola* e *Diva*, a narrativa está condicionada às impressões pessoais que os narradores/personagens têm das suas vivências, embora o espaço temporal entre aquilo que foi vivido e aquilo que está sendo contado altere substancialmente estas impressões que restaram do passado. Tanto Paulo quanto Augusto tentam manter uma certa fidelidade aos acontecimentos, embora façam uma escolha arbitrária dos fatos rememorados. A

memória é assim manipulada de forma a servir às necessidades das personagens. Segundo Paul Ricoeur, as manipulações da memória “devem-se à intervenção de um fator multiforme que se intercala entre a reivindicação de identidade e as expressões públicas das memórias” (RICOEUR, 2007, p. 95).

Na qualidade de “editores” de suas próprias vidas, Paulo (*Lucíola*) e Augusto (*Diva*) pretendem reconstituir o passado, usando uma linguagem essencialmente romântica. Com efeito, eles não se recordam dos fatos exatamente como eles aconteceram, e sim como acham que ocorreram. Ao evocar as lembranças, eles tentam organizar as imagens de uma forma coerente e em conformidade com seus propósitos: narrar a experiência vivida ao lado da mulher amada. Suas recordações são assim moldadas pelos vários grupos do qual fizeram parte na vida, seja o familiar, o acadêmico ou o profissional. Sendo assim, a obra resultante disso extrapola os limites do pessoal, uma vez que o coletivo é quem conduz a pena dos escritores. De acordo com Maurice Halbwachs, para se recordar e reconstituir determinado acontecimento, é preciso que o nosso pensamento não deixe de concordar, em certo sentido, com os pensamentos dos outros membros do(s) grupo(s) em que estamos inseridos. “É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa” (HALBWACHS, 2013, p. 39).

Para Halbwachs, só se pode falar de memória coletiva a partir do momento em que evocamos um evento que teve lugar na vida de um ou mais grupos dos quais fazemos parte. A reconstrução do passado, feita pelos narradores dos romances aqui analisados, por mais cristalinas que sejam suas lembranças, já não são mais a mesma imagem de quando foram experimentadas. À medida que os anos foram passando, a percepção que temos das coisas vai se alterando. Isso é mais válido para o caso de *Lucíola* e *Diva*, do que de *Senhora*. O passado tal qual ocorreu é uma coisa impossível de viver novamente. Na opinião de Stern, “a função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descartado, o desagradável alterado”. Como resultado desse processo de seleção de imagens e lembranças, forma-se “um quadro total, novo, sem o menor desejo consciente de falsificá-lo” (STERN, 1957, p. 253 apud BOSI, 2003, p. 68).

Diferentemente de *Lucíola* e *Diva*, a linguagem de *Senhora* é marcada pela ironia. O relato é contado sob o ponto de vista de um terceiro, não de uma testemunha ocular:

- Já li a *Diva*, disse depois de corresponder ao cumprimento.
 - Então? Não é uma mulher impossível?
 - Não conheço nenhuma mulher assim. Mas também só podia conhecê-la Augusto Sá, o homem que ela amava, e o único ente a quem abriu sua alma.
 - Em todo caso é um caráter inverossímil.
 - E o que há de mais inverossímil que a própria verdade? Retorquiu Aurélia repetindo uma frase célebre. Sei de uma moça... Se alguém escrevesse sua história, diriam como o senhor: “É impossível! Esta mulher nunca existiu”. Entretanto, eu a conheci.
- Mal pensava Aurélia que o autor de *Diva* teria mais tarde a honra de receber indiretamente suas confidências, e escrever também o romance de sua vida, a que ela faz alusão (ALENCAR, 1997, p. 171).

A passagem acima se configura noutra estratégia utilizada por Alencar para produzir um efeito de verdade na sua obra, de modo que a ficção passe aos olhos do leitor como não-ficção. Ao citar-se na terceira pessoa, o autor rebate algumas críticas feitas à *Diva*, ao mesmo tempo em que faz referência às circunstâncias em que teria recebido as lembranças de Aurélia, transformando-as depois em romance. A fala da personagem Aurélia é interessante, pois ela revela que a Emília retratada em *Diva* estava condicionada à visão subjetiva de Augusto. O mesmo poderia ser dito de Lúcia em *Lucíola*. Paulo colocava a amada numa espécie de pedestal, embora a memória construída em torno dessa personagem divergisse da opinião de outras pessoas que a conheceram, como o Sá, o Couto e o Rochinha.

A construção dos cenários nos romances de ficção urbana de José de Alencar, por sua vez, é outro elemento que contribui para essa jogada do autor, de criar um fundo de veracidade para as duas histórias, embora jamais tenham abandonado sua característica ficta. Por esse motivo, os romances alencarianos são algumas vezes tomados como fonte parcial para se analisar a sociedade de corte no Rio de Janeiro imperial. Se estudadas sob em perspectiva comparada, elas podem oferecer um ponto de vista interessante sobre a vida na corte, os locais de sociabilidade, e a construção idealista dos papéis que deveriam ser desempenhados por homens e mulheres no período, conforme veremos no capítulo a seguir.

3 ESPAÇO URBANO, MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DOS LUGARES SOCIAIS EM JOSÉ DE ALENCAR

A partir de 1808, com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, a cidade do Rio de Janeiro passou por profundas transformações de ordem social, econômica e política. Os modos de viver oriundos da Europa se adaptaram à realidade dos trópicos, servindo como parâmetro divisor na sociedade de então. Os produtos industrializados ingleses eram largamente consumidos pela população do período, mas era da França que vinham as últimas tendências da moda, enchendo as vitrines da Rua do Ouvidor de artigos de luxo para o consumo de homens e mulheres. Em seus romances urbanos, José de Alencar captou esse universo, seus locais de sociabilidade e o *modus vivendi* da elite, a partir de sua visão romântica. A cidade de papel de Alencar, plano de fundo para os seus enredos, é um espaço limpo, civilizado, que deixa passar a figura do escravo de forma quase invisível. Neste capítulo, exploraremos a representação da capital do império na prosa urbana do autor e a construção do tipo social feminino, em contraste com discurso das mulheres de letras no século XIX, que utilizaram a imprensa para criticar o ideal de moça recatada, que era propalado por Alencar em suas obras.

3.1 O RIO DE JANEIRO NO TEMPO DE JOSÉ DE ALENCAR

A fase do Segundo Reinado brasileiro foi um dos momentos mais ricos da nossa história, não só pelas personalidades que marcaram a época como também pelos acontecimentos no plano político e cultural, que fizeram da corte do Rio de Janeiro um verdadeiro centro de sociabilidade para aqueles que queriam ser aceitos entre a classe senhorial. Segundo Luiz Felipe de Alencastro:

O estabelecimento do Segundo Império na França (1852-70) dá ao Segundo Reinado um novo tom de modernidade e confirma o francesismo das elites brasileiras. Francesismo que ia além da cópia das modas parisienses expostas na rua do Ouvidor e referia-se, também, à vida rural francesa. A um modo de vida caracterizado por uma cultura camponesa rica, menos desequilibrada que a da Itália, menos rústica que a da Espanha e Portugal, mais densa que a da Inglaterra, mais pensante que a da América do Norte. Folhetins, operetas e romances vindos da França difundiam no Império a imagem de um modo de vida rural, conservador e equilibrado, entrelaçado de aldeias e pequenas cidades nas quais o padre e o militar, quando havia casernas, apareciam como personagens de prestígio (ALENCASTRO, 1997, p. 43).

O período que vai das décadas de 1850 a 1870, também chamado de “a era Mauá”, foi acentuado por investimentos na área financeira e industrial, com a implantação das estradas de ferro, iluminação a gás, calçamento das ruas com paralelepípedo, rede de esgoto, abastecimento de água em domicílio, bondes puxados a burro, entre outros aspectos que vão ser implementados para vender ao estrangeiro a imagem do Brasil como nação civilizada, a despeito do regime escravocrata que ainda vigorava no país. De acordo com Lilia Moritz Schwarcz, “toda a urbanização da cidade vivia uma verdadeira revolução. O modelo era a Paris burguesa e neoclássica, mas a realidade local oscilava entre bairros elegantes e as ruas do trabalho escravo” (2012, p. 106).

Por ser o centro do Império, foram construídos na corte locais de fácil acesso, palácios e palacetes, como o Paço Real e o Paço de São Cristóvão; os prédios da Academia Imperial de Belas-Artes e o Palácio do Comércio; e os primeiros jardins públicos, como o Campo de Santana e a Quinta da Boa Vista. “Nas novas avenidas, melhor pavimentadas, o tálburi entrava no lugar do cabriolé, com grande velocidade e preços mais convidativos”, diz Lília Moritz Schwarcz (2012, p. 106). “Nesse contexto”, complementa a autora, “a rua do Ouvidor transformava-se no símbolo dileto dessa nova forma de vida em que se pretendia, nos trópicos, imitar a mesma sociabilidade das cortes ou dos mais recentes bulevares europeus” (p. 107). As damas percorriam as vitrines das lojas, usando saias longas e amplas, que cobriam totalmente as pernas, com chapéus pequenos e xales de seda da Índia. Nos dias de calor do Rio de Janeiro, esse vestuário poderia se constituir num verdadeiro sufoco para elas, mas o que importava era estar na moda, de acordo com os países do hemisfério norte, não importando o incômodo causado por aquelas roupas mais apropriadas a um clima frio.

Assim como a rua Chile em Salvador (Bahia), a rua do Ouvidor no Rio de Janeiro era um grande chamativo para a moda europeia importada¹¹. Foi também o cenário de muitos romances urbanos de José de Alencar e Machado de Assis. Em suas *Memórias da rua do Ouvidor*, Joaquim Manoel de Macedo a chama de “rainha

¹¹ De acordo com Adolfo Morales de los Rios Filho, poucas eram as ruas largas no Rio de Janeiro, pois a maioria tinha cerca de 5 m e 45 cm. A rua do Ouvidor, por exemplo, possuía 6 m e 80 cm de largura. Era assim chamada pelo povo desde 1780, “por ter ali residido, em casa no domínio da Fazenda real, o ouvidor Francisco Berquó da Silveira. Aliás, desde 2 de novembro de 1754 o governo nela mandara dar residência a ouvidores” (2000, p. 237). Ver mais em LOS RIOS Filho, Adolfo Morales de. **O Rio de Janeiro imperial**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

da moda”, “a mais passeada e concorrida, e mais leviana; indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro” (2005, p. 9). Citando a mencionada obra do autor de *A Moreninha*, Wanderley Pinho diz o seguinte:

Alguém chamou-a de “Rainha da moda e da elegância”; outrem, de estreito “Fórum”, onde se debatem todas as questões da política e do comércio, da literatura, das artes e sobretudo das modas; “nervo simpático da população que repercute as suas impressões por todo o corpo da gigantesca cidade”. Estouro, em 1862, enumerando-lhe as grandes lojas – “Notre Dame de Paris”, “Wallersteinet Masset”, “Desmarais”, a de “Bernardo Ribeiro” – traça croquis evocadores: “Aqui um grupo de senhoras elegantemente vestidas, com todo o apuro das mais belas parisienses, passa conversando entre deliciosos sorrisos” parando como borboletas que pousam pelas vitrines de flores, joias, sedas, grinaldas; “ali um grupo de homens que conversam em política e segundo o calor com que discutem dão a entender fazerem parte do parlamento... Ali os jornalistas tumultuam e opinam acerca de todas as coisas presentes, passadas e futuras” (PINHO, 2004, p. 220).

Era ali, na rua do Ouvidor, onde se inauguravam, praticamente uma atrás da outra, lojas de modistas francesas, joalheiros, floristas e charuteiros. Isso sem falar das confeitarias e cafés, que vão se tornar num dos principais pontos de encontro para as classes mais abastadas. Em muitos sentidos, era como se uma rua de Paris tivesse sido trazida diretamente para o Brasil.

Enquanto costureiras estrangeiras cuidavam da moda, as pessoas faziam concorrência para serem atendidas no salão do senhor Charles Guignard, famoso cabeleireiro. Também havia a perfumaria Desmarais, com essências fortes para disfarçar o odor corporal provocado pela temperatura, acentuada pelas roupas quentes. Entre as confeitarias, a preferida era a Carceler, que servia sorvetes em forma de pirâmide. Como a máquina de gelo era importada dos Estados Unidos, o preço dessas iguarias ficava em torno de 320 réis. Perto de uma botina de couro, que geralmente custava 8 mil-réis, o valor do sorvete era um tanto alto, de modo que nem todos tinham acesso a essa iguaria. Os cafés, por sua vez, eram muitos: havia o Belle Helène, o Café de la Paix e o Alcazar, por exemplo. Já os restaurantes, estes ofereciam uma boa refeição ao preço de 1\$500 a 2\$000 réis, e pratos mais

modestos por 600 réis¹². No cardápio, constavam caldos preparados à base de galinha escaldada e legumes, além de vinho do Porto, frutas tropicais, pudim de laranja, arroz de leite de canela. As pessoas geralmente almoçavam às dez horas da manhã e jantavam às quatro da tarde. Às oito da noite era o horário da ceia, tomada em casa com a família.

Com efeito, para completar o *glamour* da corte, havia as livrarias Garnier e dos irmãos Laemmert, que publicavam desde romances de autores nacionais, como Macedo, Alencar e Machado, a estrangeiros, como Alexandre Dumas, incluindo manuais de etiqueta, jornais, revistas e catálogos. Porém, não era só a rua do Ouvidor que atraía as atenções. De acordo com Lília Moritz Schwarcz,

A cidade fluminense, sede da corte, passará a funcionar como um polo centralizador e difusor de hábitos, costumes e até linguagens para todo o país, além de se transformar no cenário principal em que se desenrolava a dramatização da vida social da *boa sociedade*. Não é à toa que enquanto as ‘mocinhas casadoiras’ sonhavam com as diversões da corte, os grandes fazendeiros do interior e de outras províncias temiam pela entrada de seus filhos nas ‘delícias da babilônia fluminense’ (SCHWARCZ, 2012, p. 110).

Autores conservadores como o próprio Alencar vão se colocar contra a importação de certos costumes europeus para o Brasil, por temerem a corrupção de determinados valores sociais ligados à família nuclear. Alguns romancistas usaram suas obras como espaço para criticar esse aspecto, a exemplo dos romances alencarianos *Lucíola*, *A Pata da Gazela*, *Sonhos d’Ouro* e *Senhora*.

Durante os anos de 1840 a 1860, o Rio de Janeiro presenciou uma verdadeira febre por festas, bailes, concertos e reuniões. Assim, a corte se colocava em oposição à província, como formadora dos hábitos de civilidade, ratificado pela importação dos bens culturais da Inglaterra e da França. Se a intenção do indivíduo era ver e ser visto, os teatros eram com certeza uma das melhores opções para isso. Entre eles, destacava-se o São João, fundado em 1812, e também o Teatro Lírico.

¹² Esses números são oferecidos por Lília Moritz Schwarcz no capítulo 6: “Vida de corte: a boa sociedade” (p. 107), em *As barbas do imperador*. Na referida obra, misto de ensaio interpretativo e biografia de D. Pedro II, a autora traça um panorama da vida social na fase do Segundo Reinado, desde a urbanização das capitais, como também as formas encontradas pela chamada “boa sociedade” para praticar a arte do “bem civilizar-se”. Veja mais em SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. – 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Nesse mesmo sentido, é interessante também a consulta do livro de GAGLIARDO, Vinicus Granek. **Uma Paris dos trópicos?: perspectivas da europeização do Rio de Janeiro oitocentista**. – São Paulo: Alameda, 2014.

Ali apresentava-se a *Lucia de Lammemoor*, *A Noite do Castelo*, de Carlos Gomes, e foi onde estreou em 2 de dezembro de 1870, dia do aniversário do imperador, a peça *O Guarani*, adaptação do romance homônimo de José de Alencar. Muitos músicos nacionais e internacionais passaram por esses estabelecimentos. Segundo Valdeci Rezende Borges, “a sociedade fluminense recebia da Europa muitos espetáculos operísticos. De lá vinham as canções, os compositores e até mesmo as companhias teatrais e seus atores – tão presentes e destacados nos romances de Alencar” (2011, p. 38).

Com efeito, o estrangeirismo da elite se confirmou cada vez mais nesse período. Nas reuniões, por exemplo, os homens jogavam gamão, xadrez, voltarete e *whist*, enquanto as mulheres passavam o tempo se divertindo com jogos de flores, prendas, bastão e/ou lenço queimado. Entre os escritores que mais criticaram esse estrangeirismo das elites, estava Martins Pena, que teve algumas de suas comédias encenadas em teatros. Na peça *Os dois ou O inglês maquinista*, de 1871, Pena satiriza o francesismo da corte.

Clemência – As mestras de Júlia estão muito contentes com ela. Está muito adiantada. Fala francês e daqui a dois anos não sabe mais falar português... [...]. É muito bom colégio. Júlia cumprimenta aqui o senhor em francês.

Júlia – Ora mamã.

Clemência – Faça-se de tola!

Júlia – *Bon jour, Monsieur, comment vous portez-vous? Je suis votre serviteur.*

João – Oui, está muito adiantada

Clemência – Como é mesa em francês?

Júlia – *Table.*

Clemência – Braço?

Júlia – *Bras.*

Clemência – Pescoço?

Júlia – *Cou.*

Clemência – Menina!

Júlia – É *cou* mesmo, mamã, não é primo? Não é *cou* que significa?

Clemência – Está bom, basta.

Eufrásia – Estes franceses são muito porcos. Ora, veja, chamar o pescoço, que está ao pé da cara, com este nome tão feio... (apud SCHWARCZ, 2012, p.112).

No entanto, apesar das críticas de Pena e de outros escritores, a corte nem por isso deixou de atrair as pessoas, aparecendo como o local mais divertido do Rio de Janeiro.

Os bailes e os serões, por sua vez, constituíam-se numa outra forma de diversão para as elites do período. Na introdução do seu livro *Salões e Damas do Segundo Reinado*, Wanderley Pinho diz que “num salão esmeram-se várias artes: a de receber ou preparar um ambiente de cordialidade e espírito; a de entreter a palestra ou cultivar o ‘humor’; dançar uma valsa ou cantar uma ária; declamar ou inspirar versos, criticar com graça e sem maledicência (2004, p; IX). Escritores como Machado, Macedo, Castro Alves, Joaquim Nabuco, entre outros, deixaram um vivo retrato desse cenário nas suas obras. Alencar, por exemplo, num folhetim de 1858, dizia que:

No salão recebem-se todas as visitas de cerimônia ou intimidade; dão-se bailes, reuniões dançantes e concertos. Conversa-se ao som da música, conferencia-se a dois no meio de muita gente – de maneira que nem se fala em segredo, nem em público.

Se a palestra vai bem procura-se alguma *chaise-longue* num canto da sala e a pretexto de tomar sorvete ou gelados, faz-se uma transação, efetua-se um tratado de aliança. Se a conversa toma mau caminho, aí aparece uma quadrilha que se tem de dançar, uma senhora a que se devem fazer as honras, um terceiro que chega a propósito, e acaba-se a conferência, e livra-se o ministro do dilema em que se achava, do comprometimento de responder sim ou não (apud PINHO, 2004, p. XIII-XIV).

Tais lugares de sociabilidade também ofereciam espaço para certos tipos de acordos, comerciais ou políticos, sendo um dos locais preferidos para tanto. O próprio barão de Cotegipe certa vez disse que “não se faz política sem bolinhos”.

Embora D. Pedro II comparecesse a poucas dessas reuniões, os bailes e eventos persistiram mesmo sem a presença dele. “Com ou sem imperador a sociedade carioca experimentava as maravilhas da convivência social e fazia dos trópicos o último grito da moda parisiense” (SHWARCZ, 2012, p. 115). Contudo, se brilhava por meio das grandes festas, na ótica da corte o fato da escravidão e do mundo do trabalho deveria permanecer quase invisível e silencioso. Para Schwartz, “não fossem os serviços negros, que dividem os espaços com os imigrantes alemães, dir-se-ia que estávamos em uma nova Europa” (2012, p. 239). O contraste de uma sociedade que se afirmava desenvolvida, que se espelhava em costumes europeus, mas que ao mesmo tempo se apegava ao escravismo, se faz notável. Na opinião de José Murilo de Carvalho:

Tanto as ideias e valores que predominavam entre a elite, como as instituições implantadas por esta mesma elite mantinham relação tensa de ajuste e desajuste com a realidade social do país: uma sociedade escravocrata governada por instituições liberais e representativas; uma sociedade agrária e analfabeta dirigida por uma elite cosmopolita voltada para o modelo europeu de civilização (CARVALHO, 2013, p. 417).

De acordo com o *Almanak Laemert*, em 1851 havia na corte uma população de 226 mil habitantes, entre os quais 110 mil eram escravos. Até bem perto do final da monarquia brasileira, a escravidão seria a maior contradição de um império que se pretendia, em grande parte, civilizado.

Com efeito, esse é o plano de fundo dos romances urbanos de José de Alencar. Em suas obras, o autor registrou suas impressões sobre as transformações pelas quais a corte passava, especialmente nas décadas de 1850 e 1860. A literatura foi um veículo privilegiado por Alencar para registrar essas mudanças, assim como os meios de sociabilidade em voga no auge do reinado de Pedro II. Em *A solidão tropical*, Lúcia Helena, que toma a solidão como “categoria mediadora de uma reflexão sobre a construção da modernidade no Brasil, através da obra de Alencar” (2006, p. 36), privilegia o romance alencariano como “fonte inestimável para se meditar sobre o renitente perfil autoritário das nossas elites, a centralização alarmante da burocracia do estado e a passividade subalterna que se tem reservado ao “povo” (p. 13)¹³. O testemunho literário deixado por Alencar oferece assim um quadro pitoresco do Rio de Janeiro imperial, o comportamento da população, a política, a urbanização, entre outros elementos que serão abordados a seguir, ressaltando sua perspectiva de cunho memorialístico. Passemos agora para a representação dos lugares de sociabilidade no Rio de Janeiro, na prosa urbana de José de Alencar.

3.1.1 Cidade de papel: a corte de José de Alencar

No dia 29 de outubro de 1854, mais uma das crônicas de *Ao Correr da Pena*, escrita por José de Alencar para o jornal *Correio Mercantil*, era publicada, discutindo

¹³ Concordando com a opinião de Lúcia Helena, Valdeci Rezende Borges defende que o imaginário social criado por José de Alencar sobre o Rio de Janeiro oferece um testemunho literário e uma “riqueza de dados que outros documentos não possuem, sendo fonte privilegiada para a escrita de uma ‘outra história’, diferente da que emana dos textos oficiais” (2008, p. 9). Ver mais em HELENA, Lúcia. **A solidão Tropical: o Brasil de Alencar e a modernidade**. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006; BORGES, Valdeci Rezende. **Cidade e cultura escrita: a corte de José de Alencar (1840 a 1870)**. – Goiânia: FUNAPE/DEPECAC, 2011.

o saneamento das ruas do Rio, com destaque para o passeio público como lugar de sociabilidade¹⁴:

A cidade do Rio de Janeiro, com seu belo céu de azul e sua natureza tão rica, com a beleza de seus panoramas e de seus graciosos arrabaldes, oferece muitos desses pontos de reunião, onde todas as tardes, quando quebrasse a força do sol, a boa sociedade poderia ir passar alguns instantes numa reunião agradável, num círculo de amigos e conhecidos, sem etiquetas e cerimônias, com toda a liberdade do passeio, e ao mesmo tempo com todo o encanto de uma grande reunião (ALENCAR, 2004, p. 66-67).

Em 1854, José de Alencar, aos 25 anos, iniciava sua carreira como jornalista. Entre 3 de setembro de 1854 e 8 de julho de 1855 ele escreveu uma série de folhetins semanais, onde descrevia seus pontos de vista, críticas e elogios sobre a vida na corte. O tom por ele usado nos textos se assemelha em muitos aspectos ao que ele usaria nos seus romances, ao descrever a paisagem urbana do Rio de Janeiro.

Desde o início de sua carreira, a corte foi palco privilegiado pelo autor para a formulação de seus temas, personagens e problemas. De seus escritos emergem o cenário de uma cidade em contínua transformação, conforme o fluxo cultural importado de Paris ia aumentando. “Os textos de Alencar, especificamente seus romances urbanos, crônicas e alguns de seus ensaios críticos, foram produzidos nesse contexto e tratam desse universo sociocultural” (BORGES, 2011, p. 14). A década de 1850, período no qual o autor começou a produzir, é marcada por uma espécie de “surto” de modernização, passível de ser vislumbrado tanto em *Ao correr da Pena*, como em seus primeiros romances, *Cinco Minutos* e *A Viúvinha*. Essa fase de transformação da vida urbana também implicou uma reavaliação de valores, modos e postura dos membros da sociedade. “Ao combinar a descrição do cotidiano com a prescrição dos valores que considerava os melhores para a sociedade”, explica Silvia Cristina de Souza, “encontramos um Alencar captando o social e suas circunstâncias, percebendo suas implicações, assimilando-as, retrabalhando-as e conferindo a elas a base de sua escritura” (1998, p. 127).

Para Maurice Halbwachs (2003, p. 162), à medida que um grupo ou sociedade evolui, a aparência da cidade vai mudando, em maior ou menor grau, conforme a velocidade da evolução. A elite do Rio de Janeiro oitocentista,

¹⁴ Para conferir a crônica completa, ver o anexo 1.

influenciada por certos padrões de civilidade europeus, adquiridos através dos muitos artigos de luxo e manuais de etiqueta importados para cá, estava ligada a certos aspectos da estrutura colonial, como o escravismo. O mesmo século XIX, com seu discurso civilizatório, coexistia com regime escravocrata em alguns países, o que nos permite afirmar que a ideia de civilização naquele período não era contrária à escravidão, seja no Brasil, com os africanos e afrodescentes, ou na própria África, com o chamado neocolonialismo.

Aos poucos, os centros de sociabilidade da cidade foram ganhando ares de uma capital europeia:

Velhas casas se deterioram lentamente. Ruas outrora habitadas pelos ricos são invadidas por uma população miserável e mudam de aparência. As obras públicas e a abertura de novas ruas ocasionam muitas demolições e construções – os planos se superpõem uns aos outros. Os subúrbios criados em torno do recinto urbano lhes são anexados. O centro da cidade se desloca. Os bairros antigos, circundados por novas construções altas, parecem perturbar o espetáculo da vida de antigamente. Em todo caso, é apenas uma imagem de velhice – não se sabe se os antigos moradores os reconheceriam, se voltassem... (HALBWACHS, 2003, p. 162-163).

Em *Diva*, José de Alencar relata esse processo de evolução quando menciona a casa do Sr. Duarte, antes “um velho prédio, feio e irregular, construído numa das abas da montanha que cinge os amenos vales de Catumbi e Rio Comprido”, que se estendia “pelas encostas até as pitorescas eminências de Santa Teresa”. Porém, a “fouce exterminadora da civilização”, anos depois, a rua da cidade “fisgou as garras nos cimos frondosos das colinas. Elas foram outrora, essas lindas colinas, a verde coroa da jovem Guanabara, hoje velha regateira, calva de suas matas, nua de seus prados” (ALENCAR, 1998, p. 34-35). O acelerado processo de urbanização da cidade, na medida em que derrubava as matas para construir seus logradouros, era criticado pelo autor. Em seus 20 anos de produção, Alencar acompanhou com olhos atentos essas mudanças no cenário urbano, ora com aprovação, ora com desaprovação. Segundo Valdeci Rezende Borges,

A Corte, espaço do poder estatal e da elegância, cidade dos intelectuais que, conforme Alencar, tinham por missão contribuir para a “formação de uma nacionalidade”, foi palco de fermentação de ideias e matéria-prima de sua própria produção cultural. Vista como uma “grande cidade” ou uma “nova cidade”, aí se propagou “com rapidez a luz da civilização” que, de repente, modificou “a cor local”,

fazendo a sociedade ter “fisionomia indecisa, vaga e múltipla” graças ao efeito de transição que se operava e ao “amalgama de elementos diversos”. Conforme o escritor, “a importação contínua de ideias e costumes estranhos”, que diariamente eram trazidas de “todos os povos do mundo”, por forma comovia a “sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização” – a europeia (BORGES, 2011, p. 13).

Na própria crônica do dia 29 de outubro, citada anteriormente, o autor afirmava que “nós” (os brasileiros da época) “macaqueamos dos franceses tudo quanto eles têm de mau, de ridículo e de grotesco”, gastando com isso “todo o nosso dinheiro brasileiro para transformarmo-nos em bonecos e bonecas parisienses” (ALENCAR, 2004, p. 66). Aqui, José de Alencar faz uma comparação entre a vida de corte no Brasil com a França.

De acordo com Maurice Halbwachs, “quando inserido numa parte do espaço, um grupo o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem” (2003, p. 159). Como dito anteriormente, alguns setores das elites brasileiras se espelhavam nos hábitos de vida elegante dos povos europeus, para se aproximar ao máximo do seu padrão de civilidade. Por outro lado, o clima tropical, as epidemias que assolavam o Rio de Janeiro no verão, os altos índices de analfabetismo e o escravismo tornavam esse “afrancesamento” da corte algo bastante difícil. Esse processo se iniciou com a transferência da corte Joanina para o Brasil, em 1808, intensificando-se ao longo dos anos. Ainda de acordo com Halbwachs,

Todas as ações do grupo podem ser traduzidas em termos espaciais, o lugar por ele ocupado é apenas uma reunião de todos os termos. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, pelo menos o que nela havia de mais estável (2003, p. 159-160).

Dessa forma, Alencar ia desfilando aos olhos de seus leitores uma sucessão de imagens¹⁵, reais ou imaginárias, criadas a partir de sua própria vivência da corte. Por outro lado, e talvez mais importante, a leitura de obras de romancistas franceses e ingleses teve um profundo impacto na produção do autor. Em *Como e porque sou*

¹⁵ De acordo com Bergson, por “imagem” entende-se “uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação” (1999, p. 2).

romancista, José de Alencar rememora uma fase de sua vida no início da década de 1840, quando fez o primeiro contato com o romance *La Grenadière* (1834), de Honoré de Balzac, lido por ele em oito dias. “Porém, um mês depois acabei o volume de Balzac; e no resto do ano li o que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo” (2005, p. 40).

Com efeito, José de Alencar explica que a escola francesa, “que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura”, modificou a forma como ele concebia o “molde do romance”, “fundido com a elegância e a beleza que eu jamais lhe poderia dar” (2005, p. 41). Em 1845, Alencar passou por uma fase marcada pelo costume de *byronizar* os seus escritos: “todo estudante de alguma imaginação queria ser um Byron; e tinha por destino inexorável copiar ou traduzir o bardo inglês” (2005, p. 43). Conforme ia conhecendo mais as obras de escritores europeus consagrados, o interesse de José de Alencar por outros gêneros de romance foi então aumentando:

Devorei os romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um após outro; passei aos do Capitão Marryat e depois a quantos se tinham escrito desse gênero, pesquisa em que me ajudava o dono do gabinete, um francês de nome Cremieux, se bem me recordo, o qual tinha na cabeça toda a sua livreria.

Li nesse discurso muita coisa mais: o que me faltava de Alexandre Dumas e Balzac, o que encontrei de Arlincourt, Frederico Soulié, Eugênio Sue e outros. Mas nada valia para mim as grandiosas marinhas de Scott e Cooper e os combates heroicos de Marryat.

Foi então, faz agora vinte e seis anos, que formei o primeiro esboço regular de um romance, e meti ombros à empresa com infatigável porfia. Enchi resmas de papel que tiveram a má sorte de servir de mecha para acender o cachimbo (ALENCAR, 2005, p. 50-51).

O contato com os romances franceses e ingleses permitiu a José de Alencar enxergar a realidade do Brasil com outra ótica. Em 1856 foi publicada a sua primeira obra, *Cinco Minutos*, cuja trama se desenvolve na cidade do Rio de Janeiro. O cenário urbano seria um espaço privilegiado na vasta produção do autor. Em *A pata da gazela*, romance publicado no ano de 1870, por exemplo, a descrição da cidade introduz o desenrolar da trama:

Estava parada na Rua da Quitanda, próximo à da Assembleia, uma linda vitória, puxada por soberbos cavalos de Cabo.

Dentro do carro havia duas moças; uma delas, alta e esbelta, tinha uma presença encantadora; a outra, de pequena estatura, muito delicada de talhe, era talvez mais linda que sua companheira.

Estavam ambas elegantemente vestidas, e conversavam a respeito das compras que já tinham realizado ou das que ainda pretendiam fazer (ALENCAR, 1996, p. 11).

A Rua da Quitanda, assim chamada, pois lá existia a quitanda do marisco e a quitanda da cidade, era um logradouro estreito e sinuoso, que abrigava o mercado de frutas, legumes e outros vegetais (LOS RIOS FILHOS, 2000, p. 280). Ali o fluxo de compradores era muito grande, além de ser um ponto de fácil localização, escolhido pelo autor para posicionar a personagem principal do romance, Amélia, sentada com sua amiga, Laura, dentro de uma *vitória*¹⁶, tipo de condução que se tornou muito popular no Rio daquele período. Enquanto a carruagem passava pela Rua da Assembleia, Horácio avistou as duas moças e recolheu do chão um objeto que o lacaio de uma delas deixara cair: um sapato, que, por sua vez, oferece o problema central da narrativa. A qual pé ele pertenceria? Antes que esse “príncipe da moda, um dos leões da Rua do Ouvidor” (ALENCAR, 1996, p.13), pudesse descobrir, a vitória já dobrava a Rua Sete de Setembro.

Horácio, entretanto, não foi o único que notou as duas moças. Leopoldo, um moço “simples no traje, e pouco favorecido a respeito de beleza”, que estava percorrendo a Rua da Quitanda em sentido oposto, também as viu. Existe um contraste entre as personagens de Horácio e Leopoldo: enquanto o primeiro é ostensivo em tudo, o outro não. O fato de, no final do romance, Amélia preferir Leopoldo, possivelmente evidencia o posicionamento contrário do autor frente à importação de costumes que estavam a invadir a corte, costumes esses dos quais Horácio era um seguidor. As personagens de *A pata da gazela* caminham por quase todas as ruas elegantes da corte, como a Rua do Ourives, “uma das mais antigas, longas e tortuosas da cidade. O seu nome provinha das casas de ourives que ali estiveram instaladas desde os tempos coloniais” (LOS RIOS FILHO, 2000, p. 237). Foi ali que, voltando para casa, Leopoldo reviu Amélia e a visão da moça, acompanhada da ilusão de um pé deformado, fez o moço procurar a loja de sapatos que ela supostamente frequentava:

¹⁶ A vitória era um tipo de carruagem descoberta, que possuía quatro rodas e dois assentos. Recebeu esse nome por causa da rainha Vitória do Reino Unido, que consta tê-lo usado pela primeira vez.

Havia ali perto, na Rua Sete de Setembro, uma pequena loja de sapateiro, ou antes uma tenda, porque além do balcão via-se apenas uma tosca vidraça, contendo a obra de três oficiais que aí trabalhavam.

A loja pertencia a um mestre fluminense, que trabalhara por algum tempo na casa do Guilherme e do Campás, e se iniciara portanto em todos os segredos da arte. Ninguém exercia com mais habilidade, esmero e entusiasmo que ele; sua obra, quando queria, não tinha que invejar ao produto das melhores fábricas de Paris, se não o excedia na elegância e delicadeza (ALENCAR, 1996, p. 31).

As lojas de artigos de luxo são outro espaço privilegiado na narrativa alencariana. Em *Lucíola*, por exemplo, Lúcia é vista por Paulo frequentando a casa do *Desmarais*, uma das lojas mais elegantes do Rio na época:

Depois da festa da Glória tinha-a encontrado algumas vezes, mas sem lhe falar. Lembro-me de uma manhã em *casa do Desmarais*. Lúcia passava, parou na vidraça e entrou para comprar algumas perfumarias; o seu vestido roçara por mim; mas ela não me olhou, nem pareceu ter-me visto. Essa circunstância, e talvez um resquício do desgosto que deixara a minha decepção, tiraram-me a vontade de cumprimentar; contudo conservei o chapéu na mão todo o tempo que estive na loja. Quando escolhia alguns vidros de extratos, mostraram-lhe um que ela repeliu um gesto vivo e um sorriso irônico:

– Flor de laranja!... É muito puro para mim! (ALENCAR, 1998, p. 18).

Quase todas as lojas elegantes da corte pertenciam a comerciantes franceses ou ingleses. O tráfego na Rua do Ouvidor se intensificou tanto que foi preciso introduzir ali um serviço de via única. As mercadorias e serviços vendidos nas lojas eram comprados pelo dobro do preço de Paris¹⁷. Além da *Desmarais*, havia também o *Wallerstein*, possivelmente a mais luxuosa da época:

Encontrei-me à tarde com Sá no Hotel da Europa¹⁸, onde costumava jantar. Estava ainda muito viva a lembrança do que me sucedera naquela manhã para não aproveitar a ocasião de falar-lhe a

¹⁷ De acordo com Valdeci Rezende Borges, dos 205 estabelecimentos que existiam no Rio em 1862, 93 pertenciam aos franceses. “Seus costureiros, chapeleiros, cabeleireiros, alfaiates, joalheiros, restaurantes, gabinetes de leitura e suas perfumarias, confeitarias, modistas e livrarias levavam visitantes estrangeiros a se recordar de ruas importantes das capitais europeias”. (BORGES, 2011, p. 26-27).

¹⁸ Tal como suas personagens, o próprio José de Alencar também tinha costume de jantar fora. Em *Como e porque sou romancista*, ele escreve: “Meu tempo dividia-se desta forma. Acordava, por assim dizer, na mesa de trabalho; e escrevia o resto do capítulo começado no dia antecedente para enviá-lo à tipografia. Depois do almoço entrava por novo capítulo, que deixava em meio. Saía então para fazer algum exercício antes do jantar no “Hotel Europa” (2005, p. 58).

respeito, tendo porém o cuidado de ocultar o papel que havia representado na pequena comédia.

- Tens visto a Lúcia? Perguntei-lhe
- Não; há muito tempo que não a encontro.
- Tu a conheces bem, Sá?
- Ora! Intimamente!

– Tens toda a certeza de que ela seja o que me disseste na Glória?

- E esta! Pois duvidas?... Vá à casa dela; já te apresentei.
- Supunha que fosse apenas uma dessas moças fáceis, a quem contudo é preciso fazer a corte por algum tempo.

– O tempo de abrir a carteira. Andas no mundo da lua, Paulo. Queres saber como se faz a corte à Lúcia?... Dando-lhe uma pulseira de brilhantes, ou abrindo um crédito no *Wallerstein* (ALENCAR, 1998, p. 21).

De acordo com Lília Moritz Schwarcz, entre as décadas de 1850 e 1870 acentuou-se o costume de comer fora, embora o mesmo não pudesse ser dito do hábito de “pousar”. Entre os hotéis da corte, os melhores eram O Hotel França e o Hotel dos Estrangeiros. As diárias variavam de 6 mil a 12 mil-réis (SCHWARCZ, 2012, p. 107)¹⁹. As personagens dos romances urbanos transitavam pelas ruas do Rio de Janeiro, entre lojas e restaurantes finos. Para Schwarcz:

O mundo dos passeios ao longo das avenidas e dos novos hábitos de consumo também se alterava rapidamente. Para o recente comércio fino, a rua Direita – que misturava estabelecimentos de moda com pequenos armazéns de secos e molhados e lojas vulgares – parecia não ser mais suficiente. O acanhado das ruas, o odor do esgoto, o serviço urbano dos escravos, o cheiro da maresia, tudo contribuía para a decadência do local. “Nascia a mística da rua do Ouvidor, onde se inauguravam uma atrás da outra lojas de modistas francesas, floristas, joalheiros e charuteiros”. Por oposição ao reduzido comércio de outrora, surgiam os passeios à tarde, os chás nas cafeterias elegantes, a indumentária requintada com tecidos ingleses e modelos vindos de Paris (SCHWARCZ, 2012, p. 106).

Complementando o argumento da autora, Wanderley Pinho diz que, durante todo o Segundo Reinado, a Rua do Ouvidor foi “um ponto de encontros, um tablado de exhibições elegantes, feira de novidades e amores, bolsa de ideias e emoções e críticas e ironias”. Nessa espécie de salão a céu aberto, “ a seleção fazia-se ali numa singular concorrência da aristocracia com a plebe, que tinha a ilusão salutar

¹⁹ Segundo a autora, o menos conhecido Hotel Aurora, localizado na Tijuca, chegava a cobrar uma diária de 30 mil-réis, com metade do pagamento adiantado, “salvo quando a pessoa por reconhecida ou recomendada” (SCHWARCZ, 2012, p. 107).

de igualdade”. Ao lado da nobreza, “o povo não se dava conta do trabalho sutil de separação que operavam vestuários e maneiras, gostos, relações e hierarquias” (PINHO, 2004, p. 224). Contudo, não era apenas a Rua do Ouvidor e suas adjacentes, com suas lojas, cafés e restaurantes que figuravam nos romances alencarianos. José de Alencar descreve outros meios de sociabilidades então em voga na época, como o teatro e os bailes. De acordo com Valdeci Rezende Borges:

A vida noturna da cidade também tinha muito a oferecer, sendo os bailes e serões as maiores diversões, mais até do que os teatros. Os salões, embora cultivados desde a chegada da Corte Joanina, conheceram grande desenvolvimento entre 1840 e 1860, quando a sociedade foi tomada pela febre de reuniões, dos bailes, dos concertos e das festas que adquiriram feição política (BORGES, 2011, p. 33).

Em *A pata da gazela*, por exemplo, Amélia ocupava suas noites recebendo visitas em casa, ou indo ao Teatro Lírico, ou ainda frequentando bailes oferecidos por algum nobre. Foi esse o cenário escolhido por José de Alencar para apresentar a protagonista de *Senhora*, Aurélia Camargo. Em quase todos os romances urbanos de José de Alencar, as protagonistas são dotadas de um tipo de virtude que, por sua vez, oferece um contraponto para os vícios da sociedade argentária. O autor as coloca sobre uma espécie de pedestal, como se fossem exemplos de feminilidade, conforme podemos perceber na primeira descrição de Aurélia:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova *estrela*.
 Desde o momento da sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a *rainha* dos salões.
 Tornou-se a *deusa* dos bailes; a *musa* dos poetas e o *ídolo* dos noivos em disponibilidade.
 Era *rica e formosa*.
 Duas opulências, que se realçam como flor em vaso de alabastro; dois esplendores que se refletem, como o raio de sol no prisma do diamante.
 Quem não se recorda de Aurélia Camargo, que atravessou o firmamento da corte como *brilhante meteoro* (grifos meus), e apagou-se de repente no meio do deslumbramento que produzira o seu fulgor? (ALENCAR, 1997, p. 17).

Nessa passagem, José de Alencar deixava expostos os elementos básicos da narrativa: tempo, espaço, personagem, narrador. Como ressalta Regina Lucia Pontieri, autora de *A voragem do olhar*, a protagonista primeiramente figura como

estrela, corpo celeste longínquo que “deixa-se contaminar pela frieza da noite” (1988, p. 94); em seguida, esse corpo vai se aproximando aos poucos da condição humana, ao ser qualificado como a soberana, *rainha* dos salões. O “céu fluminense”, metáfora do espaço social, por sua vez, se transforma em salão, ganhando assim contornos concretos e limites mais definidos. De repente, a *estrela* feita em *rainha* passa por outra metamorfose, que reitera sua gradação em escala descendente, aproximando a personagem à realidade da terra: *deusa-musa-ídolo*; no quarto parágrafo, composto por apenas uma oração de quatro palavras, temos a descrição dos seus principais atributos: era *rica* e *formosa*; no último parágrafo, têm-se o estágio final desse processo de aproximação da vida terrestre: *estrela-rainha-deusa-musa-ídolo-mulher*. Aurélia Camargo. “O máximo de concretude possível é o nome próprio. O foco narrativo coloca-se num ponto finalmente localizável: ‘Quem não se recorda...?’; mais adiante: ‘Não a conheciam...’” (PONTIERI, 1988, p. 96).

O Teatro, por sua vez, também se tornou um espaço de sociabilidade para mulheres e jovens, em substituição à igreja “como espaço de convivência e de transmissão oral da cultura pela apresentação de textos” (BORGES, 2011, p. 36). A sociedade fluminense recebia muitos espetáculos operísticos da Europa. José de Alencar destaca em suas obras as canções, os compositores e as companhias teatrais e seus atores que vinham para cá. O Teatro Lírico é um estabelecimento bastante mencionado pelo romancista. Em *Lucíola*, há a apresentação de *Hernani*, enquanto em *A pata da gazela* Lagrange e Mirati cantam *Lucia de Lammermoor*. Já em *Sonhos d’ouro*, por exemplo, há novamente uma menção a *Hernani*, também se toca e se canta *Romeu* de Viccai. O próprio Lagrange, ao lado de Ristori, é mencionado como uma das maiores celebridades do período. Enquanto isso, em *Senhora* representava-se *Norma*, *Rigoletto* e *Favorita*. Para Borges, “nos romances, muitas óperas e intérpretes têm função bem maior do que a de adornar textos, entrelaçando-se nas tramas das vidas de seus personagens e compondo o imaginário social (2011, p. 39). A vida social do casal Fernando e Aurélia, decorrida meses após o matrimônio, é assim descrita pelo autor:

Os teatros e os bailes não lhe bastavam; as noites em que não tinha convite, ou não havia espetáculo, improvisava uma partida que em animação e alegria, não invejava as mais lindas funções da corte. Tinha a arte de reunir em sua casa as formosuras fluminenses. Gostava de rodear-se dessa corte de belezas.

Os dias, destinava-os para as visitas da Rua do Ouvidor, os piqueniques no Jardim ou Tijuca. Lembrou-se de fazer da Praia de Botafogo um passeio à semelhança do *Bois de Boulogne* em Paris, do *Prater* em Viena, e do *Hyde-Park* em Londres. Durante alguns dias ela e algumas amigas percorriam de carro aberto, por volta de quatro horas, a extensa curva da pitoresca enseada, espairecendo a vista pelo panorama encantador, e respirando a fresca viração do mar (ALENCAR, 1997, p. 163).

A primeira vez que Aurélia aparece num baile da corte é como moça solteira, “a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade”. No início da quarta parte do romance, *Resgate*, porém, há uma nova aparição da jovem numa festa, dessa vez como mulher casada:

Havia baile em São Clemente.

Aurélia ali estava 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 admirava era ela, sua beleza, que enchia a sala, como um esplendor.

O baile em vez de fatigá-la, ao contrário a expandia, semelhante às flores tropicais, filhas do sol, que ostentam o brilhante matiz nas horas mais ardentes do dia, era justamente nesse pélagos de luz e paixões, que Aurélia revelava toda a opulência de sua beleza (ALENCAR, 1997, p. 165).

Os bailes eram lugares, por assim dizer, onde as mulheres alencarianas eram as protagonistas, desfilando a sua beleza, quer exibindo-se em joias e roupas caras, quer dançando sucessivas quadrilhas. Em *Diva*, a primeira aparição de Emília num baile lembra bastante a de Aurélia Camargo em *Senhora*:

Por esse tempo, Emília fez a sua primeira entrada no Cassino.

– Já viu a rainha do baile? Disseram-me logo que cheguei.

– Ainda não. Quem é?

– A Duartezinha.

– Ah!

Realmente, a soberania da formosura e elegância, ela tinha conquistado. Parecia que essa menina se guardara até aquele instante, para de improviso e no mais fidalgo salão da corte fazer sua brilhante metamorfose. Nessa noite ela quis ostentar-se deusa; e vestiu os fulgores da beleza, que desde então arrastaram após si a admiração geral. [...]

Estive contemplando-a de longe. A multidão de seus adoradores a cercava como de costume, e ela distribuía aos seus prediletos as quadrilhas que pretendia dançar. Pela expressão de

júbilo ou de contrariedade dos que voltavam, eu conhecia se tinham sido ou não felizes (ALENCAR, 1998, p. 26).

Segundo Wanderley Pinho, o salão do Cassino era um dos mais populares no Segundo Reinado (2004, p. 239). Em tais espaços, descritos por Alencar em seus romances, fica quase ausente a figura do escravo, que também transitava por esses lugares. O Rio de Janeiro que aparece nos romances alencarianos é uma cidade limpa, com quase nenhuma referência às epidemias que assolavam o perímetro urbano no verão, o mal cheiro de certas localidades, a falta de saneamento e pavimentação de algumas ruas. Poder-se-ia dizer que os espaços privilegiados pelo autor em suas obras são justamente aqueles frequentados pela aristocracia. A vida na corte, os passeios na Rua do Ouvidor, o Teatro e os bailes eram pontos de sociabilidade nos quais homens e mulheres se relacionavam. Contudo, a diferença de lugares e comportamentos que cada um dos sexos deveria adotar nesses espaços, especialmente o universo feminino, também foi enfaticamente descrita por José de Alencar nos seus romances. Voltemos agora nossa atenção para esse tópico.

3.2 MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DOS LUGARES FEMININOS EM *DIVA, A PATA DA GAZELA E SENHORA*

“No teatro da memória, as mulheres são sombras tênues”, disse a historiadora Michelle Perrot na introdução do seu artigo *Práticas da Memória Feminina* (1989, p. 9), para aludir ao pouco espaço que a narrativa histórica tradicional reserva às mulheres, em contraste com a cena pública, onde elas pouco aparecem. Para Perrot, essa ausência se deve em grande parte pela carência de fontes oficiais que tratem do objeto “mulher”, uma vez que aquelas “deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas” (2013, p. 17). Não raro elas mesmas apagavam suas marcas, talvez por as julgarem desinteressantes. Segundo Perrot, “Esse ato de autodestruição é também uma forma de adesão ao silêncio que a sociedade impõe às mulheres, feita, como escreve Jules Simon, ‘para ocultar suas vidas’ (1989, p. 12)²⁰.

²⁰ Michelle Perrot discute os silêncios femininos na narrativa histórica dita oficial em boa parte de sua produção. Ver mais em PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. In: BRESCIANI, Maria

No romance brasileiro oitocentista, o tipo social feminino foi muito explorado pelos escritores. Romancistas como Macedo, Alencar e Machado foram minuciosos na composição de suas personagens, desde o perfil psicológico até os comportamentos, aparências e modos de vestir das heroínas. Segundo Elisa Maria Verona²¹:

Retratarão, também, aspectos diversos da história de vida de suas personagens, todas em idade de casar-se e à espera de um grande amor, todas especialmente bonitas, dotadas de diversas prendas e com espírito cultivado – o que servia para distingui-las quando não possuíssem um bom dote, ainda que, costumeiramente, as empobrecidas do universo ficcional brasileiro sejam não raras vezes surpreendidas com uma herança volumosa de um parente até então ignorado (VERONA, 2013, p. 87).

Para Verona, alguns romancistas brasileiros do século XIX “não cansaram de destacar, por exemplo, o quão frágil física e psicologicamente era a mulher” (2013, p. 88). Assim, a chamada “natureza feminina” seria mais suscetível aos sentimentos do que a masculina. Seu habitat nos romances era preferencialmente o do espaço doméstico, frequentando lugares públicos apenas em situações de lazer e nunca desacompanhadas, para não levantar suspeitas sobre sua reputação.

Dessa forma, as práticas e modos de registros da memória das mulheres estão ligados a esse ambiente privado, à casa, à sua condição e lugar ocupado na família e na sociedade. “Pela força das circunstâncias, pelo menos para as mulheres de antigamente”, ressalta Michelle Perrot, “e pelo que resta de antigamente nas mulheres de hoje (o que não é pouco), é uma memória do privado, voltada para a família e o íntimo”, para onde “elas foram de alguma forma delegadas por convenção e posição” (1989, p. 15). Perrot defende que a memória, em sua relação com o tempo e o espaço, é profundamente sexuada. Nesse caso, as práticas da memória feminina, conforme exposto pela historiadora, implicariam uma ideia de “capitalização do tempo”:

Stella Martins. **A mulher e o espaço público**. – São Paulo: Marco Zero, 1989, p. 9-18; PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Ângela M. S. Corrêa. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.

²¹ Em *Da feminilidade oitocentista*, Elisa Maria Verona aborda as transformações e mudanças sociais na condição da mulher brasileira, na segunda metade do século XIX, através de fontes jornalísticas, romances e discursos médicos do período. Na obra, a autora defende a ideia de que as mudanças sociais que ocorreram na fase do Segundo Reinado alteraram bastante os papéis tradicionais atribuídos a homens e mulheres. Ver mais em VERONA, Elisa Maria. **Da feminilidade oitocentista**. – São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Elas se inscrevem num século XIX que faz do privado um lugar da felicidade imóvel, cujo palco é a casa, os atores, os membros da família, e as mulheres, as testemunhas e as cronistas. Mas essa missão de memorialista deve respeitar limites implícitos. O pessoal e o muito íntimo são banidos como indecentes. Se a jovem se obstina até o ponto de se apropriar, timidamente, do diário íntimo, a mulher casada deve renunciar a ele. Não há lugar para tal forma de escrita no quarto conjugal. A memória feminina, assim como a escrita feminina, é uma memória familiar, semioficial (PERROT, 1989, p. 14).

Sendo assim, a memória e a imagem das mulheres no século XIX estavam intimamente ligadas à posição social que ocupavam. Atualmente, com os avanços na área da história das mulheres, essa “memória do privado”, “familiar” e “semioficial”, definida por Perrot cerca de 25 anos atrás, tem sido cada vez mais superada, mediante o resgate das vozes femininas na esfera pública e política, quer ocupando uma posição de destaque na sociedade, a exemplo de rainhas ou esposas de nobres, ou não. O *corpus* documental de hoje permiti-nos afirmar que as mulheres desempenharam seu papel no espaço público, conforme veremos mais à frente. Os estudos de gênero tiveram uma importante função nesse resgate.

De acordo com Scott, “gênero” pode ser empregado para designar as relações sociais entre os sexos: “é uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres” (1995, p. 7). Nessas relações sociais, os lugares que deveriam ser ocupados por homens e mulheres eram cultural e socialmente construídos. Para Scott, o uso da categoria “gênero” rejeita as explicações do “determinismo biológico implícito, no uso dos termos sexo ou diferença sexual”, introduzindo assim a ideia de que a desigualdade dos lugares sociais e espaços que deveriam ser ocupados respectivamente por homens e mulheres são construídos pela sociedade (1995, p. 13). Nesse aspecto, a memória também teve o seu papel a desempenhar. Perrot, por exemplo, promove uma dicotomização entre memória do privado, que estaria ligada ao feminino, e memória dos lugares públicos, onde o sujeito seria o homem. Contudo, com o avançar das pesquisas na área de história das mulheres, observou-se que em muitos momentos da história elas também apareceram no espaço público, reivindicando direitos, principalmente a partir do século XIX, conforme veremos mais adiante.

Com efeito, a memória construída em torno do feminino em José de Alencar segue essa dicotomização, valorizava a mulher como dona de casa, apêndice do marido e da família, conforme se pode entender nos discursos de *Diva* e *A pata da Gazela*. É uma memória do privado, no sentido definido por Michelle Perrot. A exceção, nesse caso, seria com *Lucíola* e *Senhora*. Quando a mulher nos romances de José de Alencar aparece nos espaços públicos, é para brilhar em salões literários, bailes ou no teatro. São nesses espaços que ela pode ver e ser vista. Os salões aparecem como cenário de conflito, onde elas aparecem para desafiar o homem amado, como é o caso de Emília, em *Diva*. Na opinião de Ana Carolina Soares, esse é o romance alencariano mais representativo desse espaço de sociabilidade no Brasil do século XIX, uma vez que “sua trama desenrola-se por entre bailes e salões do segundo reinado, espaço exclusivo e privilegiado para as damas e cavalheiros da ‘boa sociedade’ carioca”. Para a autora, em *Diva*, a presença de Augusto naqueles espaços é o motivo que inspira em Emília “maior repúdio, pois seus sentimentos em relação ao rapaz encontram-se confusos” (2012, p. 86).

No romance alencariano, a condição de felicidade para as heroínas era aceitar o seu papel na sociedade, de esposa recatada e subserviente aos desejos do marido. Na prosa urbana de José de Alencar, por exemplo, “a lógica argumentativa dos romances inventou um argumento perfeito para o aprendizado dos comportamentos e costumes adequados”, conceituados por Ana Carolina Soares como “pedagogia do casamento”. De acordo com a autora:

A mulher civilizada da elite carioca deveria saber portar-se nesses espaços de sociabilidade dentro de determinados padrões cujo sucesso se assegurava pela repetição das regras de comportamento consagradas pelas elites europeias. E ao contrário dos manuais de comportamento que começavam a ganhar espaço no universo literário brasileiro, os romances de Alencar trabalharam para divulgar esses novos modelos exemplares partindo de um argumento que considero brilhante e bem articulado: a manutenção da felicidade pelo amor. Assim, criava-se um sentido para que se obedecessem às regras de civilidade. Sem elas, não seria possível que a mulher de elite pudesse alcançar a glória suprema do amor que era o casamento e assim constituir uma família e ser feliz (SOARES, 2012, p. 25).

Em sua dissertação de mestrado, Soares defende a ideia de que haveria um discurso pedagógico nos *perfis de mulher* de José de Alencar, que instruía a leitora que buscasse felicidade no matrimônio. Para tanto, ela deveria ser civilizada como Lúcia (*Lucíola*), educada como Emília (*Diva*) e esposa feliz, como Aurélia (*Senhora*). Caso se guiasse pela trilha ensinada pelas personagens, a mulher “não teria certamente dificuldade em ser bem-sucedida em seu intuito” (SOARES, 2012, p. 29).

Com efeito, a imagem feminina nos romances alencarianos, dentro das camadas mais elevadas da sociedade, está revestida de uma ideia de grandeza e de ascensão social. O comportamento das personagens só acentua o suposto padrão de superioridade dessas camadas, especialmente pela educação das protagonistas, geralmente acima dos níveis “ordinários” de instrução da maioria da população feminina brasileira, conforme podemos observar em *Senhora*:

- Em todo caso é mais bem-educada do que eu?
- Do que você, Aurélia? Há de ser difícil que se encontre em todo Rio de Janeiro outra moça que tenha sua educação. Lá mesmo, por Paris, de que tanto se fala, duvido que haja.
- Obrigada! É esta sua franqueza, D. Firmina?
- Sim, senhora; a minha franqueza está em dizer a verdade, e não em escondê-la. Demais, isto é o que todos vêm e repetem. Você toca piano como *Arnaud*, canta como uma prima-dona, e conversa na sala com os deputados e os diplomatas, que eles ficam todos enfeitiçados. E como não há de ser assim? Quando você quer, Aurélia, fala que parece uma novela (ALENCAR, 1997, p. 22).

A inteligência de Aurélia, exaltada por José de Alencar, distinguia-a de suas contemporâneas, quer no contexto da obra (caso tomemos por exemplo as outras personagens femininas, como as irmãs de Fernando Seixas, Nicota e Mariquinha), ou não. Para Luís Filipe Ribeiro, Alencar, ao destacar as características intelectuais da protagonista, estaria louvando também “uma qualidade essencialmente masculina e sua presença em Aurélia já a desloca para o campo masculino da sociedade” (2008, p. 172). Por outro lado, a descrição dos dotes mentais da personagem figura quase como mais um de seus muitos atributos, visto que o espaço público, onde eles seriam melhor aproveitados, era vetado para as ditas “mulheres de família”, dedicadas ao lar. A educação feminina tinha por função preparar as jovens para o futuro papel de esposa. Em *Diva*, por exemplo, a instrução de Emília é esboçada da seguinte forma:

Essa moça tinha desde os tenros anos o espírito mais cultivado do que faria supor o seu natural acanhamento. Lia muito, e já de longe penetrava o mundo com olhar perspicaz, embora através das ilusões douradas. Sua imaginação fora a tempo educada; ela desenhava bem, sabia música e a executava com maestria; excedia-se em todos os mimosos labores da agulha, que são prendas da mulher (ALENCAR, 1998, p. 19).

A mulheres alencarianas sabem desenhar, tocar e costurar, “prendas peculiares do sexo feminino”, conforme nos conta Maria Thereza Bernardes. Segundo a autora, “falar francês, além de tocar piano, é questão obrigatória em vista dos requintes da vida elegante” (1989, p. 67). O piano era um objeto de luxo e mercadoria-fetiche no auge do Segundo Império e fazia parte do universo feminino. “Ao contrário dos outros instrumentos musicais até então correntes no país, suscetíveis de serem aqui copiados por hábeis artesãos, o piano dos meados do século passado”, explica Luiz Felipe de Alencastro, “já ganhara as características de produto industrial sofisticado” (2011, p. 46-47). Em *Senhora*, Aurélia é vista tocando e cantando ao piano:

Depois de saturar-se de tal sol como a alva papoula, que se cora aos beijos do seu real amante, a moça dirigiu-se ao piano e estouvadamente o abriu. Dos turbilhões da estrepitosa tempestade cromática, que revolvia o teclado, desprendeu-se afinal a sublime imprecação da *Norma*, quando rugindo ciúme, fulmina a perfídia de Polião.

Moderando os arrojados dessa instrumentação vertiginosa, para fazer o acompanhamento, a moça começou a cantar; mas às primeiras notas, sentindo-se tolhida pela posição, abandonou o piano, e em pé, no meio da sala, roçando a saia do roupão como se fosse a saia do pálio gaulês, ela reproduziu com a voz e o gesto aquela epopeia do coração traído, que tantas vezes tinha visto representada por Lagrange (ALENCAR, 1997, p. 24)

Tanto Aurélia, como Emília em *Diva*, ou Amélia em *A Pata da Gazela*, são descritas como ótimas pianistas e costureiras. Esse é ambiente das donzelas nas obras de José de Alencar, mais ligado à esfera privada que à pública. Quando a mulher alencariana aparece no cenário público, é para brilhar como deusa-musa-ídolo, conforme vimos anteriormente no primeiro capítulo de *Senhora*, quando o narrador apresenta ao leitor a personagem Aurélia Camargo. Dentro de casa, elas estão ligadas a espaços e objetos considerados pelo imaginário oitocentista como femininos. Vêmo-las costurando, tocando piano, experimentando um vestido novo

em frente ao espelho, passeando pelo jardim, ou lendo algum romance para se distrair. No trecho a seguir, extraído de *A pata da Gazela*, Amélia aguardava o noivo para jantar enquanto se dedicava a trabalhos domésticos:

Amélia, já vestida para o jantar, esperava o noivo trabalhando em um bordado de tapeçaria. A seu lado, em uma linda banca de costura forrada de pau-cetim, havia, além dos utensílios necessários, uma profusão de seda frouxa de várias cores.

No cetim branco, estendido pelo elegante bastidor de mogno, via-se o risco de um par de sandálias, que pareciam destinadas a alguma fada, tão pequena, mimosa e delicada era a forma do seu pé.

Um dos esboços estava ainda aberto; no outro, porém, via-se já um florão de rosas bordadas à seda frouxa, e no centro a letra L, feita com torçal de ouro. Era naturalmente a inicial do nome, em cuja tenção a moça trabalhava (ALENCAR, 1996, p. 73-74).

Nessa passagem, a mulher é descrita como um ser mimoso e delicado, o que é ressaltado pelo formato pequeno do seu pé. A “fada” alencariana aparece bordando, cercada por objetos de corte e costura. Entre linha e agulha, pianos e a alcova, os lugares sociais e espaços domésticos ocupados pela mulher são assim construídos nos romances alencarianos. A escolha e disposição dos objetos ligados aos gêneros nesses espaços estão mediadas tanto pela cultura quanto pelo sexo. De acordo com Halbwachs, dispostos num determinado lugar, os objetos recordam uma maneira de ser de determinada pessoa ou grupo. Assim sendo, os elementos presentes no espaço privado da casa ou da alcova estariam ligados mais ao universo feminino, que ao masculino. “É como se dissecássemos um pensamento em que se confundem as contribuições de certa quantidade de grupos” (2003, p. 158). Na opinião do autor:

Não estávamos errados ao dizer que eles [os objetos] estão em volta de nós, como uma sociedade muda e imóvel. Eles não falam, mas nós os compreendemos, porque têm um sentido que familiarmente deciframos. São imóveis somente na aparência, pois as preferências e hábitos sociais se transformam e, quando nos cansamos de um móvel ou de um quarto, é como se os próprios objetos envelhecessem. [...] A estabilidade da habitação e sua aparência interior não deixam de impor ao grupo a imagem pacificante de sua continuidade (HALBWACHS, 2003, p. 158-159).

O mundo de algumas mulheres das classes mais altas da sociedade era, na maioria dos casos, o do ócio, dos bailes na corte, dos passeios, das compras nas

lojas da rua do Ouvidor, das visitas a parentes e amigos e da vida doméstica. Muitos homens e mulheres eram preparados desde cedo para exercer seus respectivos papéis dentro da sociedade, embora nem sempre desempenhassem essas funções, conforme veremos mais adiante. Em tese, a mulher que pretendesse ocupar um espaço que, por convenção, não lhe pertencia, estaria assim exposta a vários comentários e suspeitas quanto à sua conduta. Seguindo essa linha de pensamento, quando perdeu a mãe, Aurélia Camargo estaria assim numa situação bastante perigosa. Nas palavras da personagem:

– O recato é o mais puro véu de uma senhora. Feliz aquela que vive à sombra do zelo materno, e só a deixa pelo doce abrigo do amor santificado. Sua virtude tem com esta flor a tez imaculada, e o perfume vivo. Essa ventura não me tocou; achei-me só no mundo sem amparo, sem guia, sem conselho, obrigada a abrir o caminho da vida, através de um mundo desconhecido. Desde muito cedo vi-me exposta às suspeitas, às insolências e às vis paixões; habituei-me para lutar com essa sociedade, que me aterra, a envolver-me na minha altivez, desde que não tinha para guardar-me o desvelo de uma mãe ou de um esposo (ALENCAR, 1997, p. 204).

A fala inicial de Aurélia dá-nos a entender que o ideal para uma moça casadoura da época seria deixar a casa de seus pais apenas para contrair matrimônio, o que não aconteceu com a personagem. Graças ao seu recato, aliado a uma inteligência descrita como superior à de outras moças da época, Aurélia conseguiu reestruturar sua vida. O mesmo não aconteceu, por exemplo, com Lúcia, que frequentava lugares públicos desacompanhada, recebia homens em sua casa e administrava seu próprio patrimônio. Nos próximos tópicos, abordaremos a atuação da mulher no espaço público, tomando como fonte os jornais femininos que foram publicados na segunda metade do século XIX, escritos por e para mulheres, para em seguida observamos a construção e desconstrução dos lugares sociais na ficção urbana de José de Alencar.

3.3 A MULHER NO ESPAÇO PÚBLICO

O lugar das mulheres no espaço público é um tema bastante polemizado. Contudo, a recente pesquisa na área dos estudos de gênero contribuiu muito para uma reavaliação do papel feminino através dos anos. Vistas durante muito tempo

como incapazes, mulheres que pretendessem seguir uma vida pública eram, em alguns casos, vistas como subversivas. Na opinião de Michelle Perrot²²:

No espaço público, aquele da Cidade, homens e mulheres situam-se nas duas escalas de valores. Opõem-se como o dia e a noite. Investido de uma função oficial, o homem público desempenha um papel importante e reconhecido. Mais ou menos célebre, participa do poder. Talvez lhe deem um enterro com honras nacionais. É candidato em potencial ao Panteão dos Grandes Homens que a Pátria reconhecida homenageia. [...] Depravada, debochada, lúbrica, venal, a mulher – também se diz “rapariga” – pública é uma “criatura”, mulher comum que pertence a todos. [...] O homem público, sujeito eminente da cidade, deve encarnar a honra e a virtude. A mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria (PERROT, 1998, p. 7).

Apesar de ter fornecido uma importante contribuição para o desenvolvimento da pesquisa em estudos de gênero, essa dicotomização defendida por Perrot, contudo, tem sido questionada por pesquisas mais modernas, que demonstram que as mulheres possuíam outros meios de atuar na esfera pública e política, sem, contudo, serem vistas como algo “depravado”, “debochado”, “lúbrico” e/ou “venal”, conforme declara a historiadora. Ao falar da história das mulheres no Brasil, por exemplo, Ana Silvia Scott salienta que os adjetivos “filha”, “esposa” e “mãe” há muito deixaram de ser as únicas definições femininas para as brasileiras no século XIX (2013, p. 15). Como veremos mais à frente, algumas delas se insurgiram contra essas identificações, reivindicando certos direitos para o seu sexo. Diz Scott que, com a virada do século XX, o poder patriarcal, sob o qual “a mulher deveria obedecer a pai e marido, passando da autoridade de um para a do outro através de um casamento monogâmico e indissolúvel” (2013, p. 16), já estava sendo colocado em causa. Conforme ressalta Prado e Franco:

Lembremos que *política* (grifo das autoras) não se restringe à esfera do Estado e de suas instituições. Ela atravessa os domínios da vida cotidiana e se encontra presente nas relações variadas que se estabelecem entre os indivíduos, incluindo aquelas entre homens e mulheres. Também há política nas representações e simbologias elaboradas pelos diversos grupos sociais e nas manifestações (espontâneas ou organizadas) em que até mesmo os sentimentos têm peso importante. Com isso, fica mais fácil compreender

²² Ver mais em PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. – São Paulo: Editora Unesp, 1998.

determinadas atitudes, comportamentos e decisões tomadas por mulheres brasileiras no século XIX e observar com outros olhos sua produção cultural: agregando-lhes uma dimensão política até agora ainda não suficientemente notada (FRANCO; PRADO, 2013, p. 194-5).

Com efeito, podemos identificar uma mudança no quadro da atuação feminina na esfera pública já no contexto da Revolução Francesa, durante as últimas décadas do século XVIII. Porém, Maria Zina Gonçalves de Abreu, em sua tese de doutorado sobre a atuação feminina na revolução inglesa dos séculos XVI e XVII, data o maior envolvimento da mulher na esfera pública em pelo menos mais de 100 anos antes da Revolução Francesa, ressaltando que foi na fase do radicalismo seiscentista em Inglaterra que elas tiveram “maiores oportunidades de participação, que lhes permitiu uma experiência de maior ativismo político sem precedentes, cujas repercussões foram muito além do que alguma vez essas mulheres poderiam imaginar” (ABREU, 2003 p. 743). Diz a autora, inclusive, que os entraves políticos e religiosos ocorridos naquele país durante as décadas de 1640 e 1650 possibilitaram maior desempenho de indivíduos de ambos os sexos, mesmo entre os componentes das classes baixas da sociedade, em papéis mais ativos naquele contexto de transformações.

Sendo assim, o palco para as mudanças sociais desencadeadas pela Revolução Francesa já estava armado, tendo como base (ao menos em parte), o pensamento liberal inglês. O “renascimento” do ativismo político feminino foi expresso pela militância das chamadas *tricoteuses*, que além de apresentarem petições ao governo, participaram ativamente no processo de tomada da Bastilha, em 14 de julho de 1789, e marcharam sobre o Palácio de Versalhes em 5 de outubro daquele mesmo ano, para trazer a família real de volta à Paris. Foi a partir da Revolução Francesa que a atuação feminina adquiriu “uma prática de ação política organizada”. Ao reivindicar seus direitos de cidadania frente aos obstáculos que a sociedade impunha, “o movimento feminista, na França, assume um discurso próprio, que afirma a especificidade da luta da mulher” (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 32).

Devido ao fato de que a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* (1789) não abordava em seu texto as prerrogativas da mulher, a dramaturga e revolucionária Olympe de Gouges (1748-1793) escreveu sua *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, onde professava a total

equidade legal e política entre os sexos. A atitude de Olympe foi mal vista pelos líderes da revolução e ela acabou sendo condenada à morte pela guilhotina. A partir daí a história teve cada vez mais exemplos da participação das mulheres na vida pública, especialmente durante as revoluções pró-republicanas de 1848, com a fundação de associações políticas e trabalhistas onde elas reivindicam seus próprios direitos.

Com efeito, no Brasil imperial, a imprensa jornalística, assim como na literatura, com nomes como Nísia Floresta, foi um veículo privilegiado para algumas mulheres exporem suas opiniões quanto ao lugar que ocupavam na sociedade e como poderiam se emancipar de certas convenções sociais ligadas ao cuidado da casa da família, assim como sua participação no espaço público. De acordo com Prado e Franco:

A participação política das mulheres foi constante ao longo do século XIX e encontrou diversas formas de manifestação, da ação direta nas batalhas ao uso da escrita como arma política. A partir de meados do século, por meio da imprensa feminina, várias escritoras procuraram garantir um lugar para as mulheres no meio letrado. Mais, para o final do século, a luta pelos direitos políticos femininos se estabeleceu de forma mais efetiva (FRANCO; PRADO, 2013, p. 209).

No próximo tópico abordaremos o discurso emancipacionista das escritoras brasileiras nos jornais criados por e para o público feminino, a partir da segunda metade do Oitocentos.

3.3.1 Transgressão feminina na imprensa brasileira oitocentista

A sociedade brasileira oitocentista era, em sua maioria, composta de analfabetos. O acesso à educação estava mais concentrado nas capitais e os centros especializados em instrução feminina eram bastante limitados. Nestas instituições, as mulheres aprendiam a bordar, desenhar, entre outras habilidades que eram esperadas de uma dona de casa. O ensino de algumas disciplinas, por sua vez, lhes era reduzido por se considerar que o intelecto feminino não foi feito para as ciências. “A mulher que estuda, que pensa, que sente os eflúvios do benéfico influxo da ciência, é objeto de críticas e censuras à própria dignidade”, disse a pernambucana Maria Amélia de Queiroz, em artigo do jornal *A Família*, de

27 de novembro de 1890. Essa jornalista fazia parte de um grupo de senhoras letradas, que usaram da imprensa para circular suas opiniões e expor seus planos de emancipação da mulher pela educação. De acordo com Maria Ligia Prado e Stella Scatena Franco, nas páginas de tais periódicos:

Várias são as referências à participação política e às conquistas das mulheres: informam sobre as primeiras mulheres a concluir escolas de ensino superior no Brasil; relatam que em outras partes “desenvolvidas” do mundo, como na Inglaterra, as mulheres já trabalhavam nas repartições públicas; apoiam o divórcio quando sustentado em consenso mútuo; defendem a importância da autonomia financeira da mulher e, portanto, a necessidade de a mulher se dedicar a trabalhos fora de casa; afirmam a legitimidade do direito ao voto pelas mulheres e condenam as proibições impostas àquelas que tentam se tornar eleitoras. O veto masculino ao direito de voto das mulheres é interpretado como um ato de “egoísmo” (FRANCO; PRADO, 2013, p. 211).

Devido ao grande índice de analfabetismo, seus argumentos talvez não tenham sido apreciados por um considerável público de leitoras. Entretanto, nos servem para demonstrar como as pioneiras na luta pela igualdade de gêneros aqui no Brasil pensavam e agiam frente às imposições da sociedade. A seguir, prestemos então um pouco mais de atenção aos apelos delas.

Por ser o centro do império, a corte do Rio de Janeiro foi o lugar mais favorecido para a publicação de obras literárias e veiculação de jornais e revistas. O primeiro periódico escrito por e para as mulheres no Brasil foi o *Jornal das Senhoras*, fundado em 1852 por Joana Paulo Manso de Noronha. Em sua primeira edição, datada em primeiro de janeiro, a fundadora deixava já explícitos os seus objetivos, concentrados em “propagar a ilustração e cooperar com todas as suas forças para o melhoramento social e para a emancipação moral da mulher”, e convidava as suas leitoras a enviarem artigos, respeitando-se o anonimato. Depois de ter passado pela administração de mais duas redatoras (Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Vellasco e Gervásia Nunésia Pires dos Santos Neves, respectivamente), o *Jornal das Senhoras* encerrou suas atividades em 1855. Nesse período, considerado como a primeira fase da imprensa brasileira, a manutenção de um jornal era bastante custoso, ainda mais para uma mulher, cujas possibilidades de ganhar dinheiro a partir do próprio trabalho eram muito poucas. Porém, esse fato

serve para demonstrar como as ações femininas no jornalismo permitiram a conquista de um novo ambiente social para a mulher.

A iniciativa de Joana Paulo abriu, assim, as portas para que outros periódicos escritos por e para as mulheres fossem publicados no Rio de Janeiro e em outros estados brasileiros. Escrevendo na edição de 17 de outubro de 1852 do *Jornal das Senhoras*, Violante Atabalista explica as circunstâncias e motivos que teriam levado aquele grupo de mulheres a fundar o referido periódico:

Nós fomos as primeiras senhoras que não trepidamos em nos apresentar em público para darmos vida e animação intelectual ao gênio fértil, à imaginação viva e ardente do nosso sexo, até então destinado a abafar no peito ou confiar às tiras de papel trancadas em seu gabinete o sentimento das mais belas inspirações de literaturas (p. 120-1).

Eram, entretanto, mulheres que faziam parte de uma elite feminina culturalmente diversificada, mas que mantinham relações com representantes de outras áreas intelectuais e artísticas. Depois do *Jornal das Senhoras*, ainda surgiram periódicos como *Bello Sexo*, *A Mulher* e *O Sexo Feminino*, que, com o advento da república, seria rebatizado de *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, entre outros.

O surgimento de tais periódicos, aqui no país, porém, aconteceu com certa demora, se comparado à Europa e aos Estados Unidos. Na primeira edição de *O Jornal das Senhoras*, por exemplo, Joana Paulo deixava claro seu descontentamento pelo atraso brasileiro nesse sentido, uma vez que as ideias de emancipação feminina pela educação já eram amplamente difundidas nos países ditos de primeiro mundo. Em artigo do jornal *O Sexo Feminino*, publicado em 18 de agosto de 1889, a professora mineira Francisca Senhorinha da Motta Diniz afirmava que “no século das luzes, século em que, como diz Flammarion, temos de ver que a verdadeira liberdade consiste na soberania da inteligência, não é mais permitida a escravidão da mulher” (p. 1). Para a autora, as mulheres até então viviam numa espécie de cativeiro e essa condição não mais deveria ser tolerada. Por outro lado, “o triste preconceito que infelizmente predomina em muitos espíritos antagonistas do nosso desenvolvimento físico, intelectual e moral, conserva-nos ainda comprimidas nos acanhados moldes de educação que nos legou a idade média”, dizia outra

redatora, a paulista Anália Franco, na edição de 25 de maio do mesmo ano de *A Família*.

Sendo assim, a solução apresentada por estas duas escritoras para a superação da condição servil da mulher só se daria por meio do estudo. Através de textos como “A racional emancipação da mulher”, “A nossa educação”, ou “Ligeiras considerações sobre a educação feminil”, as redatoras dos jornais aqui citados se recusavam a ocupar o lugar de ignorância relegado a elas pela sociedade e instavam outras leitoras a fazerem o mesmo. Em “Notas sobre a educação feminina”, Anália Franco afirmava:

Desprovidas de experiência, estioladas por uma educação deplorável e fútil, combatidas nas fontes nervosas de energia, incapazes de luta no conflito da existência, é evidente que preferam a sujeição, o servilismo, a doce placidez da obediência automática, à preocupação constante, ao trabalho assíduo de fortalecerem-se para as provas da liberdade e para os combates da vida (*A Família*, 27 de novembro de 1890, p. 1).

No trecho que acaba de ser citado, a autora fazia uma queixa aberta às mulheres que se acomodaram aos seus papéis de esposas e donas de casa, por medo de perderem aquele estado de proteção ao qual foram habituadas a aceitar e condenavam a ação daquelas que buscavam melhorias sociais para o gênero. “Em lugar de rebaixar e desilustrar aquelas que se salientam”, dizia a jornalista Luiza Thienpont, “deveriam as outras senhoras imitá-las nas suas peregrinações no mundo intelectual, nas suas propagandas, e emancipar-se também pelo poderoso auxílio duma forte e sólida instrução” (*A Família*, 19 de julho de 1890, p. 2).

Não obstante, uma das críticas mais ferrenhas feitas aos argumentos defendidos pelas jornalistas consistia no suposto abandono das atividades domésticas em prol do estudo. A esse respeito, a fundadora do *A Família*, Josefina Álvares de Azevedo, respondeu que as mães e esposas podiam “perfeitamente educar os filhos e desempenhar deveres cívicos, da mesma forma que um homem pode cuidar dos deveres da família e dos seus deveres de cidadão”. Sendo assim, ela deixava expressa sua opinião de que não eram apenas as mulheres que tinham obrigações para com o lar, mas os maridos também deveriam desempenhar suas tarefas domésticas. O discurso religioso também vai estar, nesse período, avesso às ideias de emancipação do sexo feminino. Respondendo às advertências deixadas

por uma devota senhora, que foi orientada por seu confessor, Luiza Thienpont disse que “se não adoto os vossos concelhos é porque acho-os incompatíveis com o progresso, e o progresso não quer a mulher fanática porque o fanatismo tem deixado o seu rastro fatal nas páginas da história”. Em seguida, ela reafirmava que “queremos a emancipação da mulher pelo poderoso auxílio d’uma educação bem dirigida, educação que sem ser fanática e funesta, é religiosa na religião de Cristo e nas suas doutrinas: ‘não façais aos outros o que não quereis que vos façam” (*A Família*, 24 de maio de 1890, p. 2).

De acordo com Bernardes (1989, p. 133), emancipar-se, para aquelas mulheres, significava se libertar de uma condição de submissão em relação ao homem, através da conquista de direitos iguais. As reivindicações por uma melhor educação, espaço no mercado de trabalho, problemas matrimoniais e de ordem política, tinham por finalidade estabelecer um equilíbrio entre os sexos. Numa das denúncias publicadas em *A Família*, uma jornalista protestava o seguinte:

As relações sociais que existem entre os dois sexos, um dos quais subjuga o outro, em nome da lei, são más em si mesmas, e constituem um dos principais obstáculos que se opõem ao progresso da humanidade.

Sejam, porém, quais forem os verdadeiros motivos desse injusto cativo, o certo é que restringe o papel da mulher ao de dona de casa e mãe de família, reclusa no estreito círculo dos interesses e deveres domésticos, com absoluta proibição de ultrapassar as raias de tão mesquinho domínio.

Mulher, enquanto solteira sujeita à perpétua tutela do pai, depois de casada, inteiramente submetida ao homem, a cujo destino se uniu, nesse ou noutro estado representando a incapacidade, a inexperiência, a fraqueza, a abdicação de toda vontade e de todos os direitos nas mãos do homem, por esta ou por aquela teoria, eis a sorte que lhe foi reservada na terra, a missão em que se concentra a atividade intelectual e moral com que a dotou a natureza!

Protestamos por meio de nossos escritos contra a nossa humilhante posição atual. E nem é cedo para reagirmos contra esse crime secular. (MYRTIS, 21 de agosto de 1890, p. 1).

A jornalista Myrtis, autora do trecho exposto acima, compara o ser “mulher” a uma espécie de escravo ou objeto, cujo dono primeiramente é o pai e depois o marido, vivendo num “injusto cativo”. Segundo ela, essa “humilhante posição” seria um “crime secular”, devendo ser, portanto, combatida. A autora demonstra certa insatisfação com relação à posição social da mulher brasileira no final do século XIX, quando os protestos das jornalistas haviam extrapolado o âmbito

educacional e atingido outras áreas, como a das profissões, uma vez que “nem sempre o trabalho do homem é suficiente para proporcionar à sua família todas aquelas comodidades, todo aquele conforto”.

Para tanto, era “indispensável ensinar à mulher profissões práticas e verdadeiras, que lhe possam ser úteis na vida, não se exigindo nem baixeza, nem capacidades excepcionais, nem pretensões especiais”. Queriam o exercício exclusivo do magistério (quando os educandos fossem crianças), e da medicina para pacientes do mesmo sexo. Não só isso! Ambicionavam também o direito de eleger e serem eleitas. Em artigo do jornal *O Quinze de novembro do Sexo Feminino*, Francisca da Motta Diniz pedia para os legisladores “lembrarem-se que a mulher deve subir à tribuna para advogar sua causa, isso é, a causa do direito, da justiça e da humanidade” (6 de abril de 1890, p. 2). Por fim, “no fim do grande século das reivindicações sociais não se poderá impunemente negar à mulher um dos mais sagrados direitos individuais”: o voto, completava Josefina Álvares de Azevedo.

Essa postura feminina contrastava com o padrão de mulher recatada privilegiado por José de Alencar nos seus romances. Segundo Maria Cecília Pinto:

Nas personagens centrais femininas que vivem o amor como dilaceramento, fruto de interesses e desajustes sociais, exacerbam-se conflitos. Seus movimentos oscilam entre o desejo e a repressão, o sexo dividi-lhes a personalidade. *Lucíola* é o exemplo agudo da cisão entre o ser e o parecer, inspirado pelo dilema de *Atala*. Em *Senhora*, condutas discrepantes conciliam-se no cálculo que se propõe à vingança, sem afastar planos de tão somente diferir a conciliação. A força do sexo persiste na inversão do impulso: na cortesã, a repressão declara-se como virgindade de espírito e sentimentos; na mulher mal-casada, aflora a lascívia (PINTO, 1999, p. 254).

Em *Lucíola*, José de Alencar apresenta ao leitor o submundo da prostituição no Rio de Janeiro imperial e desnuda o preconceito da sociedade carioca para com a cortesã que almeja refazer a sua vida, conforme veremos no tópico a seguir.

3.4 A MULHER PÚBLICA EM JOSÉ DE ALENCAR: *LUCÍOLA*

Em 1855, a cidade do Rio de Janeiro parecia o lugar mais promissor para todo recém-formado em direito, que ambicionasse uma carreira de sucesso na capital do império brasileiro. Naquele universo habitado por grandes damas,

políticos, escravos, altos dignitários da Corte, entre outros tipos sociais, um jovem provinciano, ingênuo, poderia facilmente se entregar aos hábitos de vida elegante, aos grandes bailes e dilapidar suas poucas economias nos braços de alguma bela cortesã. Mas seria possível que dentro de uma sociedade bastante conservadora, o relacionamento de um homem com uma prostituta pudesse dar lugar a um consórcio de almas e finalmente ao matrimônio? Tal hipótese, que hoje pode parecer aos nossos olhos como uma coisa aceitável, não o era para nossos antepassados de 150 anos atrás. Quem nos esclarece é Alencar, num de seus romances de maior sucesso: *Lucíola* (1862).

No romance, Paulo, narrador-personagem, conta a uma senhora de idade, G. M., sua história de amor com uma das mulheres mais lindas da Corte carioca: Lúcia. Tamanha era a simplicidade da heroína quando foi avistada pelo pernambucano de 20 anos, durante uma festa da Glória, que ele sequer se deu conta da função que ela desempenhava. Segundo Valéria de Marco:

Esse encontro entre Paulo e Lúcia oferece-nos uma síntese privilegiada, não só da estrutura do texto, mas também da trajetória de Alencar. No pequeno trecho podemos observar o crítico severo, minucioso e irreverente temperar a temática da prostituta regenerada com a perspicácia do dramaturgo e a agilidade do cronista. Certamente, fora na experiência de escrever para o teatro que o autor descobria a eficácia do diálogo como explicitação do conflito e motor da ação. O palco também o ensinara a dedicar atenção a todos os elementos que, invadindo a retina do espectador, contribuem para a percepção global do espetáculo. Assim, não será despropositado dizer que, em *Lucíola*, o desenvolvimento da ação, a tensão dramática e a descrição dos ambientes e das personagens revelam um criterioso processo de reelaboração dos recursos que Alencar aprendera no teatro (DE MARCO, 1986, p. 157).

O que denuncia a cortesã perante os olhos do provinciano é o fato de que ela estava desacompanhada e que a falta de um pai, de um marido, ou de um irmão deveria tê-lo feito suspeitar da verdade.

No segundo capítulo da obra, José de Alencar usa como pano de fundo para sua narrativa a festa que ocorria anualmente em louvor a Nossa Senhora da Glória, uma santa, para então identificar o “demônio” no meio da procissão concentrada na saída da Igreja. Aos poucos, o autor desfila aos olhos do leitor uma série de padrões morais que ditavam o comportamento dos brasileiros de outrora. Para uma mulher, especialmente uma jovem de classe média/ alta, andar pelas ruas,

desacompanhada, poderia levantar suspeitas perante os outros membros da sociedade. Apesar de sua beleza virginal, Lúcia é desqualificada moral e socialmente pelo amigo de Paulo, Sá. Ainda segundo Valéria de Marco:

No cenário da festa religiosa, Lúcia entra encoberta pela discricção do cinza. Do alto da Glória, Paulo tem um quadro vivo da cidade em ação. Mas a frase de Sá desfaz a ilusão e revela por um lado, o desejo de Lúcia de ocultar momentaneamente a cortesã e, por outro, a ignorância do provincianismo (DE MARCO, 1986, p. 157).

De acordo com Magali Engel, em sua obra *Meretrizes e Doutores: saber médico e prostituição do Rio de Janeiro (1840-1890)*, as prostitutas eram inicialmente vistas pelos moralistas como um mal necessário para aplacar os desejos carnis dos homens, que não podiam ser saciados em casa. Era essa a função da personagem Lúcia: um objeto de luxo usado por homens ricos, dispostos a pagar por momentos de diversão. O amor lhe era, assim, um sentimento proibido. Nas palavras da própria personagem:

– Ah! Esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro de praça, que não pode recusar quem chega. [...] Esqueci que para ter o direito de vender meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprouver! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre! [...]; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fazer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola e um pouco de atenção, oh! então o meu contato será como lepra para a sua dignidade e reputação. Todo homem honesto deve repelir-me (ALENCAR, 1998, p. 68).

Por vender o seu corpo, Lúcia perdera o direito de se entregar livremente a quem quisesse. Marginalizada pela sociedade da época, seu papel era o de dar prazer aos homens que pudessem pagar por ele. Contudo, a situação da personagem era um pouco mais confortável se comparada a outras prostitutas da época. Lúcia era uma cortesã de luxo, possuía sua própria casa e frequentava os mais requintados bailes da Corte carioca. Através da pena de Alencar desvendamos um pouco mais desse universo, habitado tanto por prostitutas francesas, que gozavam de certa fama de libertinagem entre os aristocratas, quanto por polonesas

(as chamadas polacas). Quem não podia pagar por uma noite de prazer com alguma francesa, se contentava com as polacas.

Saindo vi sentada na porta do seu camarote uma das poucas *lorettes* (grifo do autor) de Paris, que por um belo dia de inverno, como verdadeiras aves de arribação, batem as asas, atravessam o Atlântico, e vêm espanejar-se ao sol do Brasil nas margens risonhas da mais bela baía do mundo (ALENCAR, 1998, p. 85).

Diferentemente das cortesãs de luxo, as outras moravam em bordéis que, dependendo de quem os frequentava, atraíam dois tipos de clientela: os homens ricos e os da classe média. Havia ainda as prostitutas pobres, que não habitavam em bordéis, mas em *sobradinhos*, e também aquelas que faziam mercado de seu corpo pelas ruas da periferia do Rio de Janeiro.

O interessante na descrição da prostituição em *Lucíola* são os motivos que levavam as brasileiras a ingressarem por essa vida. No caso de Lúcia, que antes de se tornar cortesã, se chamava Maria da Glória, é dado ao leitor o conhecimento de que a venda de seu corpo foi o único meio que ela encontrou para conseguir dinheiro e comprar os remédios que seus pais e irmãos tanto necessitavam, por causa de um surto de febre amarela. Após descobrir o que a filha fizera, o pai a expulsa de casa e então Maria não tem alternativa a não ser seguir pelo caminho da prostituição. Seria essa situação apenas uma prerrogativa do século XIX? Seguindo a linha de pensamento explorada por José de Alencar, no Brasil oitocentista, uma vez prostituta sempre prostituta. Não havia regeneração para aquelas mulheres, exceto a espiritual. É o que se passa com Lúcia, que guarda no interior da bacante a virgem e pura Maria da Glória, esperando apenas o contato da pessoa certa para emergir novamente e afundar de vez a cortesã. A mulher pública em *Lucíola* pode ser encarada no sentido definido por Michelle Perrot, como “depravada, debochada, lúbrica, venal, a mulher – também se diz “rapariga” – pública é uma “criatura”, mulher comum que pertence a todos” (1998, p. 7).

A perspectiva de um casamento entre almas, tão comum ao ideal do amor romântico, poderia ser o ápice da felicidade para Lúcia, que, depois de uma vida de luxúria, resgatou de dentro de si a Maria da Glória e foi viver numa pequena casa, afastada do centro da cidade, junto com sua irmã mais nova. Apesar de regenerada pelo amor espiritual, Maria só encontrou a liberdade tão sonhada na morte, pois para a sociedade brasileira oitocentista, ela nunca se livraria da sombra da cortesã. Sua

simples presença ameaçava as mulheres de “famílias puras”, fossem elas donas de casa ou trabalhadoras. A morte da personagem concretiza assim a ideia romântica de redenção pela morte. Fazendo Maria da Glória morrer, o autor atenderia à expectativa dos seus leitores. De acordo com Luis Filipe Ribeiro:

A morte é a necessária interrupção de um amor sem consequência. Afinal, o matrimônio visa estabelecer uma família produtiva. Se não há filhos e não pode havê-los, o casamento perde a sua função ética e social. Lúcia está grávida, mas se ela der à luz, a narrativa estaria nos oferecendo uma contradição insolúvel: um corpo impuro de mulher dá a vida ao fruto de um amor que só pode ser concebido como puro. Vimos que o processo de purificação de Lúcia/Maria da Glória chega ao ponto de matar a cortesã, mas não pode apagar as marcas da maldade. Se Paulo ama Maria da Glória e mesmo aceita tê-la casta e assexuada, os limites sociais em que se insere são muito mais estreitos. Não há como pensar na legalização do amor que há entre eles. Os preconceitos são mais fortes e estão arraigados nas próprias personagens (RIBEIRO, 2008, p. 97-98).

O modelo de mulher idealizado naquele período era o da rainha do lar, preocupada com a saúde do marido e a educação dos filhos, embora esse modelo nem sempre fosse adotado e, em alguns casos, rejeitado, conforme vimos nos depoimentos das jornalistas no tópico anterior. No caso das prostitutas, existem outras histórias do período nas quais elas se sacrificavam no meretrício em nome do amado, tal como Lúcia fizera por Paulo. Um exemplo clássico seria *A dama das camélias* (1858), do francês Alexandre Dumas Filho, citado por José de Alencar numa passagem de *Lucíola*:

Chegando uma tarde vi Lúcia assustar-se a esconder sob as amplas dobras do vestido um objeto que me pareceu um livro.
 – Estava lendo?
 – Não: estava esperando-o
 – Quero ver que livro era
 [...] Era um livro muito conhecido – *A dama das camélias*. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de seu rosto [...] Lúcia teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração? [...]
 – Esse livro é uma mentira!
 – Uma poética exageração, mas uma mentira, não! Julgais impossível que uma mulher como Margarida ame?
 – Talvez; porém nunca desta maneira! Disse indicando o livro. (ALENCAR, 1998, p. 81-82).

Para Lúcia, uma cortesã como a Margarida de *A dama das camélias* não poderia amar dando “o mesmo corpo que outros tantos tiveram”. Na opinião da personagem, nesse tipo de relacionamento o “amor” e “vício” se misturam. “O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-me”, uma vez que “se alguma vez essa mulher se prostituiu mais do que nunca, e se mostrou cortesã depravada, sem brio e sem pudor, foi quando se animou a profanar o amor com as torpes carícias que tantos haviam comprado” (ALENCAR, 1998, p. 82).

Com efeito, há em José de Alencar um moralista convicto. Para ele era preferível matar o corpo de Lúcia, para que na morte a alma de Maria da Glória encontrasse enfim a sua liberdade. Se o desenlace do romance, como era então padrão no romantismo, é o casamento, em *Lucíola* este consórcio só poderia acontecer no céu e não na terra. Para que o casal de protagonistas encontrasse a felicidade, “Maria da Glória nunca deveria ter se transformado em Lúcia. Alencar, nesse passo e em muitos outros, mantém o rígido padrão moralista do século” (RIBEIRO, 2008, p. 92). Em nenhum momento passa pela cabeça dos atores desta trama a ideia do casamento, uma vez que a “a mancha no corpo de Lúcia é indelével”. Para a protagonista, ela jamais deveria amar, ou muitos menos gerar o filho de Paulo, embora confesse no final da trama, à beira da morte, que o amou desde o primeiro dia, uma vez que ele conseguiu enxergar nela a Maria da Glória em vez da cortesã (2008, p. 93). Nesse aspecto, e também por sua trajetória narrativa, *Lucíola* difere dos modelos franceses que José de Alencar foi acusado de plagiar, como o já citado *A dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Dessa forma, Maria da Glória encontrava o amor no céu, onde ela seria igual a todos os pecadores diante da divindade cristã.

Porém, a narrativa do romance “ultrapassa os limites de estorinha de amor que não teve um final feliz”, de *A dama das Camélias* (MARCO, 1986, p. 190). Publicado em 1862, *Lucíola* caiu no gosto dos leitores. José de Alencar, anos mais tarde, em sua autobiografia literária *Como e porque sou romancista* (1873), se queixou do pouco entusiasmo com que a crítica especializada recebeu a obra. “Uma folha de caricaturas”, disse o romancista, “trouxe algumas linhas pondo ao romance tachas de francesia”. Mas “apesar do desdém da crítica de barrete, *Lucíola* conquistou seu público, e não somente fez caminho como ganhou popularidade” (2005, p. 66-67). Para Valéria de Marco:

Lucíola revela o romance como veículo de discussão da realidade e da literatura, como caminho para o conhecimento das características brasileiras. A obra convoca o leitor para reconhecer a literatura com trabalho de análise do real e de diálogo com outras obras de outros lugares e de outros tempos; como a aventura de interação com o outro que nos leva ao conhecimento e nos transforma, tal como a trajetória de Lúcia e de Paulo é em nada semelhante à de Armando e Margarida. [...]. *Lucíola* chama também a atenção do leitor para o fato de que o projeto de Alencar para a criação do romance não pode ser encontrado em apenas uma obra. Afinal, estamos em 1862 e ele continuaria retomando esses problemas, escrevendo outros romances, mais uma peça e vários discursos e panfletos políticos (DE MARCO, 1986, p. 191).

A narrativa convida o leitor a descortinar a sociedade do período e suas contradições, à luz do presente e da perspectiva de quem lê o romance. Ao final do mesmo, o que marca é o perfil da mulher lutando para libertar de si seu verdadeiro eu, em detrimento da identidade que fora obrigada a adotar. A força de Lúcia/ Maria da Glória inspira, provocando no leitor uma autorreflexão, na busca de sua verdadeira identidade. Por outro lado, subjaz a questão da prostituição no Brasil como uma analogia de outro tipo de mercado de peças humanas, presente no Brasil Imperial: o escravismo. Ao contrário de Macedo ou Machado, Alencar não explora esse tema em profundidade, mas utiliza do modelo de relação escravista para criar o enredo de um de suas obras mais famosas, que compõe o último dos três perfis de mulher criados pelo autor: *Senhora*. Mas, diferentemente de *Lucíola*, a peça humana comprada não é uma prostituta ou muito menos um escravo negro, e sim um marido, dentro de um sistema ainda recorrente no período: os casamentos de conveniência. Esse será o tema do próximo capítulo.

4 ESPOSA AUTÔNOMA E MARIDO SUBMISSO: AURÉLIA CAMARGO, SENHORA DE FERNANDO SEIXAS

Ao adentrar no século XIX, tendo como espelho os padrões de civilidade importados da França e da Inglaterra, por exemplo, a sociedade imperial brasileira se manteve apegada a certas práticas e instituições do período colonial, como os casamentos arranjados, que incluíam a concessão do dote por parte das noivas, e, principalmente, o regime escravista, que era uma das bases da economia do país. Romancistas como Joaquim Manoel de Macedo e Machado de Assis exploraram com ênfase em suas obras a figura do escravo negro, o que não pode ser dito com igual densidade em José de Alencar. Contudo, isso não impediu que o autor de *Senhora* incluísse na referida obra a relação entre proprietário e cativo, aplicado ao matrimônio das personagens Aurélia e Fernando. Neste capítulo, observaremos como a crítica feita por Alencar aos casamentos de conveniência pode ser uma analogia da escravidão, cuja concessão do dote das noivas produzia um efeito de sentido semelhante ao de um senhor que compra uma peça humana. Como herdeira de uma imensa fortuna, Aurélia, que, como seu nome sugere, é “feita de ouro”, representava assim um bom negócio para Fernando, que colocou seus sentimentos de lado em prol do casamento com uma mulher rica, o que denota o jogo baixo do interesse, presente na narrativa.

4.1 CASAMENTO: UM CONTRATO SOCIAL

Entre as práticas sobreviventes do Brasil colonial que passavam por uma fase de declínio na segunda metade do Oitocentos, embora ainda presente dentro de algumas famílias com certo poder aquisitivo, estavam os casamentos arranjados, concebidos pela sociedade argenteira como uma forma lícita para se contrair propriedade e riqueza. Segundo a historiadora Mariana Muaze: “foi recorrente até o final do século XIX o recurso de se constituir matrimônio dentro da mesma família ou entre troncos familiares com negócios em comum com o objetivo de não deixar a riqueza se dissipar” (2008, p. 18). Uma das principais críticas feitas por José de Alencar nos seus romances urbanos se refere justamente a esse tipo de união,

motivada por interesses econômicos e que tinha na concessão do dote das noivas a sua característica comercial mais nítida. Segundo Muriel Nazzari²³:

O dote foi uma instituição europeia que os portugueses, colonizadores do Brasil, no século XVI, trouxeram com eles, juntamente com o cristianismo e outros implementos culturais europeus. De acordo com a lei e os costumes portugueses, conceder um dote a uma filha constituía um dever dos pais, análogo ao dever de alimentar e cuidar dos filhos, e só era limitado pela amplitude dos recursos de que dispusessem (NAZZARI, 2001, p. 15-16).

Porém, Alencar reveste esse costume de uma característica venal, pois, conforme diz Luis Felipe Ribeiro²⁴: “o dote faz do casamento um contrato de compra e venda. Nem mais, nem menos. E isto não fere a consciência ética da época, desde que sempre haja uma relação amorosa que o justifique” (2008, p. 130). O casamento era, portanto, um negócio estabelecido entre dois homens, sendo um deles o pai da noiva e o outro o futuro genro, através do qual se trocavam mulheres e dinheiro, “atividades exclusivas do espaço público masculino” (RIBEIRO, 2008, p. 130).

Esse tipo de união predominou no Brasil do século XVII até a primeira metade do XX, quando algumas mudanças de cunho social, em sua maioria importadas dos países europeus, alteraram o pacto matrimonial, tais como o crescimento do individualismo e a separação entre os negócios e a família. Assim, o dote foi aos poucos deixando de ser um requisito indispensável para a realização dos

²³ Muriel Nazzari desenvolveu uma pesquisa sobre a prática de conceder dotes às noivas no Brasil, principalmente na São Paulo colonial e provincial, do século XVII até o final do XIX. Para tanto, ela utilizou um acervo documental que incluía testamentos, inventários, diários, cartas, etc., o que lhe permitiu observar o declínio da concessão do dote na sociedade patriarcal, em decorrência das transformações de cunho social como, por exemplo, a valorização da intimidade pelas quais o Brasil passou na segunda metade do Oitocentos. Veja-se mais em: NAZZARI, Muriel. **O desaparecimento do dote: mulheres, famílias e mudanças sociais em São Paulo, Brasil, 1600-1900**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Entre as outras obras que discutem a questão do dote e a constituição da família nuclear de modelo tipicamente burguês no século XIX, destacamos o livro de SAMARA, Eni de Mesquita. **As mulheres, o poder e a família: São Paulo, século XIX**. – São Paulo: Marco Zero, 1989; e também o livro de AREND, Silvia Maria Fávero. **Amasiar ou casar? A família popular no final do século XIX**. – Porto Alegre: UFRGS, 2001. Sobre a questão da secularização do casamento a partir do final do século XIX, é interessante a consulta da obra de LORDELLO, Josette Magalhães. **Entre o reino de Deus e dos Homens: a secularização do casamento no Brasil do século XIX**. – Brasília: UnB, 2002.

²⁴ Luís Felipe Ribeiro é autor de um ensaio acerca da construção das imagens de mulher nos romances urbanos de José de Alencar e Machado de Assis. O autor trabalha com os romances em perspectiva comparada, discorrendo sobre o contexto cultural em que tais obras foram concebidas e de que forma seus discursos refletem a sociedade brasileira do século XIX. RIBEIRO, Luís Felipe. **Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. – 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008, p. 130.

casamentos, que passaram a ser vistos mais como uma questão de vínculo pessoal, do que como uma questão de bens, o que deu aos jovens maior liberdade na escolha de seus parceiros. Ainda de acordo com Muriel Nazzari:

Entre o século XVII e o final do século XIX, desenvolveu-se um novo conceito de propriedade privada. A família deixou de ser o *locus* da produção e do consumo, para se tornar principalmente o *locus* do consumo, ao mesmo tempo que “família” e “empresa” passaram a estar formalmente separadas. O poder da família extensa entrou em decadência e a família conjugal tornou-se mais importante; o casamento transformou-se, de questão predominantemente de propriedade, em relacionamento reconhecido como “de amor”, cujos esteios econômicos já não eram explicitados. Ao mesmo tempo, houve uma mudança da forte autoridade do patriarca sobre os filhos e as filhas adultos para uma maior independência destes, e dos casamentos arranjados para os casamentos livres, escolhidos pelos noivos (NAZZARI, 2001, p. 22).

Se antes era comum que as famílias arranjassem casamentos entre pessoas que nunca se viram, agora os pais, que, de acordo com os manuais de etiqueta importados da França, entendiam as necessidades dos filhos melhor do que eles mesmos, começaram a estimular encontros entre o possível casal, para que o interesse mútuo e a atração sexual fossem despertados. Nesse pacto matrimonial, a questão do dote não estava mais em pauta. Se comparado ao período colonial, os proprietários dotavam suas filhas com menor frequência e com quantidades de bens cada vez menores, pois “o sustento dos recém-casados passou então a depender cada vez mais da contribuição do marido, quer em bens, quer por seu emprego, fortalecendo-se desse modo a sua condição de negociador” (NAZZARI, 2001, p. 211). O casamento também poderia ser para o homem uma forma de se inserir e prosperar no mercado de trabalho, através do qual ele conseguiria estabelecer sua família e conquistar o respeito da sociedade.

Na segunda parte de *Senhora*, intitulada *Quitação*, a viúva D. Emília Camargo estimulava sua filha a se debruçar na janela para chamar a atenção de algum rapaz que se dispusesse a tomá-la em casamento: “Vai para a janela, Aurélia”, pois “muitos moços se te conhecessem haviam de apaixonar-se. Poderias então escolher algum que te agradasse”, ao passo que a moça retrucava: “casamento e mortalha no céu se talham, minha mãe” (ALENCAR, 1997, p. 83). Mesmo assim, Aurélia satisfez o desejo de D. Emília e foi dessa forma, enquanto se exibia na janela da casa, que ela conheceu Fernando Seixas. Os dois se interessaram um pelo outro e

então o moço passou a frequentar a residência da família em Santa Teresa, onde se comprometeu com a mãe da jovem a tomar Aurélia como esposa. “Deus ouviu minha súplica”, exclamou D. Emília, “agora posso morrer descansada” (ALENCAR, 1997, p. 90). Nesse caso, o poder de escolha foi exercido por ambos, independentemente da vontade da genitora, que se deu por satisfeita diante da perspectiva de ver sua filha como noiva, pois o matrimônio era o destino da maioria das mulheres ocidentais. Uma vez casadas, elas deixavam a tutela paterna e se tornavam “propriedade” dos maridos.

Dessa forma, o crescimento do individualismo diminuiu assim um pouco o poder dos genitores sobre seus filhos adultos e conseqüentemente aumentou a autoridade do homem sobre a esposa. Segundo Roderick Barman²⁵:

A missão de vida da mulher consistia em prestar apoio, conforto e lealdade ao marido e em gerar e criar seus filhos. As mães educavam as filhas não só para contar com esse destino, mas também para aceitá-lo de bom grado. A falta de alternativas na vida, a possibilidade de escapar à condição dependente e obediente de filha e a atração da sexualidade masculina eram poderosos incentivos para aceitar esse fato. Aos olhos da sociedade, o casamento conferia *status* (grifo do autor) e certa influência à mulher (BARMAN, 2005, p. 78).

O século XIX, especialmente, acentuou a divisão de papéis entre homens e mulheres. Cada um tinha suas funções, tarefas e espaços, com lugares a serem ocupados e definidos nos seus mínimos detalhes: para o marido, o espaço público, para a esposa, o privado. De acordo com Michelle Perrot²⁶, “existe um discurso dos ofícios que faz a linguagem do trabalho uma das mais sexuadas possíveis. ‘Ao homem, a madeira e os metais. À mulher, a família e os tecidos’ (1992, p. 178). A própria política havia contribuído para acentuar essa interpretação dos papéis masculinos e femininos ao distinguir as categorias “produção”, “reprodução” e

²⁵ Roderick J. Barman produziu um ensaio biográfico sobre a princesa Isabel, em que discute questões de gênero e o papel social da mulher brasileira no século XIX. Barman ressalta na obra a inserção da mulher em espaços que antes lhe eram vedados, como, por exemplo, na política, e a mudança de postura do público feminino na segunda metade do século XIX, tendo como foco principal a trajetória da herdeira de d. Pedro II. Ver mais em: BARMAN, Roderick J. **Princesa Isabel: gênero e poder no século XIX**. Tradução de Luiz Antônio Oliveira Araújo. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

²⁶ Michelle Perrot possui uma série de textos de sua autoria que abordam as personagens que, por muito tempo, estiveram à margem dos estudos dos historiadores. Entre esses agentes, destacam-se as mulheres, grupo privilegiado por Perrot ao longo de outras publicações. Em 1988, Stella M. Bresciani reuniu uma série desses textos numa única coletânea. Ver mais em PERROT, Michelle. **Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

“consumo”. Nesse caso, caberia ao homem assumir a primeira, enquanto a mulher ficaria com a terceira. A segunda (a da reprodução), contudo, seria tarefa de ambos.

Em 1887, o alemão Maurício Lamberg²⁷ observou que as regras de noivado no Brasil se baseavam numa espécie de puritanismo como ele jamais tinha visto: antes do casamento, “a nenhuma moça é permitida caminhar na rua sem ir acompanhada de um parente muito próximo”²⁸, muito menos acompanhada do noivo, “que, aliás, não se atreve a tomar com a noiva nenhuma das acostumadas familiaridades ou carinhos” (apud LEITE, 1993, p. 39). Ao contrastar as práticas matrimônias vigentes no Brasil com as da Alemanha, Lamberg afirmou:

Se formos considerar os fenômenos que são diariamente nas relações entre os dois sexos, encontraremos desde logo uma diferença capital entre os costumes brasileiros e os alemães. Enquanto na Alemanha, como aliás, nos países anglo-saxônicos, o noivado dura às vezes anos, estabelecendo-se entre o rapaz e a rapariga relações que têm por base um amor ideal, aqui, pelo contrário, o noivado é a bem dizer curto, e o amor, que chega por vezes às raias da loucura, parece vir mais do sangue que da alma. Isto observa-se, aliás, na raça latina, em geral, cujo temperamento é diverso do nosso; e para isso influi, e não pouco, o clima, particularmente no Brasil (apud LEITE, 1993, p. 39).

Na opinião do cronista, o sentimento amoroso no Brasil estava ligado mais aos desejos carnis do sexo do que a ideia de afeto mútuo, bastante defendida em alguns países europeus. Além disso, Lamberg responsabiliza o clima quente dos trópicos, “particularmente no Brasil”, como um fator predominante no desejo sexual. Complementando seu depoimento, o francês conde de Suzannet observou que “a situação moral da população brasileira corresponde ao que era de esperar: a

²⁷ As impressões de Maurício Lamberg, do conde de Suzannet, bem como de outros viajantes estrangeiros, foram compiladas por Míriam Moreira Leite numa obra que aborda as diferentes visões da mulher brasileira no século XIX, incluindo sua vida familiar e sua inserção no mercado de trabalho. Ver mais em LEITE, Míriam Moreira (org.). **A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX: antologia de textos de viajantes estrangeiros**. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

²⁸ Lembremos que em *Lucíola*, a condição social de Lúcia é revelada pelo fato de andar desacompanhada. No segundo capítulo da obra, José de Alencar usa como pano de fundo para sua narrativa a festa que ocorria anualmente em louvor a Nossa Senhora da Glória, uma santa, para então identificar o “demônio” no meio da procissão concentrada na saída da Igreja. Aos poucos, o autor desfila aos olhos do leitor uma série de padrões morais que ditavam o comportamento dos brasileiros e brasileiras de outrora. Para uma mulher, especialmente uma jovem de classe média/alta, andar pelas ruas desacompanhada poderia levantar suspeitas perante os outros membros da sociedade. Apesar de sua beleza virginal, Lúcia é desqualificada moral e socialmente pelo amigo de Paulo, Sá: “Não é uma Senhora, Paulo! É uma moça bonita. Queres conhecê-la?”. Em *Senhora*, para evitar qualquer suspeita contra sua conduta, Aurélia, depois de órfã, passou a viver com D. Firmina Mascarenhas, uma parenta distante, para se livrar dos olhos maldosos da sociedade.

corrupção de valores no Brasil é coisa demais conhecida para que eu cite exemplos”. Para ele, o casamento entre as famílias ricas “é, apenas, um jogo de interesse. Causa espanto ver-se uma moça ainda jovem rodeada de oito ou dez crianças”, sendo que “uma ou duas, apenas, são dela, as outras são do marido” (apud LEITE, 1993, p. 43).

No Brasil da segunda metade do século XIX, o casamento estava deixando aos poucos de ser concebido como sacramento e passado a ser visto como instituição, estando assim sujeito à discussão e, mesmo, à dissolução. Para Ribeiro, “o tom de velada censura de Alencar vai situá-lo entre os que não veem com simpatia tal processo de dessacralização” (2008, p. 191). Numa passagem de *Senhora*, José de Alencar diz o seguinte:

O casamento é geralmente considerado como a iniciação do mancebo na realidade da vida. Ele prepara a família, a maior e mais séria de todas as responsabilidades. Atualmente, este ato solene tem perdido muito de sua importância; indivíduo há que se casa com a mesma consciência e serenidade, com que o viajante hospeda-se em uma hospedaria (ALENCAR, 1997, p. 132).

No trecho que acaba de ser citado, o autor expõe sua preocupação com os rumos que o matrimônio estava tomando dentro da sociedade de então. Ao defender o ideal do amor romântico²⁹ nas relações conjugais, ele repudiou as uniões estabelecidas entre os membros da elite apenas para manter ou elevar o status econômico das partes envolvidas. É através de um “casamento de conveniência”, ainda recorrente no Brasil da segunda metade do século XIX, que a personagem Fernando Seixas pretendia alavancar sua carreira política, contraindo matrimônio com alguma noiva de dote avantajado e cuja família tivesse importantes conexões no cenário aristocrático da época.

²⁹ Segundo Maria Ângela D’Incao, o romantismo no Brasil, especialmente na prosa de ficção urbana, apresenta o amor como se fosse um estado de alma, com a valorização de um conjunto de ideias sobre o amor. “No romantismo são propostos sentimentos novos, em que a escolha do cônjuge passa a ser vista como condição de felicidade. A escolha, porém, é feita dentro do quadro de proibições da época...” (p. 223-240). Ver mais em: D’INCAO, Maria Ângela. *Mulher e família burguesa*. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. – 10ª ed. São Paulo: Contexto, 2012. Essa questão do amor romântico como a conjunção de duas almas, conforme definiu D’Incao, também foi trabalhada por LEITE, Dante Moreira. **O amor romântico e outros temas**. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979; obra na qual o autor destaca José de Alencar como um romancista “visceralmente romântico e, por isso mesmo, capaz de tocar na cisão profunda do homem, ser público e ser privado, sociedade e sentimento” (1979, p. XV).

4.1.1 Homens como Fernando

Conforme exposto até aqui, o homem, ao tomar esposa e constituir família, deveria trabalhar pelo sustento dela, podendo contar, em algumas ocasiões, com a ajuda do sogro, caso este fosse bem estabelecido na sociedade e tivesse conexões importantes no mundo do comércio ou da política. Mas, diferentemente do que era esperado de um chefe de família no século XIX, a personagem Fernando Seixas não se adequava a esse padrão varonil de sustentáculo familiar. Após a morte de seu pai, aos 18 anos ele teoricamente se tornou o líder da pequena família, residente numa casa simplória na Rua do Hospício, devendo, portanto, assumir as funções de provedor financeiro do lar, o que não fez. Em vez disso, era sustentado pelo dinheiro que sua mãe, D. Emília, e as irmãs, Nicota e Mariquinhas, recebiam costurando para fora. “Privadas de toda distração”, elas “trabalhavam à luz da candeia para ganhar uma parte do necessário” (ALENCAR, 1997, p. 41). Sob o pseudônimo de Elisa do Vale, José de Alencar redigiu duas cartas assinadas por Paula de Almeida, publicadas no *Jornal do Comércio*, em que definia Seixas da seguinte forma:

Leviano, fácil, descuidado no viver banal, seu coração brioso, até ali sopitado pelos hábitos da vida elegante, abate-se e emudece ante a primeira humilhação; mas a revolta não tarda, e anuncia-se na frieza daquela implacável ironia com que se pune a si para flagelar a mulher. [...] Fernando não é um homem vil. Tem a honestidade vulgar, com que a sociedade acomoda-se. O fato por ele praticado não passa de um casamento por conveniência, cousa aceita e respeitada pelo mundo. [...] Seixas é uma fotografia; eu conheço vinte originais dessa cópia. A sociedade atual gera aos pares desses *homens de cera*, elegantes, simpáticos e banais, que se moldam a todas as situações da vida artificial dos salões (apud MARCO, 1986, p. 60-61).

Tendo gastado o pouco dinheiro que a família possuía e o dote da irmã que estava numa poupança na Caixa Econômica, Fernando viu em um casamento de conveniência a possibilidade de recuperar aquilo que foi consumido e receber um impulso na sua futura carreira de político, graças ao apoio do pai da noiva escolhida. “Vegetar na penumbra da mediania e consumir esterilmente sua mocidade” (ALENCAR, 1997, p. 45), ao assumir suas responsabilidades como sustentáculo da família, era algo que para ele estava fora de questão. Seixas “não só se ausenta da função masculina de manter a família, como ainda se reduz a uma pobreza maior do que a herdada. Ele está francamente no polo débil da cadeia familiar” (RIBEIRO,

2008, p. 167). Assim, ele se firmou na convicção de que “o luxo era não somente a porfia infalível de uma ambição nobre, como o penhor único da felicidade de sua família” (ALENCAR, 1997, p. 45). Para Luiz Filipe Ribeiro:

E esse mundo é a pátria natural de Fernando. Para ele a vida se resume a esse espaço público; a privacidade doméstica lhe inspira sagrado horror. Ele vive num grande palco e amarra todas as suas relações num quadro de vida permanentemente pública. A tal ponto que, renunciar a ela equivaleria a um suicídio moral e à perda da própria identidade. Para Fernando, como para os demais elegantes da época, a identidade pessoal confundia-se com a imagem pública que assumiam. Perder uma era, irremediavelmente, abrir mão da outra. E o casamento era uma das formas legítimas de construir uma e manter a outra (RIBEIRO, 2008, p. 162).

José de Alencar nos fala em seus romances da existência desses “leões fluminenses”, homens que, como Fernando Seixas em *Senhora*, ou Horácio em *A pata da gazela*, andavam pelos salões da corte à procura de um partido economicamente vantajoso para contrair matrimônio, pois o casamento, “desde que não lhe trouxesse posição brilhante e riqueza, era para ele nada menos que um desastre” (ALENCAR, 1997, p. 100). Ou seja, na visão da personagem o casamento, desde que não lhe trouxesse vantagens, seria algo indesejável. É no ambiente de bailes que surge a protagonista Aurélia Camargo. Através dela, o autor critica os casamentos arranjados com base no interesse econômico, ao criar um enredo no qual a menina rica compra com um dote de 100 contos o homem que a rejeitou quando era uma moça pobre:

Convencida de que todos os seus inúmeros apaixonados, sem exceção de um, a pretendiam unicamente pela riqueza; Aurélia reagia contra essa afronta, aplicando a esses indivíduos o mesmo estalão.

Assim costumava ela indicar o merecimento relativo de cada um dos pretendentes, dando-lhes certo valor monetário. Em linguagem financeira, Aurélia cotava os seus adoradores pelo preço que razoavelmente poderiam obter no mercado matrimonial.

Uma noite, no Cassino, a Lísia Soares, que se fazia íntima com ela, e desejava ardentemente vê-la casada, dirigiu-lhe um gracejo acerca do Alfredo Moreira, rapaz elegante que chegara recentemente da Europa:

– É um moço muito distinto, respondeu Aurélia sorrindo; vale bem como noivo cem contos de réis; mas eu tenho dinheiro para pagar um marido de maior preço, Lísia; não me contento com esse.

Riam-se todos destes ditos de Aurélia, e os lançavam à conta de gracinhas de moça espirituosa; porém a maior parte das

senhoras, sobretudo aquelas que tinham filhas moças, não cansavam de criticar esses modos desenvoltos, impróprios de meninas bem-educadas.

Os adoradores de Aurélia sabiam, pois ela não fazia mistério, do preço de sua cotação no rol da moça; e longe de se agastarem com a franqueza, divertiam-se com o jogo que muitas vezes resultava do ágio de suas ações naquela empresa nupcial (ALENCAR, 1997, p. 18-19).

Aurélia atribuía assim um preço a todos os seus adoradores. De acordo com Ribeiro, “é porque é rica, muito rica, que [Aurélia] se impõe a um mundo que só se move nas malhas do dinheiro: o que não se configura um ambiente de nobreza, mas apenas o da classe enriquecida que habitava na corte” (2008, p. 150). Graças à herança do avô, Aurélia passou a ser portadora de um grande patrimônio que lhe possibilitou adentrar no mercado matrimonial, tendo o tio Lemos como representante, para contratar o casamento com o homem desejado.

Durante o período imperial, o trabalho pesado, especialmente nas lavouras, era principalmente realizado por escravos. Os trabalhos especializados, porém, que dependia da cultura letrada, era realizado pelos filhos homens das grandes famílias e seus agregados, que tiveram a oportunidade de estudar na Europa, ou Direito na Faculdade do Lado do São Francisco, em São Paulo, e até mesmo no Recife. Uma vez formados, esses rapazes eram inseridos no aparelho do Estado, graças às conexões políticas de seus familiares, reforçadas pelas alianças matrimoniais, e através de uma rede de troca de favores, quando não se tornavam herdeiros de deputados, senadores e ministros do Império. Dessa forma, a elite branca se reproduzia por meio dessas redes e conexões. Mas e quanto aos moços brancos livres e pobres, como o Fernando Seixas? Eles não podiam executar o trabalho escravo, mas também não podiam ocupar as mesmas posições dos moços brancos e ricos. Basicamente, esses homens pobres e livres dependiam dos favores dos poderosos, uma estrutura que marcou (e ainda marca) a sociedade brasileira.

Segundo Maria Sylvia de Carvalho Franco, “uma das mais importantes implicações da escravidão é que o sistema mercantil se expandiu condicionando a uma fonte externa de suprimento de trabalho” (1997, p. 14), o que deu origem à formação de uma camada de homens livres e expropriados, que não foram integrados à formação mercantil. Para a autora:

A constituição desse tipo humano prende-se à forma como se organizou a ocupação do solo, concedido em grandes extensões e visando culturas onerosas [...]. Esta situação – a propriedade de grandes extensões ocupadas parcialmente pela agricultura mercantil realizada por escravos – possibilitou e consolidou a existência de homens destituídos da propriedade dos meios de produção, mas não de sua posse, e que não foram plenamente submetidos às pressões econômicas decorrentes dessa condição, dado que o peso da produção, significativa para o sistema como um todo, não recaiu sobre seus ombros. Assim, numa sociedade em que há concentração dos meios de produção, onde vagarosa, mas progressivamente, aumentam os mercados, paralelamente forma-se um conjunto de homens livres e expropriados que não conheceram os rigores do trabalho forçado e não se proletarizaram (1997, p.14).

A citação de Franco nos serve aqui para pensar o alcance da representação da personagem Fernando Seixas, que fazia parte dessa “ralé” de “homens a rigor dispensáveis, desvinculados dos processos essenciais à sociedade” (1997, p. 14).

Conforme dito anteriormente, Fernando era um homem branco desempregado, sustentado pelo trabalhos das irmãs e da mãe, que aspirava a ascensão social através de um casamento vantajoso, de preferência com uma noiva cuja família possuísse conexões na política. De outra forma, dificilmente poderia ocupar um alto cargo no governo. Lhe faltava o berço e o dinheiro para isso. Como o casamento com Aurélia não lhe oferecia possibilidades de enriquecimento, tratou de romper o noivado com a moça. Mas apesar de se valer de sua boa aparência e seus modos refinados para seduzir as filhas dos grandes dignitários, ele pertencia à “ralé” dos homens livres, em busca de compadrio. Muitos dos homens como Fernando, não raramente, acabavam se marginalizando. Conforme explica Franco, “a situação de carência a que ficaram relegados em todos os planos da vida, ao mesmo tempo que definiram relações de cooperação, fizeram com que o conflito se determinasse correlatamente e atravessasse todas as áreas de organização social” (1997, p. 235). Quando as esperança de ascensão social por meio do casamento com Adelaide Amaral estavam quase desfeitas para Fernando Seixas, eis que surge uma noiva em disponibilidade, com o vultoso dote de cem contos de réis.

4.1. 2 O dote de Aurélia

Com efeito, o que era inaceitável para Aurélia Camargo não era o fato de Fernando ter rompido o seu noivado com ela por outra mulher, e sim por ter aceitado

se casar com Adelaide Amaral em troca de um dote de 30 contos de réis. Uma vez na posse de sua herança, a protagonista estava disposta a romper aquele noivado a qualquer custo: “Desejo como é natural obter o que pretendo, o mais barato possível; mas o essencial é obter; e, portanto, até metade do que possuo, não faço questão de preço. É a minha felicidade que vou comprar” (ALENCAR, 1997, p. 33). Por meio de uma linguagem irônica, Aurélia reduzia aquele tipo de matrimônio a uma relação de compra e venda, em que o noivo aparecia como objeto, a despeito de sua condição humana. Numa época em que a prática de conceder grandes dotes estava caindo em desuso, o valor oferecido pela noiva, de 100 contos de réis, era algo que Fernando Seixas não podia recusar, ainda mais diante da difícil situação financeira em que se encontrava, por ter dispendido o pouco dinheiro que sua mãe guardava para o casamento de uma das filhas.

Juridicamente, o dote era considerado como um adiantamento à filha da parte que lhe cabia por direito na herança deixada por seus pais. Nesse caso, “a filha dotada poderia escolher entre levar os bens à ‘colação’ – somando-os ao monte bruto do inventário e dividindo-os com os outros herdeiros – ou abdicar de sua parte na herança” (MUAZE, 2008, p. 47). No século XVII e, em menor grau, no XVIII, quando a prática de conceder grandes dotes ainda era comum, estes poderiam ser compostos tanto de dinheiro, como de terras, escravos, animais, entre outros meios de produção. Isso se constituía numa grande vantagem para as mulheres que, em certos casos, ficavam com uma parte maior dos bens de seus progenitores do que o herdeiro varão. “Sendo as mulheres mais ricas do que os homens, o que estava em jogo para a família da nubente eram o branqueamento, o enobrecimento e a capacidade de trabalho do noivo” (MUAZE, 2008, p. 45). Dessa forma, as filhas se tornavam uma espécie de mercadoria essencial no processo de produção e reprodução familiar.

Porém, ao longo do século XIX essa prática passou por uma profunda transformação, uma vez que as filhas dos proprietários estavam deixando de levar os bens para o casamento. Aquelas que eram dotadas, recebiam itens apenas para uso próprio, como escravos, joias, roupas, prataria etc. Segundo Mariana Muaze:

Durante muito tempo o dote servia para que as filhas conseguissem bons casamentos, pois fornecia um quinhão igual ou superior à sua parte na legítima, proporcionando um desfalque considerável na fortuna do casal progenitor e na herança dos filhos homens. No

século XIX, a concessão do dote se transformou. Perdeu o caráter de veículo privilegiado de transmissão de riquezas para que um casal iniciasse sua vida produtiva. Seus valores raramente ultrapassavam a legítima e os pais não necessitavam utilizar a terça para completar ou melhorar o dote da primeira filha, como ocorria anteriormente (MUAZE, 2008, p. 48).

Todavia, o dote, apesar de ter perdido sua força como requisito para um bom casamento, não caiu completamente em desuso até o final do século. O tema ainda era abordado por muitos romancistas do período, como o próprio José de Alencar, além de ser questão presente em debates acadêmicos, na imprensa, entre outros veículos, contrastando essa prática com o ideal de amor romântico em ascensão na segunda metade do Oitocentos, o que contribuiu para que a tradição se diluísse por completo.

Com efeito, Fernando aceitou se casar sem nem mesmo saber quem era a moça representada pelo Sr. Lemos. Nesse tipo de casamento contratado, as noivas, a priori, não tomavam parte diretamente nas negociações. Desse modo, Aurélia teve que agir clandestinamente através da pessoa do tio e tutor, sem abrir mão, contudo, do seu poder de decisão. Aceitando como noiva uma desconhecida, apenas por causa do dote, Fernando comprovou aos olhos dela que era um desses homens de “moral fácil e cômoda”, para quem “tudo era permitido em matéria de amor; e o interesse próprio tem plena liberdade, desde que não transija com a lei” (ALENCAR, 1997, p. 55). Segundo Ribeiro:

A visão de casamento de Fernando equaciona elementos materiais e consumo suntuário. Tudo o que ele consegue ver é a montagem da casa e os gastos de salão, a vida em *sociedade* (grifo do autor). O casamento resume-se na grande festa e na convivência de ócios descontraídos. O mundo do trabalho é de uma ausência escandalosamente assumida. A *sociedade* (grifo do autor) é o oposto negativo do mundo do trabalho; é o vegetar sem destino em festas repetidas e iguais, na movimentação das engrenagens que garantem a reprodução dessa aristocracia ociosa, através das empresas matrimoniais que aí se empreendem (RIBEIRO, 2008, p. 162).

Ao descobrir a identidade da noiva, a personagem unia assim o útil ao agradável, pois na nova Aurélia ele encontrava não só a mulher que um dia desejou, mas dessa vez acompanhada de uma grande fortuna. A jovem, porém, desempenhou o seu papel, dando a entender a Seixas que estava feliz com aquela união. Todavia, quando o contrato de matrimônio foi assinado, começaram assim os

desequilíbrios entre as personagens, pois é a partir desse momento que Aurélia teve em mãos um documento que, para ela, equivalia a um recibo de compra. Só que nesse caso, a peça adquirida era um marido.

4. 2 DA SUJEIÇÃO DE FERNANDO

Após a realização do casamento, quando a “compra” do noivo foi efetivada, finaliza-se então a primeira parte do romance, intitulada *O Preço*. Mas, antes disso, uma última cena, crucial para o desenvolvimento da narrativa, se desenrola na câmara nupcial, onde a união supostamente deveria ser consumada:

Seixas ajoelhou aos pés da noiva, tomou-lhe as mãos que ela não retirava; e modulou o seu canto de amor, essa ode sublime do coração, que só as mulheres entendem, como somente as mães percebem o balbuciar do filho.

A moça com o talhe languidamente recostado no espaldar da cadeira, a fronte reclinada, os olhos coalhados em uma ternura maviosa, escutava as falas de seu marido; toda ela se embebia dos eflúvios do amor, de que ele a repassava com a palavra ardente, o olhar rendido, e o gesto apaixonado.

– É então verdade que me ama?

– Pois duvida, Aurélia?

– E amou-me sempre, desde o primeiro dia que nos vimos?

– Não lho disse já?

– Então nunca amou a outra?

– Eu lhe juro, Aurélia. Estes lábios nunca tocaram a face de outra mulher, que não fosse a minha mãe. O meu primeiro beijo de amor, guardei-o para minha esposa, para ti...

Soerguendo-se para alcançar-lhe a face, não viu Seixas a súbita mutação que se havia operado na fisionomia de sua noiva.

Aurélia estava lívida, e sua beleza, radiante há pouco, se marmorizara.

– Ou para outra mais rica!... disse ela retraindo-se para fugir ao beijo do marido, e afastando-se com a ponta dos dedos.

A voz da moça tomara o timbre cristalino, eco da rispidez e aspereza do sentimento que lhe sublevava o seio, e que parecia ringir-lhe nos lábios como aço.

– Aurélia! Que significa isso?

– Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada. Podemos ter este orgulho, que os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de pôr termo a esta cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente senhor. Entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido.

– Vendido! Exclamou Seixas ferido dentro d’alma.

– Vendido sim: não tem outro nome. Sou rica, muito rica, sou milionária; precisava de um marido, *traste* (grifo meu) indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no *mercado* (grifo meu);

comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se fez valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza por este momento.

Aurélia proferiu estas palavras desdobrando um papel no qual Seixas reconheceu a obrigação por ele passada ao Lemos.

Não se pode exprimir o sarcasmo que salpicava dos lábios da moça, nem a indignação que vazava dessa alma profundamente revolta, no olhar implacável com que ela flagelava o semblante do marido (ALENCAR, 1997, p. 74-75).

A passagem que acaba de ser transcrita apresenta o clímax da narrativa, ponto máximo de tensão entre os protagonistas. A noite em que o casamento deveria supostamente ter sido consumado foi o momento escolhido pela heroína para apresentar os motivos que a impulsionaram a contratar aquele matrimônio e a farsa que ele representava.

Alguns pontos do diálogo, entretanto, devem ser aqui um pouco mais destrinchados. Ao afirmar que seu marido era um homem vendido, Aurélia reduzia Fernando à qualidade de um "traste indispensável às mulheres honestas". No Brasil Imperial, marcado pelo regime escravocrata, homens e mulheres também eram comprados, para as mais diversas finalidades: os escravos negros. Os casamentos por conveniência realizados no período são assim comparados por José de Alencar a um mercado, onde seres humanos eram vendidos. O que torna esse tipo de acordo passível de comparação a uma transação comercial é a presença do dote concedido pela noiva como moeda de troca. Quanto maior fosse à quantia oferecida, maiores seriam as possibilidades de aquisição do item desejado. Nesse caso, o noivo, ao aceitar se casar com uma moça por causa do valor do seu dote, estaria, na visão de José de Alencar, se vendendo. Segundo Maria Cecília Pinto³⁰:

O *preço* de Fernando, dependendo da perspectiva, são os cem contos do dote ou os sentimentos de Aurélia, o que se declara especialmente na disputa com Lísia Soares. A *quitação* é o acerto de contas na noite de núpcias. Precedendo a entrega dos oitenta contos que falta ao marido, anuncia-se a vingança passional e macabra: "Outrora atava-se o cadáver ao homicida, para expiação da culpa; o senhor matou-me o coração; era justo que o prendesse ao despojo de sua vítima". [...] A *posse* está no usufruto do objeto adquirido,

³⁰ Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto é autora de um interessante estudo comparativo sobre os romances urbanos de José de Alencar e as possíveis influências sobre de obras da literatura francesa, como Alexandre Dumas ou Honoré de Balzac. Maria Cecília trabalhou especialmente os romances *Lucíola*, *Diva* e *Lucíola*, que compõem a trilogia dos perfis femininos de Alencar. Ver mais em: PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes: **Alencar e a França: perfis**. – São Paulo: Annablume, 1999.

usufruto que procura escamotear o desejo sempre presente e insatisfeito, a verdadeira posse ou entrega (PINTO, 1999, p. 234).

O valor de Fernando foi estipulado na narrativa em duas ocasiões: na primeira, por 30 contos de réis, oferecidos pelo pai de Adelaide Amaral, e na segunda por 100 contos, uma pequena fortuna para a época, oferecidos por Aurélia. A segunda proposta foi aceita por ele, mediante o adiantamento de 20 contos, destinado a repor as economias da família.

Nessa perspectiva, os bailes da corte frequentados por Seixas também podem ser comparados a um mercado de escravos, como, por exemplo, o Valongo, no Rio de Janeiro, onde as peças humanas eram expostas para a apreciação dos compradores. Nos dois casos, fazer uma boa impressão era essencial para quem estivesse interessado em vender-se. Fernando é descrito como um dos maiores partidos da capital. Suas características físicas são assim exaltadas pelo autor: “É um moço que ainda não chegou aos trinta anos. Tem uma fisionomia tão nobre quanto sedutora; belos traços, tez finíssima, cuja alvura realça a macia barba castanha” (ALENCAR, 1997, p. 36). Vestindo-se com apuro, “tinha na sociedade, onde aparecia sobre si, a representação de um moço rico” (ALENCAR, 1997, p. 71), apesar de partilhar em casa com a mãe e as irmãs a pobreza. Todo o dinheiro que a personagem conseguia era gasto com sua imagem, na esperança de chamar a atenção da filha de algum homem rico, que estivesse disposto a financiar suas ambições políticas. Sendo assim, uma moça pobre como Aurélia, na época em que se conheceram, não poderia oferecer o futuro que Fernando desejava para si, já que a ideia de trabalhar e sustentar a família era contrária à sua filosofia de vida.

Sendo assim, ele rompeu o noivado com a jovem em troca do dote e das importantes conexões que a filha do Amaral lhe traria. O casamento com uma moça pobre como Aurélia, nos tempos de namoro do casal, representava assim um mau negócio para um rapaz que procurava ascender socialmente através do casamento com uma mulher rica. Nesse caso, já que um noivado era passível de rompimento, garantir o cumprimento da palavra por parte de Fernando era essencial para Aurélia. Ela então conseguiu que ele assinasse uma declaração, na qual se comprometia a desposá-la:

Recebi do Ilmo. Sr. Antônio Joaquim Ramos a quantia de vinte contos de réis como avanço do dote de cem contos pelo qual me

obrigo a casar no prazo de três meses com a senhora que me for indicada pelo mesmo Sr. Ramos; e para garantia empenho minha pessoa e minha honra (ALENCAR, 1997, p.64).

Essa espécie de contrato sexual dava a Aurélia certos direitos sobre o marido. Para Carole Pateman (1993, p. 16), enquanto o contrato social trata de uma história de liberdade e da alienação desta, o contrato sexual aborda uma questão de sujeição, nesse caso, da sujeição da mulher. Numa das interpretações, o contrato social pressupõe que os homens, vivendo um estado natural, devido às inseguranças de sua liberdade, trocaram-na pela liberdade civil, salvaguardada pelo Estado. Já a história do contrato sexual:

[...] também trata da gênese do direito político e explica porque o exercício desse direito é legitimado; porém, essa história trata o direito político enquanto *direito patriarcal* ou instância do sexual – o poder que os homens exerceram sobre as mulheres. A metade perdida da história conta como uma forma caracteristicamente moderna de patriarcado se estabelece. A nova sociedade civil criada através do contrato original é uma ordem social patriarcal. [...] o contrato social é uma história de liberdade; o contrato sexual é uma história de sujeição. O contrato original cria ambas, a liberdade e a dominação. A liberdade do homem e a sujeição da mulher derivam do contrato original e o sentido de liberdade civil não pode ser compreendido sem a metade perdida da história, que revela como o direito patriarcal dos homens sobre as mulheres é criado pelo contrato (PATEMAN, 1993, p. 16).

Em *Senhora*, porém, o contrato sexual³¹ aparece de uma forma invertida, pois as partes envolvidas na negociação ocupam papéis diferentes do modelo proposto pelo contrato original, uma vez que aquele casamento teve início a partir da compra do marido pela esposa. O documento assinado por Fernando e que lhe foi apresentado na câmara nupcial, tinha o sentido, na narrativa, de um contrato de compra. Ao se introduzir no mercado matrimonial, Aurélia adquiriu, por assim dizer, o noivo do seu agrado, o partido mais cobiçado pelas noivas em disponibilidade no Rio de Janeiro. Segundo Luís Felipe Ribeiro:

³¹ Para saber mais sobre a teoria do contrato sexual, consultar a obra de PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução de Marta Avancini. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. A autora constrói sua argumentação em diálogo com os principais filósofos que trabalharam a teoria do contrato original e do contrato sexual, tais como Hobbes, Locke e Rousseau. Para Pateman, é o contrato sexual que estabelece o patriarcado moderno e a dominação dos homens sobre as mulheres.

Aurélia com sua atitude denuncia a instituição do matrimônio, na crueza de sua estrutura econômica, da sua utilidade social e de sua significação moral. Ele não passa de um contrato – fato reforçado, na retórica do livro, pelo emprego do vocabulário do direito comercial para denominar-lhe as partes –, contrato financeiro e preço ajustado. Na perspectiva social, uma mulher honesta tem que estar casada, sem o que perderá sua mobilidade e, se não vier a perdê-la, arriscará sua reputação. O marido lhe é garantia de comportamento adequado às normas e fará dela uma pessoa integrada na *sociedade* (grifo do autor), evitando-lhe o estigma de aleijão social, reservado para as solteiras definitivas (RIBEIRO, 2008, p. 169).

Assinando o documento, Fernando abria mão da propriedade de seu corpo, embora não da posse deste. Ao fazê-lo, poderia estar se igualando a um escravo, ou “escravo branco”, como o próprio passou a se definir ao longo da narrativa. Porém, qualificando o marido como “traste”, Aurélia o deixava numa posição inferior à de um escravo negro, uma vez que o cativo era um bem de valor, cuja utilidade era essencial, seja na lavoura ou nos serviços domésticos. Referindo-se a Seixas como “traste indispensável às mulheres honestas”, a jovem o comparava a uma espécie de ornamento, reduzindo-o a uma mera função representativa, algo que ele fazia em sociedade como moço solteiro e que continuaria a fazer agora como homem casado.

Dessa forma, a noiva infligia a ele uma espécie de castração, já que seus direitos conjugais lhe foram negados. Fernando Seixas perdeu “a sua autonomia e identidade, pois lhe estão caçadas a vontade jurídica e a gerência dos próprios negócios”. Ele só é o marido de Aurélia no sentido do “traste indispensável às mulheres honestas”. Por outro lado, “é Aurélia que é a mulher de Seixas, a sua *senhora* (grifo do autor) no sentido forte do termo. Resta-lhe a impressentida servidão voluntária” (RIBEIRO, 2008, p. 170). No escravismo, em tese, existe uma relação exercida entre o elemento dominante, juridicamente representado pelo senhor e proprietário, e o elemento subordinado, que é o escravo/objeto. O que não impossibilitava, entretanto, que escravos também adquirissem outros escravos. Por outro lado, o escravo não tem a posse do próprio corpo, por isso não tem propriedade dele como poder de troca. Diferentemente do caso de Fernando Seixas, que continua livre, depois de comprado pela esposa. O homem pobre livre tem a posse do próprio corpo, por isso pode vendê-la como propriedade para outro. Ao se casar com Aurélia, Fernando manteve a posse de si, mas não a propriedade, que pertencia à sua esposa.

Nesse caso, podemos dizer que José de Alencar opera uma espécie de translação desse tipo de relação para o âmbito do casamento monogâmico, ao apresentar uma situação na qual um dos cônjuges arroga para si o direito de propriedade sobre o outro. De acordo com Maria Cecília Pinto:

Para o leitor, e sobretudo o leitor contemporâneo, subjaz ao apaziguamento a delicada questão da escravatura. Que os nexos entre o ficcional e o real, repito, sejam sempre visíveis em Alencar, não é novidade. Fazem parte daquela sua intenção de fixar a especificidade. Um outro falar de um mundo novo, com tradições e passados próprios a condicionar a postura diante dos tempos modernos, parece-lhe a condição fundamental da autonomia cultural. [...] Por isso, pôde evitar, na transfiguração que redimiu o índio vilipendiado por cronistas, viajantes e missionários, o que, no cotidiano do Segundo Império, era forçado a incluir, ou seja, a presença do escravo. Considerada a magnitude do assunto, há de se convir que Alencar lhe deu um destaque literário medíocre. Já na vida pública assumiu posições aparentemente discordantes quando, em 1868, suprimiu os leilões de escravos no mercado do Valongo para, em 1871, fora do poder e como deputado, combater a lei do Ventre Livre (PINTO, 1999, p. 235).

A falta de algum escravo negro como personagem ativa de seus romances urbanos, entretanto, não impediu que José de Alencar, de certa forma, acrescentasse a relação escravista, vigente no Brasil no período de produção do escritor, para o enredo do romance aqui analisado, criando uma situação de submissão para um dos cônjuges. Contudo, tal como o título do livro nos induz a interpretar, o chefe não é o homem, e sim a mulher. Contrariando as regras da sociedade patriarcal, Alencar constrói um enredo no qual o marido é apresentado como submisso da esposa, sendo ela, portanto, o elemento dominante da narrativa e não o dominado.

Após um momento de *flashback*, na segunda parte do livro, onde Aurélia rememora os acontecimentos que desencadearam aquele momento atual na trama, o leitor retorna à câmara nupcial, com as duas personagens a se encararem. A noiva então anunciou que era “tempo de concluir o mercado”, pagando os 80 contos de réis que seu marido ainda tinha de receber. Feito isso, agora ela podia chamá-lo de “meu; meu marido, pois é este o nome da convenção” (ALENCAR, 1997, p. 111). A compra estava finalmente consumada e assim adentramos na terceira parte da obra, *Posse*. Humilhado pelas palavras da esposa, Fernando Seixas é forçado a encarar a veracidade daquilo que ela acabara de lhe dizer:

Vendi-me; pertence-lhe. A senhora teve o mau gosto de comprar um marido aviltado; ei-lo como desejou. Podia ter feito de um caráter, talvez gasto pela educação, um homem de bem que se enobrecesse com sua afeição; preferiu um escravo branco; estava em seu direito, pagava com seu dinheiro, e pagava generosamente. Esse escravo aqui o tem; é seu marido, porém nada mais do que seu marido.

O rubor afogueou as faces de Aurélia, ouvindo essa palavra acentuada pelo sarcasmo de Seixas.

– Ajustei-me por cem contos de réis, continuou Fernando; foi pouco, mas o mercado está concluído. Recebi como sinal da compra vinte contos de réis; falta-me arrecadar o resto do preço, que a senhora acaba de pagar-me.

O moço curvou-se para apanhar o cheque. Leu com atenção o algarismo e dobrando lentamente o papel, guardou-o no bolso do rico chambre de gorgorão azul.

– Quer que eu lhe passe um recibo?... Não; confia na minha palavra. Não é seguro. Enfim estou pago. O escravo entra em serviço (ALENCAR, 1997, p. 112).

Aceitando a condição de “escravo branco” da esposa, Fernando estava então sujeito às vontades da mesma. De acordo com Kátia Mattoso³², nesse exemplo de relação baseada na existência de um elemento dominante e de um elemento dominado, havia a “necessidade de obediência, para o escravo”, assim como havia a “necessidade de se fazer obedecer, para o senhor. Mas a obediência pode ter muitas caras. Dependerá dos parceiros, do trabalho requerido e das condições do que é feito” (2003, p. 107). Vejamos, por exemplo, a seguinte passagem da obra, enquanto o casal almoçava:

- Prove desta lagosta. Está deliciosa, insistiu Aurélia.
- Ordena? Perguntou Fernando prazenteiro, mas com uma inflexão particular na voz.
- Aurélia trinou uma risada.
- Não sabia que as mulheres tinham direito de dar ordens aos maridos. Em todo caso eu não usaria do *meu poder* (grifo meu) para coisas tão insignificantes.
- Mostra que é generosa.
- As aparências enganam (ALENCAR, 1997, p. 120-121).

³² Kátia M. de Queirós Mattoso é autora do clássico: **Ser escravo no Brasil**. Tradução de James Armado. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 107. Trabalhando principalmente com a Bahia colonial e provincial, MATTOSO escreve a vida do escravo no Brasil, desde sua vinda da África, as condições de trabalho, a relação com o senhor, incluindo as perspectivas de liberdade, seja através da fuga ou da alforria.

O trecho citado acima exemplifica o tipo de discurso que predomina na terceira parte da obra, pautado na inversão dos papéis sociais entre o marido e a esposa. Nesse quadro quase atípico, a mulher assumia uma posição essencialmente masculina, de provedora econômica do lar, já que o dinheiro que mantinha a casa era seu, não do marido. Segundo Vera Lúcia Moraes, autora de *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amor em José de Alencar*, “como ‘negociante’. Apesar de seus dezoito anos, conduz os negócios e não abre mão de governar sua casa e sua vida” (2005, p. 11). Essa situação, contudo, permanecia sob o domínio da vida privada do casal. Sabemos dela através das falas dos protagonistas e do discurso do narrador, mas para as personagens secundárias da trama, como D. Firmina, Aurélia e Fernando eram um casal feliz e realizado. Nas palavras de Luís Felipe Ribeiro, “o que realmente impressiona aqui é que a aparência, que está manifestando um fenômeno real, só pode ser percebida e compreendida como uma mera inversão da superfície”. Caso essa situação fosse vivenciada na esfera pública, significaria “renunciar a um modelo de sociedade e a uma ética que o sustenta” (RIBEIRO, 2008, p. 186).

4.2.1 Mulheres como Aurélia: o caso de Eufrásia Teixeira Leite

Na medida em que é Aurélia quem administra o capital e comanda a casa, observamos uma modificação na expressão corporal e subjetiva da personagem. Nesse caso, “suas qualidades terão como traço comum a aspereza, a frialdade, a irritabilidade e a dureza” (RIBEIRO, 2008, p. 184). A posse da herança do avô permitiu a Aurélia tornar-se economicamente emancipada e, portanto, com maior liberdade de movimentos que outras senhoras de sua classe. A necessidade de ter um cônjuge era apenas uma exigência social, já que o casamento lhe conferia um novo status. Segundo FALCI e MELO³³,

Nas últimas décadas, a pesquisa nos arquivos e na documentação cartorial brasileira revelou informações importantes sobre a vida de

³³ A biografia de Eufrásia Teixeira Leite, escrita por Miridan Britto Falci e Hildete Pereira de Melo (**A sinhazinha emancipada: Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930)**). – Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2012), oferece uma perspectiva de comparação bastante interessante sobre a questão da mulher economicamente emancipada, tanto na ficção alencariana quanto fora dela. A obra das autoras demonstra como o conceito de gênero, nas ciências sociais, contribuiu para uma reavaliação do sujeito mulher na sociedade brasileira oitocentista, através do exemplo de personagens como Aurélia e Capitu, no romantismo, e de Eufrásia e da condessa de Barral, na vida real.

algumas mulheres que viveram em séculos passados. Constatou-se que muitas delas se tornaram únicas herdeiras de significativas fortunas, e a repentina e plena posse da riqueza era um forte aliado, porque possibilitava novos horizontes e caminhos a serem percorridos pelas sinhazinhas, como eram chamadas na época. Autônomas em relação à condução do rumo de sua vida, poderiam exercer uma nova forma de poder, social e privado, fugindo do tradicional papel feminino que a sociedade da época lhes reservava. Claro que esta afirmação não pode ser generalizada, porque individualmente as pessoas fazem escolhas que podem levar a um maior ou menor enquadramento social (FALCI; MELO, 2012, p. 17).

Apesar de excepcional, a situação vivida pela personagem no mundo da ficção encontra paralelo em alguns casos do Brasil oitocentista, como o da vassourense Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930)

Nascida em Vassouras no ano de 1850, Eufrásia era a filha mais nova de Joaquim José Teixeira Leite (1812-1872), que fez fortuna em cima de juros de empréstimos a fazendeiros, como também pelo transporte e exportação de grãos. A região do Vale do Paraíba fluminense era uma das maiores produtoras de café da época, agregando a nata dos cafeicultores do Brasil imperial. A família de Eufrásia era uma das mais ricas de Vassouras, proprietária de uma empresa exportadora de café no Rio de Janeiro, conhecida como “Teixeira Leite e Sobrinhos”. Porém, em vez de investir seus recursos em fazendas e escravos, como fizeram seus avós, tios e primos, o pai de Eufrásia decidiu tomar outro rumo nos negócios. Quase um capitalista do mundo agrário oitocentista, ele possuía uma espécie de banco, chamado “Casa de Descontos”, onde emprestava dinheiro a juros. Seguindo a tradição colonial ainda vigente entre as elites do Brasil, Joaquim Teixeira Leite se casou no seio da própria aristocracia, com Ana Esméria (1827-1871), filha de um dos maiores cafeicultores da região, Laureano Corrêa e Castro, Barão de Campo Belo (1790-1861), proprietário de uma das fazendas mais bonitas de Vassouras, a Fazenda do Secretário.

A família vivia numa residência coberta de hera, batizada em função desse detalhe. A propriedade original possuía cerca de 240 mil m², plantados com muitas árvores frutíferas, palmeiras, caramanchões e bambus. Quando criança, Eufrásia e sua irmã cinco anos mais velha, Francisca Bernardina, tiveram uma educação convencional e dentro dos padrões esperados para uma garota e futura senhora da elite: aprendeu boas maneiras, a tocar piano e a falar francês numa escola para moças da francesa Madame Grivet. “É certo que Eufrásia conviveu desde a infância

com a cultura, pois além da rica biblioteca que havia em sua casa, frequentou vários salões da cidade nos anos dourados do café na região”, dizem suas biografas Miridan Falci e Hildete Pereira (2012, p. 47). Pessoa ilustrada, conforme demonstra seu título de bacharel, Joaquim José Teixeira Leite, contrariando o hábito da época, possivelmente ensinou a suas filhas a matemática financeira, conhecimento esse que se mostraria essencial nos anos vindouros delas. Em 1871, Ana Esméria, mãe de Francisca e Eufrásia, morreu. Um ano depois, foi a vez de Joaquim, deixando duas filhas sozinhas e herdeiras de uma fortuna que faria a personagem Fernando Seixas ficar mais que tentado.

Para duas moças ricas e solteiras, era esperado que se casassem, passando a administração de seus bens para os respectivos maridos. Fugindo à pressão dos parentes para que contraíssem matrimônio com primos e mantivessem sua riqueza dentro da família, Eufrásia e Francisca resolveram deixar o Brasil. Em agosto de 1873, elas subiram a bordo do navio *Chimborazo* e partiram para Paris. Como sua herança era majoritariamente formada de títulos, ações e créditos, não havia então grandes propriedades para serem administradas por terceiros, além da Casa da Hera. Quando a economia do café sofreu um forte declínio no Vale do Paraíba, na década de 1880, Eufrásia e sua irmã foram muito pouco prejudicadas. “A fortuna deixada pelo pai equivalia a 5% do valor arrecadado pelo governo brasileiro com o imposto de exportação no ano de 1872 (QUEIROZ, 2013, p. 38). Graças aos conhecimentos passados por seu pai, elas conseguiram fazer seu dinheiro render: “a guinada para o mundo financeiro iniciada por Joaquim e continuada por Eufrásia, revela a permanência de sua riqueza, enquanto os barões empobreciam com a degradação do solo fluminense”, explica Eneida Queiroz (2013, p. 38). Naquele mês de agosto de 1873, porém, outro ilustre personagem também embarcava no *Chimborazo*, Joaquim Nabuco.

Possivelmente, foi enquanto faziam a travessia do Atlântico que Eufrásia e Nabuco tomaram uma importante decisão. Ao desembarcarem, estavam noivos. Sem pai vivo ou tutor que negociasse por ela, Eufrásia ofereceu sua própria mão em casamento, para desgosto da família, uma vez que Joaquim era filho do senador Nabuco de Araújo, membro do Partido Liberal, enquanto os parentes da moça eram adeptos do Partido Conservador. Não obstante, Joaquim era um notório abolicionista e os primos de Eufrásia eram dependentes do escravismo. O fator econômico também pesou desfavoravelmente, uma vez que as irmãs Teixeira Leite eram muito

mais ricas que o jovem. Francisca Bernardina suspeitava que Nabuco estaria na verdade a procura de um bom dote e um noiva com importantes conexões, para alavancar sua carreira, a exemplo da personagem Fernando em *Senhora*. A pressão em cima dos noivos era muito grande. Ao longo de 14 anos, aquele noivado foi desfeito e reatado várias vezes. Diz-se que o primeiro rompimento se deu por conta de um mexerico de que Joaquim Nabuco teria se engraçado com outra mulher, enciumando Eufrásia. Pouco tempo depois, em Veneza, eles reassumiram o compromisso, embora aquela união estivesse fadada ao fracasso, não por causa das famílias envolvidas, e sim pelas posições assumidas pelos noivos.

Joaquim Nabuco queria voltar para o Brasil, enquanto Eufrásia estava decidida a permanecer na Europa. Entre os anos de 1885 e 1886, quando ele tentou eleger-se deputado, ela voltou ao país para prestar apoio à campanha dele, que atacava o “escravismo fluminense”. Os Teixeira Leite acharam isso um disparate, uma vez que “o dote de Eufrásia, dinheiro conseguido em muitas décadas de uso e defesa da escravidão, seria usado para financiar a campanha abolicionista de Nabuco” (QUEIROZ, 2013, p. 39). A riqueza da noiva logo se transformou em outro empecilho. Tomando uma atitude semelhante à da personagem Aurélia, Eufrásia teria oferecido dinheiro a Nabuco para saldar suas dívidas. “Uma mulher que se recusava a casar, mas oferecia dinheiro ao amante era muita humilhação para o orgulho masculino” (QUEIROZ, 2013, p. 39). Ultrajado pela oferta, Nabuco finalmente tomou a decisão de romper de vez com o noivado. Segundo Miridan Falci e Hildete Pereira:

Nabuco não se prestou ao papel que a namorada cogitou lhe dar, à maneira, não de Capitu, mas de Aurélia. Em meio às adversidades da campanha abolicionista, que estraçalharam seus nervos e bolsos, Nabuco ouviu da boca de Eufrásia sair a voz da *Senhora*, que quis petrificar o noivo. Em seu orgulho de aristocrata, como de aspirante a patriarca, Nabuco abandonou a tábua da salvação do coração e do bolso. Na vida vivida, não colou a máxima do “amor acima de tudo”, típica da vida sonhada. Ao contrário de Fernando Seixas, o personagem de José de Alencar, Nabuco não se ajustou à superioridade econômica da noiva. Dinheiro e política atravessaram o romance, que nunca achou seu desfecho folhetinesco, o casamento (FALCI; MELO, 2012, p. 17).

Diferentemente do que aconteceu com Aurélia e Fernando na ficção, o caso vivido por Eufrásia e Nabuco nos serve para exemplificar o tipo de crítica feita por

José de Alencar no romance: o dinheiro como corruptor da felicidade conjugal. Quando Francisca Teixeira Leite morreu sem filhos, Eufrásia tomou posse de todos os bens da irmã. Após o rompimento com Joaquim, ela decidiu não contratar novo casamento e administrar suas posses sozinha. “O usufruto da riqueza garantiu-lhe a emancipação econômica e social e, sobretudo, a fuga do destino feminino” (FALCI; MELO, 2012, p. 19). As trajetórias de Aurélia e Eufrásia demonstram como a riqueza poderia alterar o tratamento que a sociedade concedia a algumas mulheres:

Emancipada porque mulher livre, operadora da sociabilidade aristocrática e da máquina capitalista, mas sinhazinha, porque presa pelas raízes ao mundo social original do qual nunca pode se libertar. Nos negócios se acha essa ambiguidade: não foi tradicional ao ponto de delegar a gestão a um marido, mas tampouco foi moderna o bastante para criar empresa impessoal, de modo próprio, transmissível – antes centralizou o controle de milhões e milhões, que aplicava pessoalmente (FALCI; MELO, 2012, p. 13).

Com efeito, enquanto Aurélia exerce uma função essencialmente masculina dentro do casamento, Seixas assumia uma posição quase feminina. Ao contrário de *Lucíola*, em *Senhora* quem se prostitui é o homem. Tendo alienado sua liberdade ao se “vender” em troca de 100 contos de réis, e impedido de exercer os seus direitos conjugais, Fernando Seixas se submeteu na posição de “escravo branco” de Aurélia Camargo e como tal deveria acatar as suas vontades. No modelo de relação escravista vigente no Brasil oitocentista, podemos destacar duas formas da personagem reconquistar a liberdade perdida, que se enquadram no esquema alencariano de regeneração moral: uma delas seria sua esposa conceder-lhe a “alforria”, o que feria da mesma forma a dignidade de Fernando, já que a autonomia lhe seria devolvida pela esposa; a outra, e mais de acordo com o processo de regeneração moral pretendido por José de Alencar na obra, seria o próprio Seixas reconquistá-la mediante a devolução do dinheiro do dote pago pelo casamento, através de seu trabalho.

Nos próximos tópicos abordaremos duas das formas de emancipação da condição de escravo, por meio de uma análise comparativa das perspectivas possíveis a um cativo brasileiro no Rio de Janeiro do século XIX conseguir a sua independência e autonomia, para então observar as alternativas que Seixas tinha para se libertar de sua condição servil, recuperar a autonomia alienada pela

assinatura da promissória e, junto com ela, a reconquista dos direitos sociais que eram concedidos ao marido na sociedade patriarcal.

4. 3 MANUMISSÕES E ALFORRIAS NO RIO DE JANEIRO IMPERIAL

No século XIX, o termo alforria estava ligado à liberdade conquistada pelo escravo, comprovada mediante a concessão de um documento conhecido como Carta de Alforria. Elas se constituem atualmente em fontes que viabilizam o estudo de diferentes tipos de manumissões, em mais de uma província do império, como a Bahia, Minas Gerais³⁴ ou São Paulo. Segundo João José Reis:

O aspecto humanitário da concessão das cartas de alforria, por exemplo, foi bastante relativizado graças às pesquisas de Katia Mattoso e Stuart Schwartz. Estudando as cartas de liberdade na Bahia, entre 1684 e 1850, Mattoso e Schwartz revelam que cerca da metade dos libertos obtiveram alforria pela compra e, em torno de um quarto deles, de forma condicional. Lígia Belline, na mesma trilha, enfatizou a alforria como um feliz resultado de uma negociação cotidiana com o senhor (REIS, 1989, p. 17)³⁵.

Apesar de o direito dos escravos acumularem pecúlio e adquirirem sua liberdade só ter sido reconhecido no ano de 1871, esse recurso já era utilizado por vários cativos nas províncias do império. Apesar das fugas e insurreições, “a liberdade podia ser obtida, ainda, através da criatividade, da inteligência e do azar” (REIS, 1989, p. 17). Para Reis, alguns escravos inclusive tomavam empréstimo na Tesouraria Provincial para adquirir sua alforria, em troca de trabalhos como servente, por exemplo. Já outros, faziam serviços extras e depositavam suas economias na Caixa Econômica. À medida que o regime escravista se aproximava

³⁴ O padrão das alforrias na província de Minas Gerais, especificamente em Ouro Preto, e a inserção do liberto na sociedade, nos séculos XVIII e XIX, foram estudados por Andréa Lisly Gonçalves na sua tese de doutorado. A autora trabalha com manumissões em perspectiva comparada com outros países escravocratas, como Cuba, Peru e Estados Unidos, uma vez que “as alforrias, ainda que guardassem uma relação estreita com as conjunturas, sobretudo econômicas, não tinham, automaticamente, seu comportamento determinado, de forma unívoca, pelas oscilações das atividades produtivas”. In: GONÇALVES, Andréa Lisly. **As margens da liberdade: estudo sobre as práticas de alforrias em Minas colonial e provincial**. – Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2011, p. 266.

³⁵ Para ver mais sobre um balanço historiográfico da escravidão no Brasil, ver a obra REIS, João José; SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista**. – São Paulo: Companhia das Letras, 1989; e também a coletânea organizada por ALBUQUERQUE, Wilamyra (org.). **Barganhas e querelas da escravidão: tráfico, alforria e liberdade (séculos XVIII e XIX)**. – Salvador: EDUFBA, 2014, p.106.

do fim, as possibilidades de acumulação de capital para compra da liberdade, por parte dos cativos, aumentaram consideravelmente. Como veremos mais adiante, esse recurso será utilizado por Fernando Seixas para readquirir sua independência da esposa.

Como a corte é o palco para o enredo de *Senhora*, daremos prioridade neste capítulo ao estudo de manumissões e alforrias ocorridas ao Rio de Janeiro. Segundo Mary Karasch (2000, p. 466-469)³⁶, como capital do império, o Rio oferecia aos escravos maiores oportunidades econômicas de aquisição da liberdade. Porém, é importante ressaltar que, diferentemente de um escravo negro, Seixas só se sentia obrigado a servir Aurélia senão pela sua consciência de honra ferida, por supostamente ter se rebaixado à condição de um cativo ao se casar em troca de dinheiro. Segundo o modelo escravista adotado nas colônias ibéricas a partir do século XVII, a contração de dívidas não constituía em si um motivo para tornar-se cativo, ao contrário do que acontecia nas sociedades antigas³⁷. Sendo assim, a condição de Fernando era algo conhecido apenas por ele e sua esposa, uma vez que para a sociedade brasileira oitocentista não existiam motivos para o seu cativo.

Como senhora de Fernando, Aurélia também possuía o direito de abrir mão de sua autoridade sobre ele, desde que assim desejasse. A concessão da liberdade de um cativo era geralmente interpretada como um ato de benevolência por parte de seu dono, em reconhecimento aos serviços prestados. Segundo Sidney Chalhoub:

Um dos pilares da política de controle social na escravidão era o fato de que o ato de alforriar se constituía numa prerrogativa exclusiva dos senhores. Ou seja, cada cativo sabia perfeitamente que, excluídas as fugas e outras formas radicais de resistência, sua esperança de liberdade estava contida no tipo de relacionamento que mantivesse com seu senhor particular. A ideia aqui era convencer os escravos de que o caminho para a alforria passava necessariamente pela obediência e fidelidade em relação aos senhores (2011, p. 122)³⁸.

³⁶ A obra de Mary Karasch (**A vida dos Escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)**, tradução de Pedro Maia Soares. – São Paulo: Companhia das Letras, 2000), apresenta um panorama riquíssimo sobre a escravidão na capital do império, desde a chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, passando pela fase do primeiro reinado, do período regencial, até os primeiros anos do governo de Pedro II.

³⁷ Luiz Felipe de Alencastro ressalta que, “seguindo a norma do direito romano, o direito imperial brasileiro prescrevia que o estatuto do filho seguia o estatuto da mãe: o filho da escrava nascia escravo” (1997, p. 87).

³⁸ Sidney Chalhoub possui uma extensa produção sobre a escravidão no Brasil imperial, especialmente no Rio de Janeiro. Das obras do autor que foram consultadas para a composição

Complementando a visão de Chalhoub exposta acima, a historiadora Hebe Mattos de Castro afirma que as noções de “cativeiro justo” e do “bom senhor”, aquele que recompensa seu servo pelo bom comportamento e prestação de serviços, estariam ligadas à legitimidade da instituição escravista. Para a autora:

Trata-se de discutir as condições de seu funcionamento e não direito de propriedade sobre seres humanos. Apenas, essas noções assumem tal papel se são construídas com base no reconhecimento da primazia do senhor. A universalização de um padrão de comportamento senhorial pressuporia o reconhecimento de direitos (também universais) aos escravos, o que, em si, é incompatível com a dominação escravista. Os escravos negociados no tráfico interno, ao propugnar a efetivação de práticas costumeiras, vigentes em suas regiões de origem, questionavam o poder de reinterpretar, como concessão seletiva do arbítrio senhorial, o acesso a recursos que permitissem maior autonomia no cativeiro, como também perspectivas, mesmo que remotas, de acesso à liberdade. Ao fazê-lo, punham em xeque as bases de reprodução da dominação escravista (CASTRO, 1997, p. 256-257).

No caso de Fernando, como veremos mais adiante, sua estrita obediência à mulher, além de ser uma questão de honra (ou da falta desta), fazia parte de um plano concebido por ele uma noite após o casamento: de trabalhar em prol da reconquista de sua autonomia. Assim, ele abandonou a vida luxuosa que levava até então e retomou o emprego na repartição. O que marcou o início desse processo foi o repúdio a todos os itens caros que estava ao seu dispor: “abriu as gavetas, e guardou nelas cuidadosamente todos os objetos de preço que ali havia. Concluída a tarefa, trancou o móvel e o mesmo fez a todos os outros...” (ALENCAR, 1997, p. 144).

A conquista da liberdade por parte do cativo era um recurso cada vez mais frequente nas últimas décadas da escravidão na corte. Para Andréa Lisly Gonçalves, “ao longo do século XIX o Brasil irá reiterar sua estrutura escravista e com ela a prática das manumissões” (2011, p. 226). Com a Lei Eusébio de Queirós, datada de 1850, que abolia o tráfico interatlântico de escravos no Brasil, e a Lei do Ventre

deste capítulo, destacamos: CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011; CHALHOUB, Sidney. **A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012; CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis: historiador**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Essa última obra apresenta um estudo bastante interessante sobre a representação da escravidão na obra de Machado de Assis. Desde a sua primeira publicação, em 2003, essa obra de Chalhoub tem sido referência na análise do romance oitocentista em perspectiva comparada.

Livre, de 1871, a própria instituição escravista foi perdendo aos poucos a sua antiga legitimidade. Segundo Hebe Mattos,

Nem todos os cativos, nos últimos anos da escravidão, foram negociados no tráfico interno. Mas, a partir de meados do século, mesmo a relação dos senhores com “as crias da casa” tornava-se perigosa. Sem a entrada maciça de africanos, em vista da crescente pressão dos cativos recém-chegados pela generalização de um certo padrão de “bom cativo”, intensificaram-se também as pressões dos cativos detentores de maiores recursos comunitários pelo trânsito para a liberdade. Ao contrário do que se poderia esperar, num contexto de escassez da mão de obra, as alforrias se multiplicaram ao longo da segunda metade do século XIX. Há o fato de que a instituição escravista sofria uma perda progressiva de legitimidade. Mas há também a circunstância de que se tornava perigoso, para os senhores, frustrar as expectativas do trânsito para a liberdade dos próprios cativos (CASTRO, 1997, p. 362).

As alforrias poderiam ser de três tipologias: gratuitas, onerosas ou condicionais. Quem definia a futura condição do cativo após a libertação era o seu senhor. Assim, o proprietário poderia abrir mão do escravo de livre e espontânea vontade, desobrigando-o de qualquer ligação para consigo. Já numa alforria de tipo onerosa, o cativo deveria pagar por sua liberdade, conforme preço estipulado pelo seu dono. Havia ainda os escravos de ganho, ou aqueles que, mediante autorização do proprietário, poderiam prestar seus serviços a terceiros, acumulando assim algum dinheiro. José de Alencar descreveu no seu romance a existência de duas “pretas do serviço doméstico” (ALENCAR, 1997, p. 42), que ajudavam nas rendas da família Seixas. Graças ao seu esforço pessoal ou com a ajuda de terceiros, esse escravo conseguia adquirir sua liberdade. No terceiro tipo de alforria, denominada condicional, o cativo ficava obrigado a prestar serviços ao seu senhor, por um período estabelecido na carta concedida, fosse ele de cinco anos ou até a morte do ex-proprietário. De acordo com Flaviane R. Nascimento:

... no Direito positivo o cativo era tido por coisa e por isso vendido, penhorado, hipotecado. Também nas cartas de alforria se afirmava a posse e propriedade senhorial, que só se rompia quando o proprietário, por “livre e espontânea vontade e sem constrangimento de pessoa alguma”, abria mão dos seus direitos sobre o cativo. Assim, as exigências de determinados serviços e comportamentos são incoerentes com a noção de coisa presente no Direito. Nas cartas, por exemplo, a exigência de prestação de serviços que, inclusive, extrapolavam a vida terrena, como os cuidados com a alma

do senhor, evidenciam que aquelas pessoas só podiam ‘estar coisa’ no âmbito discursivo (NASCIMENTO, 2014, p. 193).

De acordo com Mary Karasch (2000, p. 461), isso em pouco mudava a relação entre o senhor e o escravo, uma vez que o proprietário continuava tratando os seus libertos condicionais como propriedade, semelhante ao que Aurélia faz com Fernando. Para a autora, a alforria condicional se constituía em mais um instrumento de exploração a serviço dos senhores, em vez de um ato de benevolência, como se costuma interpretar³⁹. O caráter das manumissões condicionais variava de acordo com a experiência cotidiana, sendo passível de várias interpretações jurídicas. Para Manuela Carneiro da Cunha⁴⁰, as alforrias, mesmo quando onerosas, juridicamente não deixavam de representar a pretensa “generosidade” do senhor em recompensa aos serviços prestados pelo cativo (CUNHA, 1985, p. 136). Andrea Lisly Gonçalves, porém, aponta que a evidência das cartas de alforria seria um claro sinal da desestruturação da economia escravista. A autora diz que:

Uma vez que se restabelecessem, agora em novas bases, atividades produtivas dinâmicas, baseadas no trabalho escravo, o sistema poderia prescindir de uma política ativa de manumissões. Nessa perspectiva, perde-se de vista o caráter de política de domínio presente na prática de alforrias. Em outras palavras, se o ritmo das manumissões obedecia a fatores como a evolução do tráfico internacional de escravos, a mudança de conjuntura econômica, as variações observadas nas unidades produtivas, no que diz respeito principalmente ao século XIX, o comportamento das variáveis como gênero, origem e idade do cativo se encontra fundamentalmente

³⁹ Essa opinião também é compartilhada por Robert W. Slenes, que afirma que entre as práticas de exploração adotadas pelos senhores estava a formação de laços de parentesco entre os escravos, para torná-los dependentes e, ao mesmo tempo, reféns de suas próprias solidariedades. SELENES, Robert. W. Senhores e subalternos no oeste paulista. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da vida privada no Brasil: Império**. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 236. Por outro lado, Hebe Mattos sinaliza que, a partir do final da década de 1860, o próprio Estado passa a reconhecer legalmente alguns direitos dos escravos, entre eles a não separação das famílias através do tráfico interno. Dessa forma, explica a autora, “a manutenção dessas práticas de dependência do arbítrio senhorial tornava-as, mais que direitos, privilégios”, o que levava uma parte do “esforço cativo para transformar suas condições de cativo, e para dele se libertar, a ser passível de uma leitura que reforçava a autoridade senhorial” (p. 254-355). Ver mais em CASTRO, Hebe Mattos de. Laços de família e direitos no final da escravidão. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da vida privada no Brasil: Império**. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 256-257.

⁴⁰ Em sua obra, *Negros, estrangeiros*, Manuela Carneiro da Cunha analisa as perspectivas do escravo africano reconquistar a liberdade e retornar para a sua pátria de origem. Conforme diz a autora, os libertos de origem africana eram excluídos do usufruto de qualquer prerrogativa que, por sua vez, sugerisse algum nível de cidadania: “dentre os libertos, os africanos eram alvo da maior suspeição, e sofriam restrições legais muito mais estritas, facilitadas pelo seu estatuto legal de estrangeiros, ou mais apropriadamente, apátridas” (1985, p. 74). Ver mais em: CUNHA, Manuela Carneiro da. **Negros, estrangeiros. Os escravos libertos e sua volta à África**. – São Paulo: Brasiliense, 1985.

determinado pela crescente modificação operada nas concepções e significados da prática política das alforrias (GONÇALVES, 2011, p. 167).

Se antes as manumissões simbolizavam a pretensa generosidade do senhor para com o “bom escravo”, a partir de 1850, e principalmente depois da lei de 1871, essa situação mudou bastante, pois alguns direitos e prerrogativas dos escravos passaram a ser reconhecidos pelo Estado Imperial⁴¹, entre eles a libertação do ventre da escrava e o direito de compra da própria alforria, independentemente da vontade do senhor:

Pelo artigo 1º da lei de 28 de setembro de 1871, eram declarados livres os filhos da mulher escrava, nascidos no império desde a data da lei.

Esses ingênuos ficariam em poder e sob a autoridade dos senhores de suas mães que teriam a obrigação de criá-los e tratá-los até a idade de 8 anos completos. Depois dessa idade, o senhor teria a opção de receber do Estado a indenização de 600\$000, paga em títulos de renda com o juro anual de 6% ou de utilizar-se dos serviços do menor até a idade de 21 anos completos (artigo 1º, § 1º).

Pelo artigo 3º criava-se um fundo constituído da taxa de escravos e outros recursos para ser aplicado ao resgate no valor do escravo, a fim de obter-se sua emancipação.

Pelo artigo 4º era permitida ao escravo a formação de um pecúlio com o que lhe proviesse de doações, legados e heranças, e com o que, por consentimento do senhor, obtivesse do seu trabalho e economia. Se o escravo, por meio de seu pecúlio, obtivesse recursos para a indenização do seu valor, teria direito a alforria (artigo 4º, § 2º). Era permitido ao escravo, em favor de sua liberdade, contratar com terceiros a prestação de futuros serviços por tempo não excedente de 7 anos, mediante o consentimento do senhor e aprovação do juiz de órfãos (artigo 4º, § 3º).

Eram declarados libertos os escravos pertencentes à nação (artigo 6º, § 1º), os dados em usufruto à Coroa (§ 2º), bem como o das heranças vagas (§ 3º).

Como a providência preliminar para o controle da execução da lei, o artigo 8º determinava a matrícula especial de todos os escravos existentes no Império. Os que não fossem dados à matrícula até um ano depois do encerramento desta, seriam considerados libertos (art. 8º, § 2º) (HOLANDA, 2004, p. 210)⁴²

⁴¹ De acordo com Hebe Matos, “a atuação do próprio Estado, a partir do final da década de 1860, no sentido de reconhecer legalmente alguns desses direitos (a não-separação de famílias e o direito ao pecúlio e à autocompra, em especial), conferia um caráter cada vez mais político às ações cotidianas dos cativos, especialmente daqueles negociados no tráfico interno, na medida em se pressionava por direitos universais e não por privilégios ou ‘direitos’ pessoais” (CASTRO, 1997, p. 360-361).

⁴² Ver mais em HOLANDA, Sérgio Buarque de (dir.). **História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Monárquico, v.3: reações e transações.** – 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

De acordo com a lei, o escravo poderia acumular pecúlio para compra da liberdade, mediante pagamento do preço estipulado pelo senhor. Apesar disso, “os senhores embaraçavam o quanto podiam as possibilidades de os negros juntarem seu pecúlio” (CHALHOUB, 2011, p. 195). Sendo assim, muitos cativos, representados por advogados empenhados na causa abolicionista, encaminharam pedidos à Justiça no intuito de se verem livres do cativeiro⁴³. As chamadas ações de liberdade na corte de apelações, porém, já existiam desde antes de 1871, e representavam o decréscimo gradual da legitimidade da autoridade do proprietário sobre o cativo. Na opinião de Chalhoub, “os senhores se ressentiam desse esforço organizado de representante do poder público para arrancar alforrias contra a sua vontade”, sendo que alguns deles, inclusive, “correram aos cartórios para registrar concessões de liberdade com cláusula de prestação de serviços” (CHALHOUB, 2011, p. 190). Trazendo essa situação para o quadro do casal Aurélia-Fernando, a aquisição da liberdade de Seixas por ele mesmo era algo possível, a despeito da vontade de sua esposa e essa prerrogativa seria usada pela personagem no decorrer da narrativa.

4.3.1 A concessão da alforria de Seixas

Nos onze meses em que durou o casamento/cativeiro, Fernando fez questão de desempenhar o papel do bom esposo/escravo, conquistando assim a benevolência de sua esposa/proprietária, que aos poucos foi se cansando daquele simulacro de matrimônio. Esse aspecto fica evidente em uma passagem do livro em que o casal passeava pelo jardim da propriedade em Laranjeiras, um mês depois de celebrado o matrimônio:

- Este passeio todas as tardes já deve aborrecê-lo. Por que não sai a cavalo? Deve distrair-se.
- Aurélia falava brincando com as flores para evitar que seu olhar encontrasse o de Seixas.
- Sua companhia não pode me aborrecer nunca.
- Sempre, torna-se monótona.

⁴³ As ações de liberdade empreendidas pelos escravos na corte de apelações foram estudadas por Keila Grinberg, a partir da pergunta: “como um escravo, propriedade de alguém, pode recorrer ao Estado, o mesmo que garantia a existência da escravidão, para reclamar seu direito à liberdade, que seu senhor lhe negava” In: GRINBERG, Keila. **Liberata: a lei da ambiguidade**. – Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

– Demais, é o meu *dever* (grifo do autor), tornou Seixas frisando a palavra.

Aurélia afastou-se; deu alguns passos, esteve reparando nas flores escarlates de uma trepadeira a que chamam brincos-de-dama, e tendo-se firmado na resolução que a preocupava, tornou para o marido.

– Nossos destinos estão ligados para sempre. A sorte recusou-me a felicidade que sonhei. Tive este capricho que nenhuma outra o possuiria, enquanto eu viva. Mas não pretendo condená-lo ao suplício desta existência, que vivemos a mais de um mês. Não o retenho; é *livre* (grifo meu); disponha de seu tempo como lhe aprouver; não tem que dar-me contas.

A moça calou-se esperando encontrar uma resposta.

– A senhora deseja ficar só? Perguntou Seixas. Ordene, que eu me retiro, agora como em qualquer outra ocasião.

– Não me compreendeu. Há um meio de aliviar-lhe dessa *cadeia* (grifo meu) que nos prende fatalmente e de poupar-lhe as constantes explosões de meu gênio excêntrico. É o *divórcio* (grifo meu) que lhe ofereço.

– O divórcio? Exclamou Seixas com vivacidade.

– Pode tratar dele quando quiser, respondeu Aurélia com um tom firme e afastou-se (ALENCAR, 1997, p. 154).

Apesar de o casamento ser indissolúvel para a Igreja, a menos que sua anulação fosse concedida pelo papa, a separação de casais era algo juridicamente já praticado em alguns países do ocidente⁴⁴. No trecho exposto acima, a perspectiva de uma separação entre o casal Aurélia-Fernando representava a concessão da liberdade perdida do noivo através das mãos de sua esposa. Segundo Kátia Mattoso, na sociedade escravista:

A liberdade pela alforria é um dispositivo legal, pode ser concedida solenemente ou não, direta ou indiretamente, expressamente, tacitamente ou de maneira presumida, por ato entre vivos ou como última vontade, em ato particular ou na presença de um notário, com ou sem documento escrito. Mas se não há uma ata, faz-se necessário que haja testemunhas comprovantes da alforria. Em geral, esta é concedida em documento escrito, assinado pelo senhor ou por um terceiro, a seu pedido, se ele é analfabeto. Para evitar contestação, tornou-se hábito que o documento seja registrado no cartório em presença de testemunhas. Com muita frequência ocorre, porém, que se passem anos entre a concessão da alforria e seu registro em cartório. Muitas delas são outorgadas por manumissão em testamento ou nas pias batismais. O proprietário renuncia assim voluntariamente a seu *manus* sobre o cativo, que se torna homem

⁴⁴ Com a instauração do regime republicano e a separação entre a Igreja e o Estado, tornou-se possível a secularização do casamento no Brasil, que desde o século XVI pertencia apenas à Igreja. Com o decreto 119 – A, de 7 de janeiro de 1890, o Governo Provisório aprovou a instituição do casamento civil. Mais em: LORDELLO, Josette Magalhães. **Entre o reino de Deus e dos Homens: a secularização do casamento no Brasil do século XIX.** – Brasília: UnB, 2002.

livre “como se o fora de nascença”, segundo a expressão habitual no texto das alforrias (MATTOSO, 2003, p. 177-178).

Para Daniela Santos de Souza, a prática das manumissões agia como um instrumento ideológico nas mãos dos senhores, uma vez que a expectativa da liberdade favorecia os proprietários “no controle e na manutenção de uma mão de obra ordeira, obediente e morigerada, engajada na obtenção do pecúlio para a tão sonhada alforria”⁴⁵, já que demonstrar “bons serviços” era necessário para dar início a qualquer tipo de negociação. O cativo que fosse insubmisso dificilmente teria um bom entendimento com seu senhor. Demonstrando-se submisso às vontades da esposa, Fernando Seixas estava assim preparando o terreno para uma futura negociação com a mesma, visando ao término daquela farsa de casamento contratado por Aurélia. Nessa situação adversa, cabia a ele desempenhar o papel do “bom marido” na sociedade, enquanto dentro da casa era um empregado. Todavia, como observamos anteriormente, a realidade vivida entre os cônjuges começava a desagradar a senhora, por causa da violência cometida ao amor fundamentado no mútuo afeto que aquela relação suscitava.

Na qualidade de proprietária de Seixas, Aurélia poderia muito bem abrir mão de sua autoridade sobre Fernando, uma vez que essa prerrogativa lhe era assegurada pelo modelo de relação senhor-escravo, transposto por José de Alencar para a sua obra. Como o sentimento essencial que deveria cimentar aquela união havia sido corrompido pelo dinheiro, Alencar apontou a possibilidade de desarticulação daquele casamento, como numa transação comercial, em que a peça adquirida também poderia ser devolvida caso não servisse ao seu comprador, ou então passada adiante, uma vez que não atendia ao propósito para o qual fora adquirida. Nesse caso, a atitude de Aurélia poderia ser entendida como um ato de benevolência para com o marido/escravo, ao lhe restituir a liberdade. Segundo Hebe Mattos, no código paternalista de domínio escravista, “estava no poder senhorial de transformar em concessão qualquer ampliação do espaço de autonomia do cativo” (1997, p. 354). Ainda de acordo com a autora:

⁴⁵ Ver SOUZA, Danielle Santos de. Nos caminhos do cativo, na esquina da liberdade: alforrias, resistência e trajetórias individuais na Bahia setecentista. In: ALBUQUERQUE, Wlamyra (org.); et.al. **Barganhas e querelas da escravidão: tráfico, alforria e liberdade (século XVIII e XIX)**. – Salvador: EDUFBA, 2014, p.106.

A violência era ainda parte integrante desse sistema, mas passava a responder a certas regras ou expectativas, que acabava por legitimá-la perante os próprios escravos. Até mesmo a compra da alforria pelo cativo podia ser lida como concessão senhorial – desde a doação do tempo e das condições para formar o pecúlio e a concessão do reconhecimento daquela propriedade até a concordância com a alforria mediante indenização (CASTRO, 1997, p. 354).

Contudo, não fazia parte dos planos de Fernando receber de volta sua liberdade através de um ato de benevolência de Aurélia, pois o que estava em jogo nessa situação era também a reconquista da própria honra e do orgulho masculino, que lhe foram recalçados na noite de núpcias, quando a esposa fez a exposição da realidade vivida pelos dois. Aceitando sua condição de cativo da esposa, ele ao mesmo tempo preparava espaço para transformar as condições do cativo. Caso aceitasse sua alforria das mãos de Aurélia, Fernando só estaria endossando o poder dela como sua senhora⁴⁶. Na sequência da cena no jardim, Seixas novamente se dirigiu a Aurélia, abordando o tema do divórcio:

– Talvez nunca lhe acontecesse refletir sobre este problema social, continuou Fernando. O senhor tem o direito de despedir o cativo, quando lhe aprover?

– Creio que ninguém porá isso em dúvida, respondeu Aurélia.

– Então entende que depois de privar-se um homem de sua liberdade, de o rebaixar ante a própria consciência, de o haver transformado em instrumento, é lícito, a pretexto de alforria, abandonar essa criatura a quem sequestraram da sociedade? Eu penso o contrário.

– Mas que relação tem isso?...

– Toda. A senhora fez-me seu marido; não me resta outra missão neste mundo; desde que impôs-me esse destino sacrificou meu futuro, não tem o direito de negar-me o que paguei tão caro, pois o paguei a preço de minha liberdade.

– Essa liberdade, eu a restituo.

– *E pode restitui-me com ela o que perdi alienando-a?* (grifo meu).

– Receia talvez o escândalo que produzirá o divórcio. Não há necessidade de publicarmos nossa resolução; podemos viver inteiramente estranhos um ao outro na mesma cidade, e até na mesma casa. Se for preciso, temos o pretexto das viagens por moléstia, da mudança de clima, do passeio à Europa.

⁴⁶ Diz Hebe Mattos que “mesmo que a abrangência da família entre os escravos, do pecúlio do escravo e da própria prática das alforrias remuneradas aparecesse como um movimento que os senhores não seriam capazes de conter, mas somente disciplinar, devem-se considerar outros fatos. Assim, a manutenção dessas práticas na dependência do arbítrio senhorial tornava-as, mais que direitos, privilégios, levando parte do esforço do cativo para transformar suas condições de cativo, e para dele se libertar, a ser passível de uma leitura que reforçava a autoridade senhorial (CASTRO, 1997, P. 355).

– A senhora fará o que for da sua vontade. A minha obrigação é obedecer-lhe, como seu servo, contanto que não lhe falte com o marido que a senhora comprou⁴⁷.

Ao lembrar a esposa que ela não podia simplesmente libertá-lo de sua condição servil, Seixas deixava clara sua razão: Aurélia não comprou seu noivo das mãos de nenhum comerciante, a não ser dele próprio. Nesse caso, a possibilidade de uma separação sugerida por ela estava fora de cogitação, pois isso os deixaria ligados de uma forma ou outra. Situação parecida ocorreu no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Quando Bentinho passou a acreditar que sua esposa, Capitu, o traiu com seu melhor amigo, mandou-a para a Europa junto com o filho. Essa não era a solução desejada por Fernando. O que ele desejava não era uma alforria de tipo gratuito ou condicional, proposta por Aurélia. Na sua concepção, uma vez que ele havia vendido a si próprio, somente ele poderia se comprar de volta. Enquanto isso não fosse possível, continuaria sendo o marido/escravo de Aurélia Camargo, até que conseguisse, por méritos próprios, reconquistar sua autonomia.

4.4 A RECONQUISTA DA LIBERDADE

Ao longo de onze meses de casamento, uma mudança foi se operando no caráter de Seixas, iniciada pela recusa dos objetos de luxo disponíveis em seu quarto. Se antes ele podia ser considerado um dos “leões fluminenses”, homem de hábitos elegantes e vida ociosa, a personagem passou a adotar uma postura mais séria e discreta. Ao fazê-lo, Fernando marcava uma posição estratégica na tentativa de recolocar as coisas no seu devido lugar, do ponto de vista da sociedade patriarcal. Para tanto, ele precisa sustentar ao máximo suas virtudes masculinas, em detrimento do papel que desempenhava naquele casamento por conveniência. Assim, ele se recusava a viver do dinheiro da esposa ou a usar as roupas e adereços que ela lhe comprou. O que Seixas pretendia com essa nova atitude era negar a imagem que Aurélia havia criado dele, aproximando-se aos poucos do marido que ela idealizou e que mandou pintar em um retrato. Todo o esforço empreendido pela esposa estava pautado na regeneração dos valores morais que a sociedade e o dinheiro corromperam em Fernando, fazendo com que ele se

⁴⁷ Ibid. p. 155.

rebaixasse de sua condição de homem para a de objeto, para que depois conseguisse se reerguer. No final desse processo, a outrora senhora poderia finalmente abrir mão de seu poder sobre o marido.

Contudo, para que Aurélia se colocasse diante de Seixas como criatura e não mais como criadora, era preciso que um último ato fosse tomado por Fernando: o pagamento da dívida de 100 contos de réis e a consequente reconquista da autonomia. Esse é o tema da quarta e última parte da obra, intitulada *Resgate*. Como vimos no tópico anterior, o direito de compra de si mesmo era algo frequente entre os escravos brasileiros. Partindo desse ponto, Aurélia, enquanto senhora de Fernando, em tese, não poderia negar ao marido o direito de acumular dinheiro e comprar-se a si mesmo. No contexto da Lei do Ventre Livre, Sidney Chalhoub esclarece que:

Nesse sentido, o fato de que – tendo o escravo a soma suficiente para indenizar seu preço ao senhor – a manumissão forçada passava a ser um direito expresso em lei e efetivamente fazia a diferença. Os senhores não poderiam impedir no cotidiano que os escravos fizessem suas economias, e depois não poderia se negar a conceder-lhes a alforria por indenização do preço porque tal direito dos negros ficava estabelecido no artigo quarto, parágrafo segundo, da lei de 28 de setembro. Apesar das ambiguidades e vacilações do texto – imposições de composição política necessária à aprovação do projeto –, havia agora chances mais reais de os escravos atingirem a alforria mesmo contra a vontade dos senhores (CHALHOUB, 2011, p. 197).

Do dinheiro do dote da esposa, Seixas havia recebido 20 contos de adiantamento, que devia à poupança de sua família. Os 80 contos que recebeu depois, da esposa, foram guardados para lhe serem devolvidos, juntamente com o restante que ele um dia havia de conquistar através do seu trabalho. Isso poderia demorar algum tempo, não fosse o inesperado aparecimento de 15 contos, provenientes de um antigo investimento, feito enquanto moço solteiro e chefe de gabinete de ministro, destinados à obtenção de privilégios na mineração. Agora, o antigo sócio, um especulador de praça, aparecia com a notícia de que a negociação tinha dado certo e repassou a Fernando o lucro obtido na empresa. O dinheiro não poderia ter vindo em melhor hora, pois a partir de então a personagem possuía o valor necessário para quitar o débito devido a Aurélia.

Em quase um ano de matrimônio, as duas personagens protagonizaram momentos de tensão, transformando a sua realidade conjunta quase num martírio. Porém, “a convivência, queiram-no ou não, termina produzindo conhecimento e aproximação” (RIBEIRO, 2008, p. 195). A relação dos dois era marcada pela dissimulação, permeada de agressões cortesias, conforme podemos observar na cena do baile:

– Quer dizer que o senhor considera-se meu escravo?
Perguntou Aurélia frisando Seixas.

– Creio que o declarei positivamente, desde o primeiro dia, ou antes desde a noite que data a nossa comum existência e minha presença aqui, a minha permanência em sua casa sob outra condição, fora acrescentar à primeira humilhação uma indignidade sem nome.

Aurélia replicou dando à sua voz inflexão triste e repassada de sentimento.

– Já não é tempo de cessar entre nós estas represálias, que não passam de truques de palavras? Temos para separar-nos eternamente motivos tão graves, que não carecemos de estar a beliscar-nos a todo momento com semelhantes puerilidades. Eu dei o mau exemplo; devo ser a primeira a fazer o ato de contrição. *O senhor é meu marido, e somente meu marido* (grifo meu).

– O que lhe disse não é uma banalidade, mas uma convicção profunda, uma coisa séria, a mais séria da minha vida; breve há de reconhecê-lo. Não empreguei a palavra escravo no sentido da domesticidade; seria soberanamente ridículo. Mas a senhora deve saber que o casamento começou por ser a compra da mulher pelo homem; e ainda neste século se usava em Inglaterra, como símbolo do divórcio, levar a repudiada ao mercado e vendê-la ao martelo. Também não ignora que no Oriente há escravas que vivem em suntuosos palácios, tratadas como rainhas.

– As sultanas?

– Ora, esse poder ou esse luxo que o homem se arrogou, porque não o terá a mulher deste século e desta sociedade, desde que lhe cresce nas mãos o ouro que é afinal o grande legislador, como o sumo pontífice?

A palavra de Seixas era acre, e queimava os lábios.

– Sou seu marido!... É verdade; como Scheherazade era mulher do sultão (ALENCAR, 1997, p. 178).

Na medida em que a realidade vivida pelo casal passava a incomodar Aurélia, Seixas fez questão de manter o simulacro de casamento até o fim, ironizando os papéis que cada um representava dentro dele. Um exemplo é a comparação de sua condição de objeto com a das mulheres inglesas que eram levadas a leilão em seu país, nos séculos XVIII e XIX, devido a um comportamento considerado transgressor pelos seus maridos, como ter um amante ou possuir uma “língua afiada”, por

exemplo, embora as esposas possuíssem o direito de recusar o comprador, caso este não lhes agradasse⁴⁸. O processo de compra e venda de esposas na Inglaterra moderna não diferia muito do de um escravo. De acordo com E. P. Thompson:

A esposa podia ser levada ao mercado puxada por uma corda, ou a corda podia aparecer no momento da venda. (Se a mulher fosse tímida, talvez preferisse que ela fosse amarrada embaixo da roupa, mantendo a corda de reserva no bolso: quando começava o leilão, o marido segurava a ponta da corda). E um ritual desse tipo tende a gerar seus próprios refinamentos e superstições locais. Em alguns casos, achava-se necessário fazer a mulher desfilar pelo mercado o número mágico de três vezes. Em outros casos, a esposa era puxada por uma corda durante todo o caminho de sua casa até o mercado, e depois conduzida da mesma maneira ao seu novo lar. O simbolismo era obviamente derivado do mercado de animais, e aqui e ali inventavam-se formas mais elaboradas para confirmar a simulação de que a mulher era um animal (THOMPSON, 1998, p. 317).

Dessa forma, Fernando não só ironizava a sua realidade, ao se identificar com as mulheres inglesas que eram compradas em mercado, tal como Aurélia pretendia fazer com ele, como também criticava a posição dominante que a esposa ocupava na relação dos dois, como algo não natural e contra as normas sociais vigentes, já que a compra deveria ser feita pelo homem e não o contrário. Ele era marido de Aurélia no mesmo sentido em que Scheherazade, personagem de *As mil e uma noites*, era a mulher do rei Shariar, que mandava executar suas mulheres um dia depois do casamento. Quase como Shariar, Aurélia infligiu a Fernando um tipo de execução, a de sua virilidade, ao lhe recusar seus direitos conjugais na noite de núpcias e nas seguintes, confinando-o a um quarto separado do seu: “Que me quer esta mulher? Não me acha ainda bastante humilhado e abatido? Está se saciando na vingança! Oh! Ela tem o instinto da perversidade” (ALENCAR, 1997, p. 131). É a mulher como sultana que se afigura em quase todo o desenrolar da narrativa, ficando o marido na posição meramente ilustrativa de príncipe consorte.

⁴⁸ O tema da venda de esposas na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX foi estudado por Edward P. Thompson, no seu livro *Costumes em Comum*, a partir de anúncios de leilão feitos em jornais da época. Para ele, uma das explicações dessa prática era o colapso do casamento na sociedade moderna. Uma vez que naquele período não era concedido o direito de divórcio para o povo inglês, a venda das esposas era viabilizada graças ao “declínio da vigilância punitiva da Igreja e seus tribunais sobre conduta sexual; o consentimento da comunidade e uma certa autonomia da cultura plebeia em relação à culta; uma autoridade civil distanciada, desatenta ou tolerante” (p. 334). Ver mais em THOMPSON, E. P. A venda das esposas. In: **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. Tradução de Rosaura Eichenberg – São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 305-352.

Segundo Flaviane Nascimento, “a busca da liberdade permeou a experiência de mulheres e homens cativos cotidianamente. Essa, talvez, tenha sido a contradição maior do sistema escravista” (2014, p. 193). O cativo de Fernando, entretanto, estava em vias de terminar. Antes do ajuste final de contas, é preciso destacar uma passagem bastante significativa do romance: a valsa dançada pelo casal Aurélia e Fernando. Havia baile na casa em Laranjeiras, “das mais brilhantes que então se davam na corte” (ALENCARM 1997, p.176). Há um momento em que a senhora surpreende seu marido com um convite, ou antes uma ordem, para dançar a *quadrilha dos casados*. A personagem deixa claro que o giro rápido daquela dança lhe causava vertigem. O narrador, porém, esclarece o leitor que, na verdade, Aurélia “sentia tão vivo prazer nessa dança impetuosa, que deixava-se arrebatar e desprezando o compasso da música volvia com uma velocidade prodigiosa” (ALENCAR, 1997, p. 182). Impelida pelos demais convidados a dançar com Fernando, “tomou-lhe resolutamente o braço e eixou-se conduzir ao meio da sala” (ALENCAR, 1997, p. 182).

Conforme dito anteriormente, não acontecera até então qualquer tipo de relação sexual entre o casal. Nem na noite de núpcias, quando Aurélia expõe a Fernando sua condição de homem vendido, como em qualquer outra. Na ausência disso, o contato físico entre ambos na cena da valsa provoca em Aurélia um frenesi. Na falta de consumação do casamento, a linguagem utilizada pelo autor no episódio a seguir faz uma alusão ao que poderia ter acontecido entre as personagens. Essa é uma das partes mais eróticas do romance:

Aurélia pousara a mão no ombro do marido, e imprimindo ao talhe um movimento gracioso e ondulado, como o arfar da borboleta que palpita no seio do cacto, colocou-se diante de seu cavalheiro e entregou-lhe a cintura mimosa. [...] Era a primeira vez, e já tinham mais de seis meses de casados; era a primeira vez que o braço de Seixas enlaçava a cintura de Aurélia. Explica-se pois o estremecimento que ambos sofreram ao mútuo contato, quando essa cadeia viva os prendeu. [...] A cabeça de Aurélia afrontara-se, atirada para o ombro com um gesto sobranceiro e uma expressão provocadora, que por certo havia de desairar outro semblante, mas tinha no seu uma sedução irresistível e uma beleza fatal e deslumbrante. [...] Nunca se fixou nela, nem se lavrou no mármore, tão sublime imagem da tentação, como aí estava encarnada a altivez fascinante da formosa mulher (ALENCAR, 1997, p. 183).

À medida que o casal gira os passos em torno do salão, os convidados ali presentes vão abrindo espaço para eles, admirados com a velocidade gradativa dos giros e voltas, passando “nublado por aquela espécie de atmosfera oscilante, que a velocidade da rotação estabelecia em torno de si” (ALENCAR, 1997, p. 184). O toque de Fernando em seu corpo, a impetuosidade e a violência da dança, deixaram Aurélia sem fôlego, provocando-lhe um desmaio. José de Alencar faz então uma descrição da valsa do motivo dela ser considerada uma dança perigosa nos trópicos:

Há nessa dança impetuosa alguma coisa que lembra os mistérios consagrados a Vênus pela Grécia pagã, ou o delírio das bacantes quando agitavam o tirso. “É, na frase do grande poeta, a valsa impura e lasciva, desfolhando as mulheres e as flores. [...] É realmente a desfolha da mulher, a despolpa de sua beleza e de sua pessoa, o que a valsa impudica faz no meio da sala, em plena luz, aos olhos da turba ávida e curiosa. [...] As senhoras não gostam da valsa, senão pelo prazer de sentirem-se arrebatadas pelo turbilhão. Há uma delícia, uma voluptuosidade pura e inocente, nessa embriaguez da velocidade. [...] Mas é justamente aí que está o perigo. Esse enlevo inocente da dança, entrega a mulher palpitante, inebriada, às tentações do cavalheiro, delicado embora, mas homem, que ela sem querer está provocando com o casto requebro de seu talhe e traspassando com as tépidas emanções de seu corpo (ALENCAR, 1997, p. 184-5).

Conforme podemos entender a partir desse trecho, José de Alencar considerava a valsa uma dança perigosa para as mulheres, já que provocava os seus parceiros por meio do roçar dos corpos, sendo, portanto, uma porta de entrada para o sexo. Ele descreve como Fernando Seixas procurava resistir à tentação que a esposa lhe provocava naquela momento, ao experimentar o “contato estreito, íntimo, do talhe palpitante da moça, como se o tivesse fechado em seus braços” (ALENCAR, 1997, p. 185). De acordo com Dante Moreira Leite:

Para compreender as reações à valsa, devemos lembrar que os sexos estavam, na sociedade brasileira do século XIX, separados por uma grande barreira física, e que os seus contatos eram regulados por um ritual muito mais rígido do que o nosso. A valsa, ao permitir que o casal se aproxime fisicamente, e se isolasse dos outros, representava uma situação quase única na época. Por isso, os seus efeitos aparecem muito claramente na literatura romântica, onde a valsa passa a apresentar uma situação de perigo real ou potencial. É na valsa que os amores se declaram, ou é nela que os heróis se apaixonam pelas heroínas (LEITE, 1979, p. 51).

Presentido o potencial “perigo” daquela situação, Fernando quer parar de dançar. Ela, porém, o impede. Fernando então decide entregar-se à intensidade do movimento. Quando percebe, Aurélia estava desmaiada em seus braços. Ela a leva para o toucador até que recobre a consciência. Quando desperta, Aurélia finalmente quer se entregar ao marido. Mas se Fernando consentisse nisso, estaria colocando por terra todo o plano que vinha arquitetando para recomprar a si mesmo. Ele então repele seu desejo e persevera no seu intento: o de juntar a quantia necessária para devolver à esposa o dinheiro do dote.

Uma vez em posse dos 100 contos de réis recebidos como dote mais os juros, ele convocou Aurélia para uma entrevista. O objetivo desse colóquio era o *resgate* de sua liberdade, mediante a dissolução do contrato existente:

– Agora nossa conta; continuou Seixas desdobrando uma folha de papel. A senhora pagou-me cem contos de réis: oitenta em cheque do Banco do Brasil que lhe restituo intato; e vinte em dinheiro recebido há 330 dias. Ao juro de 6% essa quantia lhe rendeu 1:084\$710. Tenho pois que entregar-lhe 21:084\$710, além do cheque. Não é isto?

Aurélia examinou a conta-corrente: tomou uma pena e fez com facilidade o cálculo dos juros.

– Está exato.

Então Seixas abriu a carteira e tirou com o cheque vinte e um maços de notas, de contos de réis cada um, além dos quebrados que depositou em cima da mesa:

– Tenha a bondade de contar. A moça com a fleuma de um negociante, abriu os maços um após outro e contou as cédulas pausadamente. Quando acabou essa operação, voltou-se para Seixas e perguntou-lhe como se falasse ao procurador incumbido de receber o dividendo de suas apólices.

– Está certo. Quer que lhe passe um recibo?

– Não há necessidade. Basta que me restitua o papel de venda.

– É verdade. Não me lembrava (ALENCAR, 1997, p. 211-212).

Nesse momento, Fernando Seixas não mais se colocava diante da esposa na condição de cativo da mesma, tampouco como a pessoa que costumava ser antes de entrar naquele casamento. Quando reconquistou a autonomia perdida, Seixas não apenas recuperou sua liberdade, como também sua condição de homem. Como diz Luís Felipe Ribeiro: “Fernando não negocia. Ele impõe. Com isso ele assume o papel de senhor, que estava, por um deslocamento já estudado, nas mãos de Aurélia” (2008, p. 210). Diferentemente do que acontecia com o escravo tradicional,

o resgate se dá nos termos de Fernando e Aurélia tudo aceita, sem negociar nada. Com esse gesto, segundo Regina Lúcia Pontieri,

... Aurélia alcança, enfim, a realização do seu desejo. O que ainda restava de algo que pudesse chamar de alteridade em Seixa, o que lhe dera força para a última tentativa de fuga, é tão débil e dúbio nesse momento – após onze meses de convívio com a mulher – que mais dá a impressão de identidade. O Seixas que recusa o ouro é mais a imagem fabricada pela mulher do que aquele que, morando na Rua do Hospício, fazia-se passar por dândi endinheirado (PONTIERI, 1988, p. 169).

Ao impor sua vontade, a personagem finalmente se tornou marido e senhor, de acordo com as regras sociais vigentes. Uma vez que as contas estavam acertadas, ele readquiriu o mesmo documento pelo qual se obrigava a casar com Aurélia Camargo, sua alforria onerosa, tornando-se assim livre de qualquer ligação para com ela. “A separação do casal repunha as coisas nos seus devidos lugares. Ele reassume sua liberdade e a dignidade que lhe corresponde como homem livre, ela renuncia ao papel de proprietária de um homem branco” (RIBEIRO, 2008, p. 208). De acordo com Maria Cecília Pinto:

O *regate* consiste na segunda prestação de contas a anular a primeira e a reintegrar Fernando em sua dignidade e liberdade. Sem enfatizar uma supremacia do homem recuperado, e sim o resultado da sua recuperação, bem como, por extensão, o trabalho paciente de uma artista e mestra, o final acaba por exaltar uma equívoca pedagogia na qual se utilizam os mesmos métodos escusos, criticados na sociedade, com a desculpa do amor e dos propósitos louváveis (PINTO, 1999, p. 234).

Luís Filipe Ribeiro afirma erroneamente que o cativo de um indivíduo da cor branca era algo praticamente insustentável na sociedade imperial brasileira. “Insustentável para o comprador e para o vendedor”, já que ambos, teoricamente, “estão dotados, desde sempre, de uma inalienável dignidade de pessoa” (2008, p. 208). Entretanto, Luiz Felipe de Alencastro ressalta que a partir da década de 1850, com a intensificação do tráfico inter-regional, não era impossível que cativos de cor branca ou praticamente branca surgissem no Rio de Janeiro. Esses escravos, filhos, netos e/ou bisnetos de escravas mulatas e brancos, que até então permaneciam nas

fazendas, também passaram a ser vendidos⁴⁹. A literatura brasileira dispõe de um exemplo desse tipo de cativo na figura da personagem Isaura, protagonista do romance homônimo da autoria de Bernardo Guimarães. No censo de 1872, todos os escravos que existiam no Brasil foram computados como pretos (69%) ou pardos (31%). “Por uma decisão eminentemente ideológica, os organizadores do recenseamento decidiram que não havia, em nenhum canto do império, nenhum escravo branco”. Essa manobra do governo, na opinião de Alencastro, “reforça o estatuto legal do cativo com a discriminação racial: o escravo só podia ser preto ou mulato, nunca branco” (1997, p. 88).

No contexto da narrativa, a escravidão de Seixas era algo condenável. A “monstruosidade” da relação entre Aurélia e Fernando consiste justamente no fato de ela, uma mulher, que, de acordo com o discurso patriarcal do século XIX, deveria estar subordinada ao marido, ter transformado o cônjuge numa propriedade sua tal como os escravos que trabalhavam na casa. Sendo assim, a translação do modelo de relação escravista, entre um ser dominador e um ser dominado, para o âmbito do casamento de conveniência foi um artifício usado por José de Alencar para criticar aquele modelo de união, os casamentos arranjados, contrário ao que ele defendia como o amor mútuo fundado no afeto. Vários fatores contribuíam para que aquele enlace não estivesse de acordo com a variante alencariana de matrimônio: o primeiro deles era a inversão de papéis masculinos e femininos; segundo, o perfil ético das personagens, que se envolveram num tipo de transação, contrária aos seus princípios; o terceiro é a questão do dinheiro, que havia corrompido seu relacionamento amoroso; por último, o desencontro entre o homem idealizado por Aurélia e o de carne e osso.

Quando Fernando demonstra que assumiu um papel de homem adulto na sociedade, respondendo por seus atos e negociando com a mulher que possuía o seu título de propriedade, ele finalmente se funde à imagem do marido ideal que Aurélia havia criado para si. Com efeito, o estágio final desse processo de regeneração é demonstrado pelo diálogo final entre as personagens:

⁴⁹ Segundo Luiz Felipe de Alencastro, “em 1858, o *Jornal do Comércio* noticiou um incidente altamente revelador. O artigo intitula-se ‘Escravo Branco’ e diz o seguinte: ‘Apresentou-se ontem na Praça do Comércio um homem branco, de olhos azuis e cabelos louros, de 25 a 26 anos, que jaz no cativo e pedia uma subscrição para comprar a sua liberdade. As pessoas presentes mal podiam acreditar que esse homem fosse escravo’. Feitas as verificações, constatou-se que o homem estava falando a verdade. Imediatamente os passantes organizaram uma coleta e conseguiram os 1600 contos de réis para alforriar o escravo branco” (1997, p. 88).

– Ouça-me; desejo que em um dia remoto, quando refletir sobre este acontecimento, me restitua uma parte da sua estima; nada mais. A sociedade no seio da qual me eduquei fez de mim um homem à sua feição; o luxo dourava-me os vícios, e eu não via através da fascinação o materialismo a que eles me arrastavam. Habituei-me a considerar a riqueza como a primeira força viva da existência, e os exemplos ensinavam-me que o casamento era meio tão legítimo de adquiri-la, como a herança e qualquer honesta especulação. Entretanto ainda assim, a senhora me teria achado inacessível à tentação, se logo depois que seu tutor procurou-me, não surgisse uma situação que aterrou-me. Não somente vi-me ameaçado da pobreza, e o que mais me afligia, da pobreza endividada, como achei-me o causador, embora involuntário, da infelicidade de minha irmã cujas economias eu havia consumido, e que ia perder um casamento por falta de enxoval. Ao mesmo tempo minha mãe privada dos módicos recursos que meu pai lhe deixara e de que eu tinha disposto imprevidentemente, pensando que os poderia refazer mais tarde!... Tudo isto abateu-me. Não me defendo; eu devia resistir e lutar; nada justifica a abdicação da dignidade. Hoje saberia afrontar a adversidade, e ser homem; naquele tempo não era mais do que um ator de sala; sucumbi. Mas a senhora regenerou-me e o instrumento foi esse dinheiro. Eu lhe agradeço (ALENCAR, 1997, p. 212-213).

O mesmo dinheiro que um dia foi usado como corruptor da integridade moral de Fernando foi também o que o tirou da condição de cativo da esposa.

Na opinião de Ribeiro, “só a força do dinheiro pode dar a ela [Aurélia] a prova de que tanto necessita de que ele, enfim, virou homem. Pois a marca de haver atingido a maioridade é, sem dúvida, ser capaz de gerar capital e reproduzi-lo” (2008, p. 2010). Concluído o resgate, as duas personagens poderiam enfim viver suas vidas de forma separada, não fosse um último ato por parte de Aurélia. Fernando já tinha lhe virado as costas e estava pronto para ir embora, quando ela o chamou de volta:

– Um instante! disse Aurélia.
 – Chamou-me?
 – O passado está extinto. Estes onze meses, não fomos nós que os vivemos, mas aqueles que se acabam de separar, e para sempre. Não sou mais sua mulher; o senhor já não é meu marido. Somos dois estranhos. Não é verdade?
 Seixas confirmou com a cabeça.
 – Pois bem, agora ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, este amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te.

A moça travara das mãos de Seixas e o levava arrebatadamente ao mesmo lugar onde cerca de um ano antes ela infligira ao mancebo ajoelhado a seus pés, a cruel afronta:

– *Aquela que te humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar onde ultrajou-te, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando teu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma* (grifo meu).

Seixas ergueu nos braços a formosa mulher, que ajoelhara a seus pés; os lábios de ambos se uniam já em férvido beijo, quando um pensamento funesto perpassou no espírito do marido. Ele afastou de si com gesto grave a linda cabeça de Aurélia, iluminada por uma aurora de amor, e fitou nela o olhar repassado de profunda tristeza.

– Não, Aurélia! Tua riqueza separou-nos para sempre (ALENCAR, 1997, p. 2014-215).

Em seguida, Aurélia Camargo apresentou a Seixas o seu testamento, feito na noite do casamento, pelo qual o nomeava seu herdeiro universal e, portanto, proprietário de tudo o que possuía. A evidência deste último documento convida o leitor a enxergar a obra com outros olhos. Em tese, Aurélia jamais havia deixado de ser submissa a Fernando. Não ao marido que ela tinha em casa, mas ao homem por ela idealizado e que agora, completada a sua regeneração, se colocava diante dela não mais como cativo, mas como dono de si. Devolvendo a declaração que alforriava Seixas, sua esposa apresentou por fim um último papel, em que ela passava a assumir a condição de cativa. Para Pontieri:

O testamento de Aurélia, fecho do romance, abre-o entretanto para uma nova leitura, na medida em que repropõe outra organização dos dados. Eivada de ambiguidades em todos os níveis, a narrativa está feita para provocar o retorno a ela. E nisso se entronca numa tradição ficcional de abertura para o leitor, a qual atingirá circunstância em ficções do século XX. A natureza elíptica da relação da obra com seu exterior não é peculiaridade de um romance, mas de uma relação de fruição (PONTIERI, 1988, p. 171).

Dessa forma, José de Alencar restaurava a suposta ordem natural das coisas, defendida por alguns setores da sociedade argentária da época, onde o marido exercia a função de chefe da casa, sendo a esposa sua subordinada. O casamento dos dois, inicialmente visto como um contrato social, passou a se enquadrar na concepção do amor romântico, de um contrato de almas. A obra apresenta assim um desfecho em conformidade com o modelo social vigente. Seria necessário então que outro escritor, alguns anos mais tarde, denunciasse as instituições sociais em todo o sua crueza e hipocrisia: Machado de Assis

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi até aqui exposto, cabe-nos fazer uma pergunta inicial: foi Aurélia Camargo alguma vez senhora de Fernando Seixas? O desfecho da obra convida-nos a uma releitura da mesma. Já sabendo das disposições da personagem em seu testamento, fazendo do marido herdeiro de toda a sua fortuna, o olhar certamente interpretará o comportamento de Aurélia com outros olhos. Uma pista disso consiste no episódio dos retratos de Fernando. Duas versões de um mesmo homem: a primeira capta a visão do artista sobre o modelo, uma pessoa cansada, humilhada, a sombra daquele dândi que caminhava impecavelmente vestido pelos salões de bailes do Rio de Janeiro; a outra versão é uma ilusão de sua esposa, aquele que ela gostaria que o marido fosse. Esse era o homem a quem Aurélia amava, a imagem que ela idealizou na primeira vez em que colocara os olhos em Fernando Seixas. Ao longo da narrativa, ela não descansou até que o homem de carne e osso e sua versão idealizada se transformassem numa só. Ela nunca havia deixado de ser submissa a Fernando. Não ao marido com quem se casou, e sim à imagem que dele ela criou.

Quando seu trabalho finalmente termina e o processo de regeneração moral se completa, ela finalmente deixa de ser a senhora Aurélia Camargo, para se tornar a esposa de Fernando Seixas. “Aquele que te humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar onde ultrajou-te, nas iras da tua paixão” (ALENCAR, 1997, p. 214), disse a personagem no desfecho do romance. Nesse momento, ela finalmente se prostra à vontade do marido, aceitando o papel de submissão feminina, antes por ela recusado. Por outro lado, Fernando passou a exercer um domínio sobre Aurélia que antes ela não tinha sobre ele: “aqui a tens implorando seu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma”.

Ao recusar o papel de senhora, Aurélia aceitava a vontade do marido sobre todos os aspectos: sentimental e econômico, tendo em vista seu testamento, que instituíra Fernando como herdeiro universal: “essa riqueza causa-te horror? Pois faz-me viver, meu Fernando. É o meio de a repelires. Se não for bastante, eu a dissiparei” (ALENCAR, 1997, p. 2015). Uma vez, salvo o casamento das personagens, com a outrora senhora Camargo se transformando de fato na senhora Aurélia Seixas, temos o desfecho da obra, que não foge ao ideal de amor romântico: “as cortinas cerram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam

o hino misterioso do santo amor conjugal” (ALENCAR, 1997, p. 2015). A beleza das flores serve para emoldurar a última cena do romance, quando Aurélia e Fernando finalmente consumam o casamento de 11 meses. O amor conjugal é colocado por José de Alencar como uma coisa santificada, capaz de redimir aqueles corrompidos pelo luxo e pela riqueza. Santo amor conjugal, em oposição à moral venal da sociedade, sociedade essa que se pretende civilizada, mas que pratica a escravidão e tolera os casamentos por conveniência.

Com efeito, as armas utilizadas por Aurélia para regenerar Fernando são as mesmas de que ela havia escarnecido, justamente por representarem o universo no qual ele transitava. Esse era também o meio de Horácio, em *A Pata da Gazela*, de Sá, em *Lucíola*. A corte é representada por Alencar como corruptora:

A corte tem mil seduções que arrebatam um provinciano aos seus hábitos, e o atordoam e preocupam tanto, que só ao cabo de algum tempo o restituem à posse de si mesmo e ao livre uso de sua pessoa.

Assim me aconteceu. Reuniões, teatros, apresentações a notabilidades políticas, literárias e financeiras de um e outro sexo; passeios aos arrabaldes; visitas de cerimônia e jantares obrigados; tudo isto encheu o primeiro mês de minha estada no Rio de Janeiro. Depois deste tributo pago à novidade, conquistei os foros de cortesão e o direito de aborrecer-me à vontade (ALENCAR, 1998, p. 18).

Assim recorda Paulo, em *Lucíola*, de quando chegou à capital do império pela primeira vez. A corte de José de Alencar desconhece a sujeira das ruas, o calor sufocante do Rio de Janeiro, ou a presença massiva de escravos trabalhando nas ruas. Seus salões são luminosos e as pessoas sempre bem educadas.

Nessa corte de papel, homens e mulheres deveriam desempenhar papéis distintos. Deles se esperavam que fossem honestos e corajosos, delas que fossem cândidas e felizes. O que, por sua vez, entra em conflito com o discurso jornalístico das mulheres de imprensa. No século XIX, escritoras preencheram páginas de seus jornais, recusando o ideal de submissão feminina, defendida em certos meios de informação, como a literatura da época. Lembremos que em *Diva* e *Senhora*, Emília e Aurélia se prostram literalmente de joelhos diante do homem amado. Em *Lucíola*, a felicidade da personagem não foi encontrada no casamento, e sim na morte. O amor conjugal poderia ser a redenção para Fernando e Aurélia, mas não para Lúcia. A mancha da prostituição no corpo de Maria da Glória era algo que ela não poderia

apagar, por mais que tentasse manter um estado de pureza d'alma, como podemos entender a partir da alusão que a personagem faz à sujeira no fundo da água no tanque.

Não se pode negligenciar o fato, porém, de que José de Alencar era um homem falando de mulheres fortes. Mulheres que, apesar de sua astúcia e inteligência acima da média, se subordinaram à autoridade masculina. Nesse caso, o estudo da imprensa feminina no Brasil oitocentista serviu como contraponto para as opiniões do romancista, especialmente ligadas à educação feminina. Em *Diva*, Alencar afirma que a educação de Emília fora “a tempo educada” de ideias que estivessem ligadas à emancipação do sexo feminino. A personagem “desenhava bem, sabia música e a executava com maestria; excedia-se em todos os mimosos labores da agulha, que são prendas da mulher” (ALENCAR, 1998, p. 19). Essa opinião, contudo, era refutada por escritoras como Anália Franco. Em artigo ao jornal *A Família*, de 27 de novembro de 1890, ela dizia que “desprovidas de experiência, estioladas por uma educação deplorável e fútil, combatidas nas fontes nervosas de energia”, a maioria das mulheres seria incapaz “de luta no conflito da existência”, preferindo “a sujeição, o servilismo, a doce placidez da obediência automática, à preocupação constante, ao trabalho assíduo de fortalecerem-se para as provas da liberdade e para os combates da vida”.

A sujeição à “placidez da obediência automática” foi justamente o final de Emília e Aurélia e, em certo sentido, de Lúcia, que por seu afeto a Paulo desistiu de sua vida como cortesã, buscando redenção no amor romântico. Cada uma a seu modo, as mulheres alencarianas eram perfis femininos idealizados por seu criador, possuidoras de uma força capaz de transformar o vício em virtude. O melhor exemplo disso seria Aurélia Camargo, protagonista de *Senhora*, que atravessou o firmamento da corte feito meteoro, para capturar o noivo desejado. Ele, supostamente corrompido pela vida de corte, busca demonstrar para a amada que era capaz de se tornar um novo homem. “O Seixas que recusa o ouro é mais a imagem fabricada pela mulher do que aquele que, morando na Rua do Hospício, fazia-se passar por dândi endinheirado” (PONTIERI, 1988, p. 169). A condição de cativo é então passada de Fernando para Aurélia, que aceita a autoridade do marido regenerado com felicidade e obediência. Nem mesmo a altiva *Diva* fugiu a esse final:

Tu não és só o árbitro supremo da minha alma, és o motor supremo da minha vida, meu pensamento e minha vontade. És tu que deves pensar e querer por mim... Eu?... Eu te pertença; sou uma coisa tua. Podes conserva-la ou destruí-la; podes fazer dela tua *mulher* ou tua *escrava* (grifos meus)!... É o teu direito e o meu destino. Só o que tu não podes em mim, é fazer que eu não te ame!... (ALENCAR, 1998, p. 84).

Palavras contraditórias, ainda mais saindo da boca de uma personagem que, como Aurélia, humilhou o amado durante quase toda a narrativa e questionava o papel feminino na sociedade. “Não sabia que as mulheres tinham direito de dar ordens aos maridos. Em todo caso eu não usaria do *meu poder* (grifo meu) para coisas tão insignificantes”, disse a outrora senhora Aurélia Camargo. No final, ela havia se tornado coisa do marido. Mulher ou escrava? Caberia a Fernando decidir, assim como coube a Augusto. Enquanto solteira, a mulher estaria “sujeita à perpétua tutela do pai”. Uma vez casada, passaria à tutela do marido, “inteiramente submetida ao homem, a cujo destino se uniu, nesse ou noutro estado representando a incapacidade, a inexperiência, a fraqueza, a abdicação de toda vontade e de todos os direitos, nas mãos do homem”, disse uma redatora, em artigo para a edição de 21 de agosto de 1890, do jornal *A Família*. Nem Aurélia ou Emília conseguiram escapar a essa realidade, combatida pelas mulheres de imprensa.

O poder do patriarcado sempre vence na prosa de ficção urbana de José de Alencar. Como membro de uma elite política e intelectual do período, ele difundiu para a posteridade o *modus vivendi* de seu grupo social, através da literatura. Embora direcionado a um restrito grupo de leitores da sociedade brasileira oitocentista, as obras de Alencar foram uma espécie de reprodutoras de memórias das gentes brasileiras, do campo e da cidade, do passado mítico de *Iracema*, no contato do índio com o colonizador, até o fausto da corte imperial de *Senhora*. Nesses usos que a literatura faz da história e da memória, o romance alencariano emerge como um objeto dinâmico e, ao mesmo tempo, envolvente, para se repensar o nosso passado imperial, captado em suas diversificadas nuances pela pena hábil do escritor. Deixemos agora que o próprio José de Alencar fique com a última palavra:

Talvez me censurem por isto e julguem que desci da verdade à poesia; tenho porém a consciência de que a imaginação aí não faz mais do que dar um corpo aos objetos que o espírito vê com os olhos d'alma, e ligar os diversos fragmentos que se encontram nos livros

para fazer deles um quadro ou uma estátua. Demais sou historiador à minha maneira (apud FREIXEIRO, 1977, p. 111).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria Zina Gonçalves de. **A reforma da Igreja em Inglaterra: ação feminina, protestantismo e democratização política e dos sexos**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- ALENCAR, José. **A pata da gazela**. 13. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. **Ao correr da pena**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Como e porque sou romancista**. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.
- _____. **Senhora**. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. **Sonhos d'Ouro**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. **Diva**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. **Lucíola**. 22. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra (Org.). **Barganhas e querelas da escravidão: tráfico, alforria e liberdade (séculos XVIII e XIX)**. Salvador: EDUFBA, 2014.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v. 2.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo?**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- AREND, Silvia Maria Fávero. **Amasiar ou casar? A família popular no final do século XIX**. Porto Alegre: UFRGS, 2001.
- BARMAN, Roderick J. **Princesa Isabel: gênero e poder no século XIX**. Tradução de Luiz Antônio Oliveira Araújo. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. **Mulheres de Ontem?**, Rio de Janeiro, século XIX. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.
- BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BORGES, Valdeci Rezende. **Cidade e cultura escrita: a corte de José de Alencar (1840 a 1870)**. Goiânia: FUNAPE/DEPECAC, 2011.

BOSI, Alfredo. A cultura no Brasil Império – Literatura, Ideias. In: CARVALHO, José Murilo de (coord.). **A construção nacional 1830-1889**, volume 2. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, pp. 224-279.

BOSI, Éclea. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1836-1880). 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem**: a elite imperial. Teatro das sombras: a política imperial. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CASTRO, Hebe Mattos de. Laços de família e direitos no final da escravidão. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da vida privada no Brasil**: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Afonso de M. **A história contada**: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHALHOUB, Sidney. **A força da escravidão**: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Visões da liberdade**: uma história das últimas décadas da escravidão na corte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Machado de Assis**: historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHARTIER, Roger. A verdade entre ficção e história. In: SARPA, Élio Cantalício et.al. (Org.). **Narrativas da modernidade**: história, memória e literatura. Uberlândia: EDUFU, 2011, p. 213-228.

_____. O mundo como representação. In: **Estudos Avançados**. Vol. 5 n.º 11, São Paulo, Jan./Abr. 1991.

COUTINHO, Afrânio (dir.). **A literatura no Brasil**: era romântica, volume 3, parte II. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Negros, estrangeiros**. Os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DE MARCO, Valéria. **A perda das ilusões**: o romance histórico de José de Alencar. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

_____. **O império da cortesã**: Lucíola: um perfil de José de Alencar. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

ENGEL, Magali. **Meretrizes e doutores**: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890). São Paulo: Brasiliense, 2004.

FALCI, Miridran Britto; MELO, Hildete Pereira de. **A sinhazinha emancipada: a paixão e os negócios na vida de uma ousada mulher no século XIX**: Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930). Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2012.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1997.

FREIXIEIRO, Fábio. **Alencar**: os bastidores e a posteridade. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977.

GAGLIARDO, Vinicus Granek. **Uma Paris dos trópicos?**: perspectivas da europeização do Rio de Janeiro oitocentista. São Paulo: Alameda, 2014.

GONÇALVES, Andréa Lisly. **As margens da liberdade**: estudo sobre as práticas de alforrias em Minas colonial e provincial. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2011.

GRINBERG, Keila. **Liberata**: a lei da ambiguidade. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HELENA, Lúcia. **A solidão Tropical**: o Brasil de Alencar e a modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (dir.). **O Brasil monárquico**, v. 3: reações e transações. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

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

LEITE, Míriam Moreira (Org.). **A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX**: antologia de textos de viajantes estrangeiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre et. al. **História**: novos problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão (et al.). – Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Luiz Costa. **História Ficção Literatura**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

LORDELLO, Josette Magalhães. **Entre o reino de Deus e dos Homens**: a secularização do casamento no Brasil do século XIX. Brasília: UnB, 2002.

LOS RIOS Filho, Adolfo Morales de. **O Rio de Janeiro imperial**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Ser escravo no Brasil**. Tradução de James Armado. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. **Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar**. Fortaleza: Editora UFC, 2005.

MUAZE, Mariana. **As memórias da viscondessa: família e poder no Brasil Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

NASCIMENTO, Flaviane Ribeiro. O horizonte da liberdade e a força da escravidão: últimas décadas do século XIX. In: ALBUQUERQUE, Wlamyra (Org.); et.al. **Barganhas e querelas da escravidão: tráfico, alforria e liberdade (século XVIII e XIX)**. Salvador: EDUFBA, 2014.

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

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n. 10. São Paulo, dez.-1993.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução de Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. In: BRESCIANI, Maria Stella Martins. **A mulher e o espaço público**. São Paulo: Marco Zero, 1989, p. 9-18.

_____. **Minha história das mulheres**. Tradução de Ângela M. S. Corrêa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. **Mulheres públicas**. São Paulo: UNESP, 1998.

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

PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. In: **ALEA**, vol. 6, nº 1, janeiro-junho de 2014, p. 81-95.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da história e da literatura. In: **História e educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 14, p. 31-45, set. 2003.

_____. Relação entre História e Literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (século XIX e XX). In: **Revista Anos 90**, Porto Alegre, n. 4, dezembro de 1995.

_____. História e Literatura: uma velha-nova história. In: **Nuevo Mundo Nuevos**, Debates, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.ruvues.org/document1560.html>>. Acesso em 1 de setembro de 2016.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do Segundo Reinado**. 5. ed. São Paulo: GRD, 2004.

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

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

PRADO, Maria Ligia; FRANCO, Stella Scatena. Participação feminina no debate público brasileiro. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maris (Org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

QUEIROZ, Eneida. Senhora do seu destino. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, p. 36-39, fevereiro de 2013.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. Memória e Literatura: contribuições para um estudo dialógico. In: **Linguagem em (Re)vista**, ano 6, nº 11/12. Niterói, 2011.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito**: a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. **José de Alencar**: o poeta armado do século XIX. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

RIBEIRO, Luis Felipe. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAMARA, Eni de Mesquita. **As mulheres, o poder e a família**: São Paulo, século XIX. São Paulo: Marco Zero, 1989.

SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e Realidade**, v. 20, jul-dez, 1995.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do Imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

SELENES, Robert. W. Senhores e subalternos no oeste paulista. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da vida privada no Brasil**: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. **Moça educada, mulher civilizada, esposa feliz**: relações de gênero e História em José de Alencar. Bauru, SP: Edusc, 2012.

SOUZA, Danielle Santos de. Nos caminhos do cativo, na esquina da liberdade: alforrias, resistência e trajetórias individuais na Bahia setecentista. In: ALBUQUERQUE, Wlamyra (Org.); et.al. **Barganhas e querelas da escravidão**: tráfico, alforria e liberdade (século XVIII e XIX). – Salvador: EDUFBA, 2014.

THOMPSON, E. P. A venda das esposas. In: **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. Tradução de RosauraEichemberg– São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Tradução de José Laurênio de Melo. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. Teoria Literária e escrita da História. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, CPDOC/Fundação Getúlio Vargas 7 (13): 21-48, 1994.

VERONA, Elisa Maria. **Da feminilidade oitocentista**. São Paulo: Unesp, 2013.

ANEXO A

O passeio Público. – A *flânerie*. – A limpeza da cidade e a Câmara Municipal. – Desembarque na Criméia. – Um fenômeno teatral. [29 de outubro de 1854]⁵⁰

Quando estiverdes de bom humor e numa excelente disposição de espírito, aproveitai uma dessas belas tardes de verão como tem feito nos últimos dias, e ide passar algumas horas no Passeio Público, onde ao menos gozareis a sombra das árvores e um ar puro e fresco, e estareis livres da poeira e do incômodo rodar dos ônibus e das carroças.

Talvez que, contemplando aquelas velhas e toscas alamedas com suas grades quebradas e suas árvores mirradas e carcomidas, e vendo o descuido e a negligência que reina em tudo isto, vos acudam ao espírito as mesmas reflexões que me assaltaram a mim e a um amigo meu, que há cerca de um ano teve a habilidade de transformar em uma semana uma tarde no Passeio público.

Talvez pensareis como nós que o estrangeiro que procurar nestes lugares, banhados pela viração da tarde, um refrigério à calma abrasadora do clima deve ficar fazendo bem alta idéia, não só do passeio como do público desta corte.

A nossa sociedade é ali dignamente representada por dois tipos curiosos e dignos de uma fisiologia no gênero de Balzac. O primeiro é o estudante de latim, que, ao sair da escola, ainda com os Comentários debaixo do braço e o caderno de significados no bolso, atira-se intrepidamente qual novo César à conquista do ninho dos pobres passarinhos. O segundo é o velho do século passado que, em companhia do indefectível compadre, recorda as tradições dos tempos coloniais, e conta anedotas sobre a Rua das Belas Noites e sobre o excelente governo do sr. Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos.

Assim, pois, não há razão de queixa. O passado e o futuro, a geração que finda e a mocidade esperançosa que desaponta, fazem honra ao nosso Passeio, o qual fecha-se às oito horas muito razoavelmente, para dar tempo ao passado de ir cear, e ao futuro de ir cuidar nos seus significados.

Quanto ao presente, não passeia, é verdade; porém, em compensação, vai ao Cassino, ao Teatro Lírico, toma sorvetes, e tem mil outros divertimentos

⁵⁰ ALENCAR, José. **Ao correr da pena**. – São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 63-73.

agradáveis, como o de encher os olhos de poeira, fazer um exercício higiênico de costelas dentro de um carro nas ruas do Catete, e sobretudo o prazer incomparável de dançar, isto é, de andar no meio da sala, como um lápis vestido de casaca, a fazer oito nas contradanças, e a girar na valsa como um pião, ou como um corrupio.

Com tão belos passatempos, que se importa o presente com esse desleixo imperdoável e esse completo abandono de um bem nacional, que sobrecarrega de despesas os cofres do Estado, sem prestar nenhuma das grandes vantagens de que poderiam gozar os habitantes desta corte?

Quando por acaso se lembra de semelhante coisa, é unicamente para servir-lhe de pretexto a um estribilho de todos os tempos e de todos os países, para queixar-se da administração e lançar sobre ela toda a culpa. Ora, eu não pretendo defender o governo, não só porque, tendo tanta coisa a fazer, há de por força achar-se sempre em falta, como porque ele está para a opinião pública na mesma posição que o menino de escola para o mestre, e que o soldado para o sargento, isto é, tendo a presunção legal contra si.

Contudo parece-me que o estado vergonhoso do nosso Passeio Público não é unicamente devido à falta de zelo da parte do governo, mas também aos nossos usos e costumes, e especialmente a uns certos hábitos caseiros e preguiçosos, que têm a força de fechar-nos em casa dia e noite. Nós que macaqueamos dos franceses tudo quanto eles tem de mau, de ridículo e de grotesco, nós que gastamos todo o nosso dinheiro brasileiro para transformar-nos em bonecos e bonecas parisienses, ainda não nos lembramos de imitar uma das melhores coisas que eles têm, uma coisa que eles inventaram, que lhes é peculiar e que não existe em nenhum outro país a menos que não seja uma pálida imitação: a *flânerie*.

Sabeis o que é a *flânerie*? É o passeio ao ar livre, feito lenta e vagorosamente, conversando ou cismando, contemplando a beleza natural ou a beleza da arte; variando a cada momento de aspectos e de impressões. O companheiro inseparável do homem quando flana é o charuto; o da senhora é o seu buquê de flores.

O que há de mais encantador e de mais apreciável na *flânerie* é que ela não produz unicamente o movimento material, mas também o exercício moral. Tudo no homem passeia: o corpo e a alma, os olhos e a imaginação. Tudo se agita; porém é uma agitação doce e calma, que excita o espírito e a fantasia, e provoca deliciosas emoções.

A cidade do Rio de Janeiro, com seu belo céu de azul e sua natureza tão rica, com a beleza de seus panoramas e de seus graciosos arrabaldes, oferece muitos desses pontos de reunião, onde todas as tardes, quando quebrasse a força do sol, a boa sociedade poderia ir passar alguns instantes numa reunião agradável, num círculo de amigos e conhecidos, sem etiquetas e cerimônias, com toda a liberdade do passeio, e ao mesmo tempo com todo o encanto de uma grande reunião.

Não falando já do Passeio Público, que me parece injustamente votado ao abandono, temos na Praia de Botafogo um magnífico boulevard como talvez não haja um em Paris, pelo que toca à natureza. Quanto à beleza da perspectiva, o adro da pequena igreja da Glória é para mim um dos mais lindos passeios do Rio de Janeiro. O lanço d'olhos é soberbo: vê-se toda a cidade à *vol d'oiseau*, embora não tenha asas para voar a algum cantinho onde nos leva sem querer o pensamento.

Mas entre nós ninguém dá apreço a isto. Contanto que se vá ao baile do tom, à ópera nova, que se pilhem duas ou três constipações por mês e uma tísica por ano, a boa sociedade se diverte; e do alto de seu cupê aristocrático lança um olhar de soberano desprezo para esses passeios pedestres, que os charlatães dizem ser uma condição da vida e de bem-estar, mas que enfim não têm a agradável emoção dos trancos, e não dão a um homem a figura de um boneco de engonço a fazer caretas e a deslocar os ombros entre as almofadas de uma carruagem.

A boa sociedade não precisa passear; tem à sua disposição muitos divertimentos, e não deve por conseguinte invejar esse mesquinho passatempo do caixeiro e do estudante. O passeio é a distração do pobre, que não tem saraus e reuniões.

Entretanto, se por acaso encontrardes o *Diabo Coxo* de Lesage, pedi-lhe que vos acompanhe em alguma nova excursão aérea, e que vos destampe os telhados das casas da cidade; e, se for noite em que a Charton esteja doente e o Cassino fechado, vereis que a atmosfera de tédio e monotonia encontrareis nessas habitações, cujos moradores não passeiam nunca, porque se divertem de uma maneira extraordinária.

Felizmente creio que vamos ter breve uma salutar modificação nesta maneira de pensar. As obras para a iluminação a gás do Passeio Público e alguns outros reparos e melhoramentos necessários já começaram e brevemente estarão concluídos.

Autorizando-se então o administrador a admitir o exercício de todas essas pequenas indústrias que se encontram nos passeios de Paris para comodidade dos freqüentadores, e havendo uma banda de música que toque a intervalos, talvez apareça a uma banda de música que toque a intervalos, talvez apareça a concorrência, e o Passeio comece a ser um passatempo agradável.

Já houve a idéia de entregar-se a administração a uma companhia, que, sem nenhuma subvenção do governo, se obrigaria a estabelecer os aformoseamentos necessários, obtendo como indenização um direito muito módico sobre a entrada, e a autorização de dar dois ou três bailes populares durante o ano. Não achamos inexequível semelhante idéia; e, se não há nela algum inconveniente que ignoramos, é natural que o Sr. Ministro do Império já refletido nos meios de leva-la a efeito.

Entretanto o Sr. Ministro que se acautele, e pense maduramente nesses melhoramentos que está promovendo. São úteis, são vantajosos; nós sofremos com a sua falta, e esperamos ansiosamente a sua realização. Mas, se há nisto uma incompetência de jurisdição, nessa caso, perca-se tudo, contanto que salve-se o princípio: Quod Dei Deo, quod CesarisCesare..

A semana passada já o Sr. Pedreira deu motivo a graves censuras com o seu regulamento do asseio público. E eu que caí em dizer algumas palavras a favor! Não tinha ainda estudado a questão, e por isso julgava que, não dispondo a Câmara Municipal dos recursos necessários para tratar do asseio da cidade, o Sr. Ministro do Império fizera-lhe um favor isentando-a desta obrigação onerosa e impossível, e a nós um benefício, substituindo a realidade do fato à letra morta das posturas.

Engano completo! Segundo novos princípios modernamente descobertos em um jornal velho, a Câmara Municipal não tem obrigação de zelar a limpeza da cidade, tem sim um direito; e por conseguinte dispensa-la de cumprir aquela obrigação é esbulha-la desse seu direito. Embora tenhamos as ruas cheias de lama e as praias imundas, embora a cidade às dez horas ou meia-noite esteja envolta numa atmosfera de miasmas pútridos, embora vejamos nossos irmãos, nossas famílias e nós mesmos vítimas de moléstias provenientes destes focos de infecção! Que importa! La garde meurt, mais ne se rend pas. Morramos, mas respeite-se o elemento municipal; salve-se a sagrada inviolabilidade das posturas!

Filipe III foi legalmente assassinado, em virtude do rigor das etiquetas da corte espanhola. Não é muito, pois, que nós, os habitantes desta cidade, sejamos legalmente pesteados, em virtude das prerrogativas de um novo regime municipal.

A pouco tempo eu diria que isto era mais do que um contra-senso, porém hoje, não; reconheço que o Ministro do Império não deve tocar no elemento municipal, embora o elemento municipal esteja na pasta do Ministro do Império, que aprova as posturas e conhece dos recursos de suas decisões.

Respeite-se, portanto, a independência da edilidade, e continuemos a admirar os belos frutos de tão importante instituição, como sejam a reedificação das casas térreas da Rua do Ouvidor, a conservação das biqueiras, o melhoramento das calçadas das Ruas da Ajuda e da Lapa, e a irregularidade da construção das casas, que se regula pela vontade do proprietário e pelo preceito poético de Horácio - *Omnis variatiodlectat*.

Ora, na verdade um elemento municipal, que tem feito tantos serviços, que além de tudo tem poetizado esta bela corte com a aplicação dos preceitos de Horácio, não pode de maneira alguma ser privado do legítimo direito que lhe deu a lei de servir de *valet de chambre* da cidade.

Pelo mesmo princípio, sendo o pai obrigado a alimentar o filho, sendo cada um obrigado a alimentar-se a si mesmo, qualquer esmola feita pela caridade, qualquer instituição humanitária, como recolhimento de órfãos e de expostos, não pode ser admitido, porque constitui uma ofensa ao direito do terceiro.

E agora que temos chegado às últimas e absurdas conseqüências de um princípio arbitrário, desculpem-nos aqueles a quem contestamos o tom a que trouxemos discussão. Neste mundo, onde não faltam motivos de tristeza, é preciso rir ainda à custa das coisas as mais sérias.

A não ser isto, provaríamos que o Sr. Ministro do Império, tomando as medidas extraordinárias que reclama a situação, respeitou e considerou o elemento municipal, e deixou-lhe plena liberdade de obrar dentro dos limites de sua competência. Se me contestarem semelhante fato, então não terei remédio senão vestir o folhetim de casaca preta e gravata branca, e voltar à discussão com a lei numa mão e a lógica na outra.

Aposto, porém, que a esta hora já o meu respeitável leitor está torcendo a cabeça em forma de ponto de interrogação, para perguntar-me se pretendo escrever uma revista hebdomadária sem dar-lhe nem ao menos uma ou duas notícias curiosas.

Que quer que lhe faça? O paquete de Liverpool chegou domingo, mas a única notícia que nos trouxe foi a do desembarque na Criméia. Ora, parece-me que não é

preciso ter o dom profético para adivinhar os lances de semelhante expedição, que deve ser o segundo tomo da tomada de Bommarsund, já tão bem descrita, todos sabem por quem.

Há três ou quatro vapores soubemos que se preparava a expedição da Criméia; depois disto, as notícias vieram, e continuaram a vir pouco mais ou menos desta maneira. - As forças aliadas embarcaram. - estão em caminho. Devem chegar em tal tempo. - Chegaram. - Desembarcaram. - Reuniu-se o conselho general para resolver o ataque. - O ataque foi definitivamente decidido. - Começou o assalto. - Interrompeu-se o combate para que os pintores ingleses tirem a vista da cidade no meio do assalto. - Continuou o combate. - Fez-se uma brecha. - Nova interrupção para tirar-se a vista da brecha.

Isto, a dois paquetes por mês, dá-nos uma provisão de notícias que pode chegar até para meados do ano que vem. Provavelmente durante este tempo mudar-se-ão os generais, e os pintores da Europa terão objeto para uma nova galeria de retratos, os escritores tema para novas brochuras, e os jornalistas matéria vasta para publicações e artigos de fundo. E todo este movimento literário e artístico promovido por um bárbaro russo, o qual com a ponta do dedo abalou a Europa e tem todo o mundo *suspensol*!

É um fenômeno este tão admirável como o que se nota no Teatro Lírico nas noites em que canta a Casaloni. A sua voz extensa e volumosa, e os enormes ramos de flores enchem o salão de tal maneira, que não cabe senão um pequeno número de espectadores; o resto, não achando espaço e não podendo resistir à força de tal voz, é obrigado a retirar-se. Entretanto os desafetos da cantora dizem que ela não tem entusiastas e adoradores! Tudo porque ainda não compreenderam aquele fenômeno artístico e musical!