

**VIVER NA INTIMIDADE DO LAR: INQUIETAÇÕES
E INSUBORDINAÇÕES EM *SENHORA* (1875), DE
JOSÉ DE ALENCAR**

**LIVING IN THE INTIMACY OF HOME: UNEASINESS
AND INSUBORDINATION IN *SENHORA* (1875), BY
JOSÉ DE ALENCAR**

MIRIAN DOS SANTOS MARQUES^{1*}

Resumo: O século XIX foi um período de intensas mudanças na sociedade brasileira e, dentre elas, destaca-se a reurbanização do Rio de Janeiro, que foi marcada por um projeto de remodelação dos espaços urbanos e por mudanças nos comportamentos dos indivíduos. Nesse contexto, um novo estilo de vida surgiu na sociedade citadina carioca e influenciava as relações sociais e hábitos referentes às vidas das mulheres, que até então compartilhavam trajetórias caracterizadas pelo controle e tutela do pai e do marido. Homem desse tempo e observador atento, José de Alencar não deixou de expressar essas transformações em suas obras. Ainda que os romances alencarianos mobilizassem e estabelecessem os lugares sociais de homens e mulheres, nesses textos a presença insurgente de algumas palavras contesta o modelo de mulher dócil e honrada. Por meio da identificação dessas insurgências, buscaremos demonstrar como as personagens femininas alencarianas, apesar de escritas em romances prescritivos que buscavam aprisionar as mulheres na estrutura de dominação social já existente, foram manipuladas de modo a ressignificar suas vivências e manifestar suas insubordinações.

Palavras-chave: Rio de Janeiro; Mulheres Alencarianas; Insubordinações.

Abstract: The nineteenth century was a period of intense changes in Brazilian society. Among these changes is the redevelopment of Rio de Janeiro characterized by a remodeling project of the urban spaces and by changes in the behaviors of individuals. In this context, a new way of life emerged in Rio's city society and influenced the women's social relations and habits, who until then shared trajectories characterized by the control and guardianship by their fathers and husbands. Man from that time and an attentive observer, José de Alencar express these changes in his works. Although Alencar's novels mobilized and established the social places of men and women. In these texts the presence of some words challenge the model of a docile and honorable woman. By identifying this, we will demonstrate how Alencar's female characters, despite being written in prescriptive novels that sought to

¹ Artigo recebido em 24 de abril de 2019 e aprovado para publicação em 29 de julho de 2019.

* Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, bolsista CAPES. (E-mail: mirianmarques74@hotmail.com).

imprison women in the existing structure of social domination, were manipulated to resignify their experiences and manifest their insubordination.

Keywords: Rio de Janeiro; José de Alencar's female characters; Insubordination.

Consolidado o processo de Independência do Brasil, os legisladores começaram a pensar a organização de um sistema educacional que fosse capaz de atender às necessidades de setores da elite colonial que, na primeira metade do século XIX, passava a assumir a direção da recém-nascida nação brasileira. Nesse projeto se encaixava a iniciativa de incluir a mulher livre no processo educacional enquanto estudante, estabelecendo a obrigatoriedade do ensino primário gratuito. Segundo Washington Cunha, a preocupação com relação à educação feminina obedecia a um fim específico, em que as instituições escolares “continuavam com o objetivo de preparar a mulher para educar os seus filhos, de acordo com as regras da boa sociedade, exercendo assim o seu papel de esposa e mãe, guardiã da família e dos bons costumes”².

No entanto, os vários debates e discussões acerca da nova lei educacional não foram suficientes para que as Escolas das Primeiras Letras fossem construídas em quantidades satisfatórias para atender a totalidade de crianças e jovens do país. Ao mesmo tempo, essas escolas tinham pouca procura, uma vez que parte da população mais pobre não acreditava e não tinha interesse pelo aprendizado da leitura e escrita; enquanto nas classes mais abastadas esse tipo de ensino era suprido pela prática de contratação de preceptoras, sendo que, segundo Marly Ritzak, “na segunda metade do século XIX, as preceptoras já faziam parte da realidade brasileira”³.

Ainda que a educação feminina fosse voltada para a aquisição das chamadas “prendas femininas”, é importante pontuar que, durante o século XIX, a sociedade brasileira sofreu “uma série de transformações: a consolidação do capitalismo; o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social; a ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade”⁴. Essas mudanças tornaram possível a presença da mulher de elite em cafés, bailes, teatros e em certos espaços de sociabilidade antes não ocupados por ela.

² CUNHA, Washington Dener dos Santos; SILVA, Rosemaria J. Vieira. A educação feminina no século XIX: Entre a escola e a literatura. *Revista Gênero*. Niterói, v. 11, n. 1, 2010, pp. 100-101.

³ RITZKAT, Marly B. Preceptoras alemãs no Brasil. In: LOPES, Eliana Marta T.; FARIA FILHO, Luciano M. de; VEIGA, Cynthia G. (Orgs). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

⁴ D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); PINSKY, Carla Bassanezi (Coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 223

Na primeira metade do século XIX, a mulher da elite quase não saía de casa, a não ser para ir à missa, e sua existência transcorria, quase sempre, na casa paterna e, por extensão, na casa do marido. Contudo, de modo gradual, esses costumes modificaram-se na segunda metade do século XIX. Lentamente, ocorreu a institucionalização de um novo modelo de mulher honrada, associado à valorização da intimidade do lar e da maternidade. Portanto, esse modelo imitável foi construído ao entorno de formulações ligadas à família, sendo que dentre essas ideias destacam-se: sólido ambiente familiar; lar acolhedor; filhos educados; esposa dedicada ao marido e às crianças; ideal de retidão e moralidade; família como um tesouro fundador que estruturava a sociedade. Assim, nas palavras de Maria D'Incao, “Os emblemas desse mundo relativamente fechado são: boa reputação financeira; articulação com a parentela como forma de proteção contra o mundo externo”⁵.

No movimento das águas ora turbulentas ora calmas dos acontecimentos históricos, os historiadores observam diversas formas de agência que, no século XIX, questionaram o papel social atribuído à mulher, as quais tinham por finalidade exigir direitos civis, como o acesso a formação superior, direito ao voto e à participação política. As mulheres vinculadas a essas lutas ficaram conhecidas como “sufragistas” e suas manifestações foram escutadas no Velho e no Novo Mundo, como registrou, nesse tempo, Dionísia Gonçalves Pinto sob o pseudônimo de Nísia Floresta:

Enquanto pelo velho e novo mundo vai ressoando o brado – emancipação da mulher –, nossa débil voz se levanta, na capital do Império de Santa Cruz, clamando: educai as mulheres! Povos do Brasil, que vos dizeis civilizados! Governo, que vos dizeis liberal! Onde está a doação mais importante dessa civilização, desse liberalismo?⁶

Na França, Estados Unidos e Brasil, mulheres contrárias aos padrões de feminilidade da época lutaram por direitos civis. Como podemos atestar a partir dos livros *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* e *Opúsculo Humanitário*, publicados respectivamente em 1832 e 1853. Ao analisar esses textos verificamos que circulavam ideias contestatórias das relações de poder estabelecidas e perpetuadas nas sociedades ocidentais, argumentando-se, por exemplo, que “O homem, ainda semisselvagem, arrogou a si a preeminência da força física e tudo lhe foi submetido, a moral, assim como a inteligência da mulher, que ele quis permanecesse sempre inculta, para que mais facilmente desempenhasse a humilhante missão a que a destinava”⁷.

⁵ D'INCAO, Maria Ângela. *Mulher e família burguesa*, op. Cit., p. 223.

⁶ PINTO, Nísia Gonçalves. *Opúsculo Humanitário*. Recife. Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010, p. 108.

⁷ DUARTE, Constância Lima; PINTO, Nísia Gonçalves. *Opúsculo Humanitário*. Ibidem, p. 110.

Quando, em 1990, a estudiosa Judith Butler propôs a desconstrução da divisão sexo/gênero, que permeava a teoria feminista, afirmando que “talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero se revela absolutamente nenhuma”⁸, ela indicou que o sexo e o gênero não são naturais, mas sim construções discursivas elaboradas de modo particular em tempos e espaços distintos. À luz de tais formulações, as palavras de Constância Lima Duarte e Nísia Gonçalves Pinto sugerem que as autoras compreendiam o sexo como uma marca biológica, que historicamente foi significada e construída a partir de discursos elaborados para fortalecer certas relações de poder.

Os excertos apresentados demonstram que havia circulação de “ideias perigosas” que buscavam questionar o estabelecido, uma vez que “o discurso veicula e produz poder; reforça-o, mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo”⁹. No terreno do cotidiano do século XIX, as mulheres da elite, por meio de caças não autorizadas¹⁰, utilizaram-se de suas posições sociais para debilitar a ordem dominante.

“As grandes cidades precisam de espetáculos e os povos corrompidos de romances”¹¹: a missão educadora de José de Alencar

A influência das ideias vinculadas por “textos perigosos” não ficou circunscrita a um momento histórico. A força argumentativa das mulheres que lutavam por condições de igualdade fica clara nos textos acima apresentados, como também em diversas passagens do romance *Senhora* (1875). Escrito por José de Alencar, arguto observador de seu tempo e escritor que desejava imprimir o “realismo” em suas obras, o romance registra acontecimentos que decorriam na vida de mulheres reais que serviam de inspiração ao autor. Nesse sentido, para moldar as mulheres de papel, Alencar alegava que escrevia perfis de mulheres retirados da observação de sua sociedade.¹²

Também baseado no olhar atento e na análise do mundo que o rodeava, Alencar percebia a “invasão estrangeira”, tema recorrente em sua obra, como causa da renúncia da *sui generis* da brasilidade no que dizia respeito à adoção de roupas, objetos e literatura europeia e

⁸ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 25.

⁹ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

¹⁰ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

¹¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A Nova Heloísa*. São Paulo: HUCITEC, 1994, p. 23.

¹² Essa alegação pode ser observada em *Diva*, em que o autor afirma: “Envio-lhe outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro”. Ver: ALENCAR, José de. *Diva*. São Paulo: Ática, 1971, p. 9.

também aos costumes das outras nações. Esses elementos, segundo Alencar, provocavam a inversão de valores e desencadeavam o caos.

Desse modo, os temores de invasão “das modas” do estrangeiro em terras tropicais fizeram com que José de Alencar empreendesse esforços na produção dos referidos “perfis femininos” em sua ficção. Esses perfis estavam associados aos novos *habitus* adotados pelas “boas senhoras da sociedade carioca” e que, para Alencar, não lhes era benéfico, antes era “uma praga” que roía toda a virtude, submissão e pureza inerentes às mulheres. Em uma missão educadora, José de Alencar buscou representar práticas socioculturais criando, em seus textos ficcionais, não somente um modelo de mulher, como também os caminhos que deveriam ser trilhados pelas mulheres que almejavam o “objeto de desejo máximo”: o casamento.

O romance *Senhora* foi publicado em 1875. O livro é construído por quatro partes bem distintas, as quais Alencar, utilizando jargões do direito comercial e das transações financeiras, nomeou de *O preço*, *Quitação*, *Posse e Resgate*. Na primeira parte, *O preço*, narra-se a contratação de um casamento e na seção seguinte, *Quitação*, a consumação do contrato. Em *Posse*, o narrador apresenta e tematiza a convivência de um casal, em que o marido comprado é reduzido a uma condição humilhante e indigna. E, finalmente, em *Resgate*, encontra-se a reviravolta, com a recuperação da dignidade e independência do esposo e o final feliz.

Os títulos de cada seção de *Senhora* apontam para a temática maior do romance: o casamento de conveniência. Desse modo, a nomeação das partes revela a intenção do autor de influir no entendimento do leitor o tom e o sentido do que se há de ler. Por meio desse artifício, o leitor é guiado para compreender o matrimônio a partir da perspectiva de um contrato comercial ou das normas que o regem, deslocando a questão do casamento que, numa primeira abordagem e no quadro da cultura literária a que Alencar estava inserido, encontrava-se explicado enquanto uma relação amorosa.

Em termos gerais, o romance narra a história de Aurélia uma jovem rica que fora pobre e, quando desvalida, fora abandonada pelo noivo, Fernando Seixas. Abastada e sem revelar sua identidade, Aurélia compra Seixas para com ela se casar e ele, que havia dilapidado o patrimônio de sua família e deixado sua irmã mais jovem sem dote, aceita o dinheiro que lhe oferecem por um casamento sem conhecer a noiva. Movida pelo desejo de vingança, Aurélia compra o homem que despreza. Ao descobrir a identidade da noiva, Seixas vê-se na iminência de reatar o relacionamento com o amor de sua vida, que foi rompido por a moça ser pobre e não lhe oferecer nenhuma perspectiva de ascensão social. Aurélia, detentora

de uma herança milionária, não se esquecera de que fora preterida por um dote de trinta contos pelo mesmo homem que aceitou casar-se com uma incógnita por uma soma mais avultada, abandonando novamente uma noiva.

O que se coloca em jogo na situação do romance é a inversão da posição de poder dos gêneros, “algo tão perigoso e absurdo em si mesmo”, como José de Alencar propõe mostrar. Segundo o autor, essa inversão traria a infelicidade dos envolvidos, Aurélia e Seixas, uma vez que para a felicidade conjugal seria necessário que homem e mulher desenvolvessem seus papéis “naturais”: o poder viril do homem domaria e guiaria a fraqueza da mulher, que, por sua vez, deveria ser submissa.

O ambiente em que a narrativa se passa é essencialmente o doméstico. Na maior parte das vezes, as cenas em que Aurélia aparece e em que Seixas está na companhia de sua irmã e mãe decorrem dentro de casa. Nesse sentido, os trabalhos desempenhados pelas personagens femininas estão ligados ao ambiente doméstico, principalmente no cuidado do lar, como enuncia o narrador: “Os arranjos domésticos, mais escassos na casa do pobre, porém de outro lado mais difíceis, o cuidado da roupa, a conta das compras diárias, as contas do Emílio e outros misteres, tomavam-lhe uma parte do dia; a outra parte ia-se em trabalhos de costura”.¹³

Avolumam-se nas páginas de *Senhora* as referências à fragilidade feminina e sua inerente inferioridade, como em: “Operava-se nela uma revolução. O princípio vital da mulher abandonava seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem”.¹⁴ Ao analisarmos a obra de Alencar, percebemos que as construções narrativas do autor estão repletas de prescrições que buscavam orientar as mulheres sobre suas posturas e lugar social, o que nos revela que os romances alencarianos possuíam objetivos pedagógicos atrelados às funções de elogiar e vituperar determinados comportamentos, virtudes e vícios, bem como persuadir e dissuadir os leitores sobre essas questões. Os elementos que Alencar lança mão para criação do romance *Senhora* não somente contribuem para a elaboração de uma trama que subjuga o feminino, mas também possibilitam momentos de transgressões e revoluções cotidianas. Não é por mera coincidência que a escritora D. Ana Ribeiro de Góes Bettencourt alertava para o perigo das leituras dos romances de José de Alencar:

(...) Alencar, o nosso ameno romancista, que com sua poética linguagem tem patenteado a nossos olhos as belezas e magnificências das plagas brasileiras à luz de sua fecunda imaginação, é em geral um escritor decente; porém, quando descreve a vida selvagem faz-nos presenciar certas cenas um pouco desnudadas, e também cria alguns perfis de mulher altivas e caprichosas,

¹³ ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1991, p. 43.

¹⁴ ALENCAR, José de. *Senhora*. Ibidem, p. 8.

adornadas com auréola do espírito, que podem seduzir a uma jovem inexperiente, levando-a a querer imitar estes tipos inconvenientes na vida real (...).¹⁵

Levando em consideração as ambivalências alencarianas no estudo dos lugares do feminino no romance *Senhora*, este artigo procurou destacar as transformações sociais ocorridas durante a vida do autor. Nesse sentido, demos atenção especial às mudanças ligadas à institucionalização de estilos de vida regrados e idealizados em que se instalam modelos de conduta para mulheres e homens, elaborados nas práticas e ações discursivas de gênero, que, por sua vez, são produtoras da polarização entre masculino e feminino.

Como já mencionado, a acepção de gênero de Judith Butler se constitui importante para a construção da base metodológica dessa investigação. Em seu estudo, a filósofa, partilhando de conceitos foucaultianos sobre poder/saber, concebe que “[...] os atributos de gênero não são expressivos, mas performativos”¹⁶. Tal perspectiva teórica nos permite perscrutar os meios discursivos emitidos de um dado lugar que, reiterados, contribuem para a legitimação e sustentação das normatizações reguladoras das relações de poder desiguais entre os gêneros.¹⁷ Nesse sentido, as ferramentas fornecidas por Butler viabilizam a interpretação das transgressões performativas construídas no texto *Senhora*.

Entre a “palavra viva, rápida e impressionável e a pena calma e refletida”: as faces de um escritor virtuosamente imoral

Apesar de verificarmos nos textos de José de Alencar as funções moralizante e prescritiva, os momentos de transgressões performativas na literatura alencariana integraram o nome do literato no *rol* de leituras indesejadas para a educação e entretenimento das boas moças. Em *Senhora*, a heroína Aurélia foi elencada com um dos tipos inconvenientes denunciados, em 1885, pela escritora Ana Ribeiro de Góes Bettencourt.¹⁸

¹⁵ BETTENCOURT, D. Ana Ribeiro de Góes. *O Romance – Às senhoras portuguesas e brasileiras*, 1885.

¹⁶ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 201.

¹⁷ A compreensão de gênero adotada aqui é a da filósofa Judith Butler. Para ela, o gênero não é algo que pode ser determinado exclusivamente pela constituição biológica dos indivíduos. Nas palavras da autora: “O gênero é aquilo que é assumido, invariavelmente, sob coação, diária e incessantemente, com inquietação e prazer. Mas, se este ato contínuo e confundido com um dado linguístico ou natural, o poder e posto de parte de forma a expandir o campo cultural, tornado físico através de performances subversivas de vários tipos”. BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 87.

¹⁸ BETTENCOURT, D. Ana Ribeiro de Góes. *Novo Almanaque se Lembranças Luso-Brasileiro para o Ano de 1886*. Lisboa: António Maria Pereira, 1885.

Em *Senhora*, a transgressão, no que se refere aos personagens femininos, pode ser percebida na decisão de casamento entre os pais de Aurélia. D. Emília, moça de família remediada, casou-se clandestinamente e contra a vontade dos parentes com o filho de um rico fazendeiro. Contrariando o desejo e ordem de seu irmão mais velho e chefe da família, Sr. Manuel José Correia Lemos, Emília não abriu mão de se casar com o homem que escolhera para se tornar seu companheiro, ainda que seus familiares desaprovassem o matrimônio. Enfrentando os julgamentos sobre suas escolhas e ações em uma sociedade preconceituosa, Emília foi marcada com os estigmas da amante e da mulher perdida e, assim, ela rompe com a família por decisão própria.

Depois de se casar com Emília, Pedro é chamado a retornar imediatamente à fazenda de seu pai. Chegando lá, sua falta de coragem o impede de confessar ao pai que se havia casado segundo os preceitos da Igreja. O pai o retém por muito tempo e ele raramente pode retornar à Corte e passar alguns dias com Emília. Pedro termina por nunca confessar a seu pai sobre seu casamento, o qual não se torna uma relação estável e permanente. Ainda que Pedro garanta o sustento de sua família clandestina, Emília cria sozinha os dois filhos nascidos dessa união: Aurélia e Emílio. Pressionado pelo pai a casar-se com uma herdeira da vizinhança, Pedro é acometido por uma febre e morre. Assumindo uma função culturalmente considerada masculina, Emília provê o sustento de sua família.

Outro momento que identificamos como de “transgressão performativa” pode ser observado no que se refere às demonstrações de “inteligência viva e brilhante” de Aurélia para com o mundo dos números e da economia, capacidade intelectual que era dissociada às mulheres. No excerto que abaixo se reproduz, percebemos que Aurélia domina esse universo racional de um modo que nem mesmo seu irmão o conseguira:

Por mais esforços que fizesse o pobre Emílio, não lograva destrinçar as efemérides financeiras do movimento dos fundos públicos e oscilações do mercado monetário. [...] Sentava-se à mesa; preparava o tinteiro e o papel, mas não havia meio de começar. Seu espírito embrulhava-se por modo na tal meada, que não atava nem desatava. Ao cabo chorava de raiva. [...] Tirava-o do desespero, animava-o a tentar a operação, e para suster-lhe os esforços ia lhe auxiliando a memória e dirigindo o cálculo. A natureza dotara Aurélia com a inteligência viva e brilhante da mulher de talento, que se não atinge ao vigoroso raciocínio do homem, tem a preciosa ductilidade de prestar-se a todos os assuntos, por mais diversos que sejam. O que o irmão não conseguira em meses de prática, foi para ela estudo de uma semana. Desde então, o caixeiro que ia à praça receber as ordens do patrão e levar-lhe os recados, era o Emílio, mas o corretor que fazia todos os cálculos e operações, ou arranjava o preço corrente, era Aurélia. Assim poupava a menina um desgosto ao irmão, e o mantinha no emprego a tanto custo arranjado. Bem se vê, pois, que Emílio longe de prometer um amparo à irmã, ao contrário tinha

de ser, se já não era, um oneroso sacrifício para a menina, obrigada a consumir com ele o tempo e os poucos recursos, fruto de seu trabalho.¹⁹

Ainda que Alencar tenha por objetivo expor a inerente inferioridade feminina em relação ao homem ao afirmar “que se não atinge ao vigoroso raciocínio do homem, tem a preciosa ductilidade de prestar-se a todos os assuntos, por mais diversos que sejam”²⁰, notamos que a leitura de *Senhora* permite a elaboração de questionamentos: será que à mulher só cabe os assuntos domésticos? O trato para com o ambiente doméstico é lhes “natural” ou uma imposição? As mulheres são débeis para os saberes ou tal oportunidade é lhes tirada? Outro ponto, que corrobora com nosso argumento de que a narrativa abre espaço para a construção desses problemas, é a inversão dos papéis que social e culturalmente homens e mulheres desempenham na sociedade: a Aurélia cabe ser o amparo do irmão e da família, já que sem seus cálculos não haveria renda para manter seus familiares.

Seguindo o percurso da narrativa alencariana, a mãe e o irmão de Aurélia morrem. Aurélia se torna órfã, sem tutela de um parente para lhe guiar na vida. Essa questão poderia ter se tornado um problema, uma vez que uma moça sozinha não poderia ser aceita em sociedade como uma mulher honrada. No entanto, o “desequilíbrio familiar” não interfere na independência e admissão de Aurélia em sociedade. Ao contrário, a identidade da personagem repousa em sua “independência financeira, jurídica”. É nesse fato que encontramos mais uma “transgressão performativa”, uma vez que foi Aurélia quem decidiu sobre seu futuro: o casamento.

Desguarnecida da “proteção” de um parente que lhe pudesse valer em negociações matrimoniais e sem o dote que como noiva da classe alta teria de oferecer em mercado, Aurélia fará toda a negociação. Dentro do costume, a mulher estaria à margem de todo esse processo e, deste modo, Aurélia está em situação ímpar, pois tem que cuidar e responder por si, manipular o capital e desempenhar o papel de senhora:

- Já sei! Deseja que eu aponte alguém... Que eu lhe procure um noivo nas condições precisas...Hã!... É difícil... um sujeito no caso de pretender uma moça como você, Aurélia? Enfim há de se fazer a diligência!
- Não precisa, meu tio. Já o achei!
- Teve o Lemos outro sobressalto que o fez de novo pular na cadeira.
- Como?...Tem alguém de olho?
- Perdão, meu tio, não entendo sua linguagem figurada. Digo-lhe que escolhi o homem com quem me hei de casar.
- Já compreendo. Mas bem vê!... Como tutor, tenho de dar a minha aprovação.

¹⁹ALENCAR, José de. *Senhora*. Ibidem, p. 42.

²⁰ALENCAR, José de. *Senhora*. Ibidem, p. 110.

- De certo, meu tutor; mas essa aprovação o senhor não há de ser tão cruel que a negue. Se o fizer, o que eu não espero, o juiz de órfãos a suprirá.
- O juiz?... Que histórias são essas que lhe andam metendo na cabeça, Aurélia?
- Sr. Lemos, disse a moça pausadamente e traspassando com um olhar frio a vista perplexa do velho, completei dezenove anos; posso requerer um suplemento de idade mostrando que tenho capacidade para reger minha pessoa e bens; com maioria de razão obterei do juiz de órfãos, apesar de sua oposição, um alvará de licença para casar-me com quem eu quiser. Se estes argumentos jurídicos não lhe satisfazem, apresentar-lhe-ei um que me é pessoal.
- Vamos a ver! acudiu o velho para quebrar o silêncio.
- É a minha vontade.²¹

No excerto acima apresentado, percebe-se que Aurélia é dona de si, domina toda a situação que a rodeia, possui uma ousadia de atuação que espanta seu tutor, o qual percebe não lidar com uma tola. Aurélia decidira-se pelo casamento, pois o marido faria dela parte da sociedade, evitando o estigma do aleijão social, ao que Mariquinhas, irmã de Seixas, estava condenada.

Deste modo, para além de se vingar de Seixas por tê-la preterido no passado, Aurélia adquiriu um marido para cumprir com as regras de conduta, as quais se esperavam que as “mulheres de bem” seguissem. Mediante a análise da narrativa romanesca, percebe-se que as posturas de Aurélia em todas as situações cotidianas não se enquadram no que se era desejado do feminino. Assim, a personagem enfrenta com destreza os obstáculos que surgem em seu caminho, domina os indicadores econômicos com a exatidão de um economista, tem conhecimento do universo jurídico e ousadia para expressar e impor o que deseja.

Judith Butler argumenta que os papéis sociais desempenhados por homens e mulheres constituem-se em “uma espécie de imitação persistente, que passa como real”²², construindo, assim, a identidade que pretensamente expressariam. A partir dessas questões, pode-se compreender que ao apresentar as personagens femininas Emília e Aurélia com performances masculinas, o romance rompe os limites que estruturam os papéis sociais de feminino/masculino, desvelando que a realidade de gênero é uma ficção reguladora, que se institui e circula por meio de práticas discursivas.

Não parece ter sido por acaso que Alencar faz alusão à encenação quando, na fala de Aurélia, afirma: “Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada”.²³ No teatro do mundo, a encenação das aparências possibilitaria a apreensão e a reprodução das características que supostamente são naturais de gênero, ao

²¹ ALENCAR, José de. *Senhora*. Ibidem, p. 9.

²² BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 8.

²³ ALENCAR, José de. *Senhora*. Op. Cit.

passo que a fala de Aurélia permite assimilar essas características como socialmente construídas e impostas.

Tal fato ratifica-se quando Aurélia responde a Seixas sobre sua condição de homem vendido: “Vendido, sim: não tem outro nome. Sou rica, muito rica; sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o.”²⁴ A compreensão por parte da personagem de que um “homem é um traste indispensável às mulheres honestas” e, por isso, ela compra um, desnuda a possibilidade de se ler nas entrelinhas que, compreendendo o jogo das representações performáticas, Aurélia precisava encenar os comportamentos relacionados ao modelo de mulher honrada para dar naturalidade à impostura que ela assumia em sociedade. Não nos esqueçamos de que a relação de Aurélia e Seixas ganha diferentes colorações ao serem retratadas no interior do espaço doméstico e no lugar público. No último, ela cumpria o papel performático que a sociedade exigia das mulheres e, em contrapartida, em casa sua performance adquiria, em diversos momentos, atributos masculinos.

No percurso das “transgressões performativas”, a reaproximação de Aurélia e Seixas, a partir da convivência de casados, produz sensíveis mudanças no comportamento de Aurélia. Ao reconhecer que entra no terreno perigoso e escorregadio da paixão sensual, o narrador conduz a narrativa com maestria e deixa para os leitores as conclusões possíveis:

Sucedem-se no procedimento de Aurélia atos inexplicáveis e tão contraditórios, que derrotam a perspicácia do mais profundo fisiologista. [...] Como, porém, não foi dotado com a lucidez precisa para o estudo dos fenômenos psicológicos, limita-se a referir o que sabe, deixando à sagacidade de cada um atinar com a verdadeira causa de impulsos tão encontrados.²⁵

Nesse ponto, observamos as advertências que eram realizadas em relação aos romances alencarianos, como os supracitados alertas de D. Ana Ribeiro de Góes Bettencourt. Como Alencar prosseguirá na narrativa para abordar o pandemônio do mundo moral que é a vida afetiva? A paixão de Aurélia explodiu como um furacão, deixando marcas de sua passagem em todos os lugares, ora derrubando construções fortes à beira mar ora deixando-as com as cicatrizes abertas de sua passagem. Claro está que, a narrativa se comporta de tal forma que na superfície, onde se esconde a tempestade, nenhuma ação moralmente condenável venha a ser publicada. Mas, nas entrelinhas, nas profundezas do texto, lateja uma carga erótica extremamente intensa. Esses fatores fazem com que a narrativa de *Senhora*, na aparência tão casta, ganhe um tom extremamente sensual.

²⁴ ALENCAR, José de. *Senhora*. Ibidem, p. 38.

²⁵ ALENCAR, José de. *Senhora*. Ibidem, p. 38.

É imprescindível atentarmos que, para construção narrativa dos momentos altamente eróticos, Alencar lança mão de artifícios que o permite desenvolver a sensualidade no texto, ainda que, à primeira vista, não se façam referências diretas ao sexo. Nesse sentido, recorremos a Alain Corbin para compreender que:

O amor físico domina o romance e a poesia. A obscenidade, a um só tempo onipresente e oculta nos volteios do texto, impõe ao leitor uma permanente decodificação que atija o prazer da transgressão. A elipse, a lítotes, a perífrase ou ainda as metáforas convidam a imaginação a trabalhar. [...] Nesta literatura, pode-se “tomar uma mulher”, que “se entrega”; então, a “felicidade” – às vezes o coito, às vezes o orgasmo – é feita de “indizíveis gozos”, de “insólitas delícias”, “de um prazer louco, quase convulsivo”.²⁶

Ao longo do romance *Senhora*, presenciamos inúmeros momentos em que o narrador faz o convite ao seu leitor para permitir que a imaginação complete os sentidos da narrativa. Como exemplo disso, encontramos a passagem:

Se fatigada desse constante orgasmo d’alma, sempre crispada pelo escárnio, restituía-se insensivelmente à sua índole meiga, as relações com o marido tomavam uma expressão afetuosa; - de repente a invadia um gelo mortal, e ela estremeceia espavorida com a ideia de pertencer a semelhante homem.²⁷

O emprego da expressão “orgasmo d’alma” sintetiza o tom que, por meio de diversos volteios textuais, José de Alencar deixou impregnado nas entrelinhas do seu texto, como se pode constatar no excerto abaixo:

Se um retraimento lascivo, peculiar à raça felina, imprimia ao dorso de Aurélia uma flexão ondulosa, que dilatando-se no abalo nervoso, brandia o corpo esbelto, essa vibração elétrica repercutia em todo o organismo de Seixas. Quando a mão de Aurélia calcava-lhe no ombro, transmitindo-lhe com a branda e macia pressão o seu doce calor, era como se todo seu organismo estivesse ali, naquele ponto em que um fluido magnético o punha em comunicação com a moça.²⁸

O uso por Alencar dos vocábulos “lascivo”, “felino” e “organismo” confere a narrativa uma semântica anatômica revestida de uma carga erótica, que expressa uma paixão ardente restrita ao campo do irracional, do selvagem, do indomesticado e, por fim, da “raça felina”. De igual modo, o valsar no baile por Aurélia e Seixas, um dos momentos considerados dos mais antagônicos da literatura brasileira, os lábios dos amantes se tocam longe dos olhares alheios.

O caráter erótico que as páginas do romance ganhavam nos expõe uma “transgressão performativa”. Inflammada pela paixão que a consumia, após a saída do referido baile, Aurélia trata de seduzir o marido o máximo que pode. Nesse contexto, Alencar permite cenas de

²⁶ CORBIN, Alain. Bastidores. In: DUBY, Georges; ARIÉS, Philippe. (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

²⁷ ALENCAR, José de. *Senhora*. Ibidem, p. 87.

²⁸ ALENCAR, José de. *Senhora*. Ibidem, p. 107.

proximidade física quer no carro que os conduz para casa quer no pedido de Aurélia para que Seixas a leve até o quarto:

[...] Chegados à saleta, onde costumavam despedir-se, Aurélia dirigiu-se para o toucador. Na porta, Fernando parou.

— Leve-me que eu não posso comigo, disse Aurélia atraindo-o a si brandamente.

[...] Não tendo soltado logo o braço do Seixas, este reclinou-se para acompanhar-lhe o movimento, e achou-se debruçado para ela.

Aurélia conchegou as roupas, fazendo lugar à beira do divã, e acenando com a mão ao marido que se sentasse. Entretanto, com a cabeça atirada sobre o recosto de veludo, o colo nu debuxava sobre o fundo azul um primor de estatuária cinzelado no mais fino mármore de Paros. Seixas desviou os olhos, como se visse diante de si um abismo. Sentia a fascinação e reconhecia que lhe faltavam as forças para escapar à vertigem.

— Até amanhã? disse ele hesitando.

— Veja se não tenho febre!

Aurélia procurou a mão do marido e encostou-a na testa. Debruçando-se para ela com esse movimento, Seixas roçara com o braço o contorno de um seio palpitante. A moça estremeceu como se a percutisse uma vibração íntima, e apertou com uma crispação nervosa a mão do marido que ela conservara na sua.²⁹

A sedução é evidente. Manifesta-se com uma linguagem exclusivamente corporal, não se permitindo aflorar na voz das personagens. Os diálogos são caracterizados pela dubiedade e são tensionados pelo erotismo mal reprimido, sem, contudo, explicitar o que quer que seja. Os movimentos de aproximação entre as personagens são comandados por Aurélia, revelando que é ela quem detém o poder de iniciativa. Em uma sociedade em que os homens são tidos como os agentes e as mulheres pacientes, o fato de Aurélia agir se constitui em transgressão performativa, principalmente porque, na época, cabia ao homem a tomada de iniciativa para qualquer aproximação erótica e à mulher a vestimenta da inocência, a resistência em relação às investidas sexuais ou a fraqueza, que acaba por permitir se deixar levar pelas insistências masculinas. Outro momento em que ocorre a inversão de papéis é na cena em que Aurélia é apresentada como a portadora do desejo e Seixas é quem surge “frígido”. Aurélia ainda se coloca numa situação “adulterina, ao beijar diante do marido a imagem de outro homem”³⁰. A entrega simbólica de Aurélia continua e o “Fernando do retrato dorme em seu quarto e é a ele que se entrega essa fêmea sedenta de paixão.”³¹:

[...] Aurélia fitou o retrato com delícia. Arrebatada pela veemência do afeto que lhe intumescia o seio, pousou nos lábios frios e mortos da imagem um beijo fêrvido, pujante, impetuoso; um desses beijos exuberantes que são verdadeiras explosões da alma irrupta pelo fogo de uma paixão subterrânea,

²⁹ ALENCAR, José de. *Senhora*. Ibidem, p. 95-96.

³⁰ ALENCAR, José de. *Senhora*. Op. Cit.

³¹ RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Ibidem, p. 193.

longamente recalçada. Seixas estava atônito. Sentindo-se ludíbrio dessa mulher, que o subjugava a seu pesar, lhe escutava as palavras, observava-lhe os movimentos e não a compreendia. [...] Aurélia acabava de voltar-se para ele, soberba de volúpia, fremente de amor, com os olhos em chamas, os lábios túrgidos, e o seio pulando aos ímpetos da paixão: — Por que meu coração que vibra assim diante dessa imagem, fica frio junto a si? Por que seu olhar não penetra nele, como o raio desta pupila imóvel? Por que o toque de sua mão não comunica à minha esta chama que me embriaga como um néctar?³²

O teor erótico com que é caracterizada Aurélia ao longo da narrativa elimina o discurso do sexo somente para procriação e, assim, ampliam-se as possibilidades de as mulheres enxergarem na relação sexual algo para além da obrigação matrimonial e da perpetuação da espécie humana. Por essa via, Alencar insere o argumento do sexo como forma de obtenção de prazer que, nas palavras do autor, é traduzida pela “sede de gozo” de Lúcia, como se pode atestar neste excerto do romance *Lucíola*:

Sedenta de gozo, era preciso que o bebesse por todos os poros, de um só trago, num único e imenso beijo, sem pausa, sem intermitência e sem repouso. [...] Não fui eu que possuí essa mulher; e sim ela que me possuiu todo, e tanto, que não me resta daquela noite mais do que uma longa sensação de imenso deleite, na qual me sentia afogar num mar de volúpia.

Para além da interpretação textual de *Senhora*, as análises que apresentamos são caminhos para se desenvolver novas interpretações sobre as vivências das mulheres do século XIX e como elas criaram, por via do discurso do dominador, maneiras de resistir e reinventar a si e a seu cotidiano. Assim, por meio de “caças não autorizadas” nos textos que deveriam educá-las para serem “boas moças, e conseqüentemente boas mães”, essas mulheres não somente reinventaram seu cotidiano, como também suas apreensões e compreensões do que liam.

Considerações Finais

Na intimidade de seus quartos e livres das pressões sociais que as enclausuravam, as mulheres permitiam-se desfrutar e viver o que lhes era negado. Simultaneamente, o corpo feminino era concebido como uma a caixa de Pandora, que, caso fosse aberta, não se poderia frear a sua sexualidade e perversão, que pululava indecência³³

³² ALENCAR, José de. *Senhora*. Op. Cit.

³³ Como nos explica Michel Foucault, o corpo da mulher passou por “diversas análises médicas” que, com aval da Igreja, provou que o corpo feminino possuía lascívia que não poderia ser controlada se os desejos sexuais fossem realizados. Cf.: FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I*. Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 99.

Nessa perspectiva, a mulher que apresentasse tendências para o desejo sexual era considerada um ser abominável. Apesar disso, as “leituras libidinosas” realizadas na intimidade da alcova, com bem pintam os excertos e análise do romance *Senhora*, expressam não somente a realização de leituras não permitidas, mas abre-nos a possibilidade analítica de pensar que essas mulheres buscavam conhecer seus corpos e sua sexualidade. Os textos de “amenos romancistas” inspiravam as mulheres a tocar em seus corpos e explorar as sensações prazerosas, assenhoreando-as donas de seus corpos e prazer:

Sexo é básico como comer ou dormir, isso é certo, mas, é tratado na sociedade moderna como algo mais. É o meio através do qual as pessoas procuram definir suas: personalidades, seus gostos. Acima de tudo, sexualidade é o meio pelo qual as pessoas buscam ser conscientes de si próprias. [...] Poucas pessoas hoje contribuiriam para a Brillat-Savarin's. “Diga-me o que você come e eu direi quem você é”, contudo, a tradução deste ditado para o campo sexual pode ser apresentada desta forma: saiba como amar e você saberá quem você é.³⁴

Nas teias emaranhadas dos romances e da sexualidade, as mulheres descobriam-se e encontravam válvulas de escape. Nos jogos da dominação, os romances insípidos eram armas a serviço da perpetuação da subjugação feminina, mas também eram narrativas sobre “transgressões performativas”, as quais questionavam e rompiam com as formas de submissão feminina.

Assim, a partir do contato com as fontes aqui apresentadas, é impossível negar o elemento transgressor presente no cotidiano das personagens femininas alencarianas. Não pretendemos aqui afirmar que, no século XIX, as figuras na literatura alencariana eram *proto-feministas*, mas atentarmos para o fato de que o Brasil não era uma ilha isolada e nele circulavam ideias que movimentavam e mobilizavam mulheres, as quais inventavam diversas maneiras de reinventar suas vidas e suas histórias.

Referências

Fontes de informação histórica

ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1991.

BETTENCOURT, D. Ana Ribeiro de Góes. *O Romance - Às Senhoras Portuguesas e Brasileiras*, 1885.

³⁴ FOUCAULT, Michel; SENNETT, Richard. *Sexualidade e solidão*. S.l.: s.d., p. 1. Disponível em: <<http://www.histotiocultural.mpbnet.com.br/>>. Acesso em: 27. Jan. 2017.

Livros

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: EDUSP, 2002, 93p.
- _____, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.
- SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. *Moça Educada, Mulher Civilizada, Esposa Feliz. Relações de gênero e História em José de Alencar*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.
- RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.

Capítulos

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A hora da estrela: História e Literatura, uma questão de gênero? In: _____. *História a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história*. Bauru/SP: Edusc, 2007.
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 45-77.
- CORBIN, Alain. Bastidores. In: DUBY, Georges, ARIÈS, Phillippe (Org). *História da Vida Privada: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Vol 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FOUCAULT, Michel; SENNETT, Richard. *Sexualidade e solidão*. Trad.: Lígia Melo, Maria Lucca, Sergio de Laia. S.l.: s.d. Disponível em <http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Sennett-Foucault-Sexualidade_e_Solidao.pdf>. Acesso em: 27. Jan. 2017.

Anais

- OLIVEIRA, Lilian Sarat de. Educadoras e religiosas no Brasil do século XIX nos caminhos da civilização. In: *XII Simpósio Internacional Processo Civilizador. Civilização e Contemporaneidade*. Recife. Nov. 2009.

Teses e dissertações

- MORAIS, Maria Arisnete Câmara de. *Leituras femininas no século XIX (1850-1900)*. (Dissertação de mestrado). Campinas: São Paulo, 1996.