

A expressão do romance em *Senhora*, de José de Alencar

LOIDE NASCIMENTO DE SOUZA *

RESUMO: Este artigo aborda as particularidades do romance e sua expressão em uma das principais obras da literatura brasileira: *Senhora*, de José de Alencar. Tendo como apoio os estudos de teóricos tais como Auerbach e Bakhtin e o “realismo formal” de Ian Watt, discutimos aqui as principais características do gênero romance para, depois, analisar sua expressão na obra supracitada. Pertencente ao grupo dos romances urbanos de José de Alencar, o livro *Senhora*, embora se enquadre no estilo romântico, já apresenta sinais do Realismo, ao retratar problemas sociais. Entretanto, para a sua composição como romance importa verificar de que forma representa a realidade brasileira na atuação de determinadas personagens situadas na sociedade fluminense do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero Romance; Literatura Brasileira; Realismo formal; Século XIX; Sociedade Brasileira.

ABSTRACT: This article discusses the particularities of the novel as a literary genre and its expression in one of the major works of the Brazilian literature: *Senhora*, by José de Alencar. With the support of theoretical studies such as Auerbach’s, Bakhtin’s and the “formal realism” of Ian Watt, the main features of the novel genre are discussed here, and subsequently its expression in Alencar’s novel is analyzed. Belonging to the group of urban novels by José de Alencar, the book *Senhora* already shows signs of realism when portraying social problems, although it was framed in the romance cycle. However, in order to structure it as a novel, it is important to verify how it represents the Brazilian reality in the performance of certain characters set in the nineteenth century society.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Brazilian Society; Formal Realism; Nineteenth Century; Novel.

* Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura e Vida Social) da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – FCL–UNESP/Assis. Professora no Colégio Estadual Paçandu Ensino Fundamental e Médio – 87140-000 – Paçandu (PR) – Brasil. E-mail: loidesouza214@yahoo.com.br

O gênero romance: um plano de estudo

Estudar o romance é estudar a literatura. Quando se fala de leitura e de literatura, em geral, a primeira forma a aflorar na memória individual ou coletiva é a do romance. Mas o romance nem sempre ocupou esse posto privilegiado. Ao longo de centenas de anos, sua existência era ignorada e, quando surge, é tratado como um gênero menor, um *parvenu*. Daí a sua timidez inicial, como tão bem acentua e analisa Antonio Candido (1989).

Considerando as revoluções e transformações desencadeadas pelo romance, que, segundo Bakhtin, provoca a *romancização* de outros gêneros, e avaliando, ainda, as particularidades de seu contexto de surgimento, acreditamos que vale a pena estudar literatura iniciando pelo estudo do romance¹. Escolhemos, para isso, o livro *Senhora*, de José de Alencar, por ser uma obra que representa a legitimação e o fortalecimento do romance brasileiro. Para começar, fizemos uma abordagem sintetizada de alguns aspectos teóricos do romance como gênero. Em seguida, estudamos *Senhora*, procurando responder por que a obra configura-se como romance.

Sendo o livro *Senhora* uma obra da maturidade de José de Alencar, como acentuam muitos críticos, ela traz uma construção sofisticada do perfil da personagem principal e alguns de seus agregados e tem um narrador que, em sua onisciência, domina o discurso e faz, ele mesmo, a primeira interpretação da história que narra. Desta forma, *Senhora* incorpora algumas características já presentes no romance europeu e prepara o público leitor para experiências ainda mais ousadas no romance brasileiro.

A forma do romance

O romance entrou em cena juntamente com a burguesia. Por esta razão, a compreensão desse fenômeno literário e suas características depende de uma visão que alcance o contexto histórico de seu surgimento.

Antes do romance, outros gêneros tais como o drama, a lírica e a epopeia ocupavam o centro dos interesses e eram todos caracterizados pelo estilo clássico de composição. Em nenhum deles focalizava-se o tempo presente, a contemporaneidade. Na epopeia, por exemplo, importava, sobretudo, o passado glorioso de um povo. Um passado acabado,

¹ Tivemos essa oportunidade ao cursar a disciplina “Romance e representação da realidade”, ministrada pelo Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho, na UNESP/Assis. O conteúdo programático da disciplina estava dividido em dois tópicos subsequentes: “O romance e a tradição da narrativa anterior” e “Romance e representação da realidade”. No primeiro tópico, estudamos textos que tratavam da pré-história do romance até chegarmos ao momento de sua formação, sem deixar, entretanto, de analisar aspectos específicos de sua forma. Depois, tendo o suporte de alguns textos que abordavam a teoria do romance, partimos para o estudo dos romances propriamente ditos, começando por obras que marcaram o surgimento da forma no século XVIII, como *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, chegando às décadas finais do século XX com obras de Manuel Puig e José Saramago. Como atividade de conclusão do curso, nos foi solicitado um trabalho analítico (condensado neste artigo) que, ao realizar o estudo de um romance, procurasse responder em que medida ele representa a realidade e se constitui como forma de romance.

distante e indiscutível. Tratava-se, nesse caso, de uma literatura produzida para ser recitada ou lida em voz alta para pequenos ou grandes grupos.

Mas as inúmeras transformações sociais, políticas e econômicas que ocorrem na Europa, especialmente a partir do século XVII, começam a mudar a dinâmica das comunidades e o domínio dos senhores feudais começa a ruir com o surgimento de uma classe que passa a enriquecer e ter projeção social por meio da prática do comércio: a burguesia. O impacto das transformações também provoca, com o passar do tempo, o êxodo rural e o consequente inchamento das cidades. A fim de conquistar poderio político, a nova classe incentiva o fortalecimento de algumas instituições, como a família unicelular e a escola. O acesso à leitura era uma das bandeiras da burguesia, já que agora os livros eram impressos em quantidade e precisavam de público leitor e consumidor. É nesse momento propício de surgimento de uma nova sociedade e de valorização da escrita e da leitura que surge o romance tal qual é conhecido hoje, somadas, é claro, todas as transformações e influências sofridas pelo gênero ao longo dos anos. Oliveira Filho (2002, p. 457) faz uma síntese clara do processo: “o romance serviu como expressão de autoconsciência da burguesia, no momento de afirmação de seu estilo de vida e de sua cultura, em contraposição aos parâmetros do Antigo Regime”.

Verificadas as condições de nascimento do romance, podemos dizer que ele surge, de fato, como uma forma revolucionária de arte. Entronizado no centro da criação literária, o indivíduo real terá, agora, um texto forjado e produzido especialmente para seu deleite pessoal. Como acentua Bakhtin, o romance é para ser lido e apreciado a sós, silenciosamente, por meio da leitura: “o romance é o único gênero, por se constituir e ainda inacabado [...] só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros, e só ele está adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura.” (BAKHTIN, 1988. p. 397).

Mas a possibilidade de revelar os aspectos insondáveis da personalidade não impede, no caso do romance, a proposição de uma visão totalizante da realidade. O romance, portanto, é um tipo de produção literária que se firma na conjugação de dois extremos de realidade: das entranhas do indivíduo para as entranhas da sociedade contemporânea ou vice-versa.

Tal conjugação, entretanto, não teria sentido literário se esse trânsito não ocorresse pelo viés da forma que nada mais é que o aspecto estético do romance, o conjunto de artifícios e técnicas que fazem dele uma obra de arte e garantem a sua permanência. A legitimação e o reconhecimento desses aspectos lançam por terra os argumentos daqueles que consideravam a utilização de elementos do cotidiano um tipo de literatura menor. Aos poucos, o romance vai completando o seu ciclo de evolução e chega à maioria sem se afastar da realidade. Conforme o que podemos deduzir das afirmações de Auerbach, há um enobrecimento do gênero:

Quando Stendhal e Balzac tomaram personagens quaisquer da vida cotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual a realidade cotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante. Completaram, assim, uma

evolução que vinha se preparando fazia tempo [...] e abriram caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida. (AUERBACH, 2004, p. 499–500).

O resultado da equação entre forma e realidade no romance é demonstrado com clareza por Ian Watt (1990). Segundo o autor, a incorporação de situações corriqueiras, baseada numa visão circunstancial e particular dos fatos, resultou numa maior complexidade do perfil das personagens. Muita atenção passou a ser dispensada às singularidades da alma humana e, ao longo das narrativas, era possível que facetas inimagináveis do caráter das personagens fossem reveladas. Além disso, elas passam a ser nomeadas e inseridas num tempo e num espaço muito particulares, mas também muito familiares ao leitor, que, por sua vez, poderá, se lhe aprouver, considerá-las como qualquer pessoa de seu ambiente social. Nesse sentido, a maneira como o tempo e o espaço são trabalhados é de extrema importância para a efetivação do realismo. No romance, o tempo é um processo que estabelece relações entre passado e presente. Em geral, os comportamentos e as reações da personagem são entendidos e explicados como consequência de acontecimentos anteriores. Mas, embora tenha uma história de vida que é determinante na construção de seu caráter, a personagem tem independência para, a partir de inúmeras experiências, tomar novos rumos e redesenhar o mapa do seu destino.

Na concepção de Watt, também o espaço tem função preponderante na caracterização do romance, porque ele deixa de ser distante para se aproximar do espaço de vivência do leitor. E é assim que, ao tomar conhecimento da história narrada, o leitor verá nomeadas cidades, ruas, bairros, lugares e ambientes que ele conhece no seu dia-a-dia e poderá imaginar a cena como sendo mais uma das experiências que pode testemunhar em sua vida. Junto à visão prática dos acontecimentos e de um manejo diferenciado do tempo e do espaço, a função referencial da linguagem também passa a ser mais presente no romance e é fundamental para a manutenção da coerência interna da narrativa. Esse conjunto de procedimentos é equacionado por Ian Watt (1990) que os denomina de “realismo formal”, o método narrativo que dá origem ao romance e que, a partir de então, estará intensamente presente na prosa ficcional.

Mas todos os procedimentos estariam incompletos, não fosse a presença do narrador como consciência reguladora entre a “objetividade normativa da épica e a gritante subjetividade que suporta a estrutura da forma” (MACEDO, 2000, p. 220). Ele é a “diretriz arquitetônica *objetiva* das partes” (MACEDO, 2000, p. 222) porque “passa juízo sobre si próprio e transforma a configuração *subjetiva* do destino em significado arquitetônico *objetivo* das partes isoladas. O que era uma visão idiossincrática do *conteúdo* da realidade faz-se vinco objetivo, sedimentado na *forma* composicional.” (MACEDO, 2000, p. 221). O narrador é, portanto, o instrumento que permite a transformação da matéria-prima da realidade em produto estético.

Como já dissemos, o surgimento do romance é tão impactante que influencia toda a literatura e, conforme Bakhtin (1988), provoca a *romancização* de quase todos os outros

gêneros. Além disso, o romance, justamente por estar em contato com a realidade imediata, não tem forma fixa rigidamente determinada. Vejamos:

o romance é um gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos do romance europeu são inteiramente desprovidos do elemento amoroso; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso. (BAKHTIN, 1988, p. 402).

Revestido, portanto, de sua versatilidade, depois de eclodir na Europa, o romance conhece outros continentes, e é assim, como produto cultural importado, que chegará ao conhecimento dos leitores brasileiros nas décadas finais do século XVIII. Por aqui, lia-se, entre outros, Walter Scott, Victor Hugo e Daniel Defoe, sendo que as primeiras tentativas de produção romanesca ficaram no plano das adaptações de obras europeias. Mas essas adaptações serviram de impulso para a produção dos primeiros romances brasileiros. Mais tarde, em 1843, Teixeira e Sousa lança *O Filho do Pescador* e, já no ano seguinte, surge *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, o primeiro romance significativo da literatura brasileira.

Tanto a obra de Teixeira e Sousa como a de Joaquim Manuel de Macedo foram publicadas, inicialmente, em forma de romance-folhetim, seguindo-se o modelo popularizado na França por escritores tais como Émile Girardin, Alexandre Dumas e Eugène Sue. Conforme analisa Marlyse Meyer:

O fenômeno romance-folhetim “folhetinesco” se estendia a todos os jornais da corte. Ainda que não existam as necessárias pesquisas, de difícil execução dada a escassez de dados sobre tiragens e publicações, não faltam indícios da correlação entre a prosperidade do jornal e o folhetim. (MEYER, 1996, p. 294).

É somente com José de Alencar, porém, que o romance brasileiro vai se firmar como uma literatura de feição nacional, dadas a engenhosidade do artista, o seu uso da linguagem e a sua criatividade na elaboração de quadros de “cor local”. Também ele, que inicia sua carreira como jornalista, lançará mão da novidade do romance-folhetim, tendo como resultado a ampliação e a diversificação de seu público leitor. De forma geral, o romance-folhetim é uma história publicada em fragmentos na parte inferior de um jornal e a evolução do enredo pode sofrer a interferência do leitor. Justamente por isso, há uma interação que determina o elo entre escritor, obra e público. Cada trecho do folhetim era estruturado de modo a fisgar o leitor por meio do suspense provocado pela expectativa dos acontecimentos futuros.

Como sabemos, José de Alencar (1829-1877) era escritor articulado e crítico e dedicou-se à escrita de tipos variados de textos. É com o romance, porém, que ele definitivamente se realiza como escritor e faz história na literatura brasileira, ao influenciar os seus contemporâneos e

conquistar um público cativo. Em *Como e porque sou romancista*, Alencar (1998) declara a sua preferência pelo romance. Essa predileção não é difícil de ser compreendida, uma vez que o romance como gênero, conforme já vimos, está sintonizado com o “aqui” e o “agora”. Se o objetivo era valorizar o país em suas peculiaridades e criar uma literatura nacional (ainda que a partir de modelos europeus), isso só poderia se realizar satisfatoriamente pela forma do romance. É por isso que, depois de publicar *Cinco minutos* em 1856, seu romance de estreia, continua a publicar inúmeras obras e, nelas, vai aperfeiçoando o seu estilo até chegar ao ponto mais alto ao publicar *Senhora*, em 1875. Como veremos, embora apresente já certo teor realista, a obra traz ainda alguns traços típicos do romance-folhetim, como a ascensão social pelo dinheiro, a monetarização das relações humanas, o encontro com a pessoa amada e o final feliz. No próximo tópico, portanto, veremos como se dá a realização da forma do romance na obra mais madura e artisticamente completa de José de Alencar.

Senhora: uma expressão do romance

José de Alencar era homem das letras, atuante e ligado aos acontecimentos de seu tempo. Atuou como advogado, jornalista, deputado, ministro da justiça, mas é como escritor que deixa o seu principal legado. Escreveu inúmeros artigos e reportagens e era um leitor atento das produções literárias do momento. Leu Balzac, Victor Hugo, Dumas, Chateaubriand e Alfred de Vigny. Antes disso, ainda na adolescência, já tinha lido *A moreninha*, que lhe causou forte impressão. Certamente essas leituras foram determinantes na formação do gosto literário e na definição do perfil particular de sua escritura na composição de romances.

Não foram poucas as vezes em que José de Alencar deixou transparecer a sua preferência pelo romance. Em primeiro lugar, esse é o tipo de texto que marca definitivamente a sua carreira de escritor, não só pela quantidade (escreveu ao todo 21 romances), mas também pela qualidade que chega a atingir em romances como *Iracema* e *Senhora*, por exemplo. Só esse fato já seria suficiente para que se percebesse o pendor de Alencar pelo romance. Mas além da já referida afirmação de *Como e por que sou romancista*, em uma carta anexada ao livro em estudo, Alencar faz uma apologia do gênero, chegando a teorizar sobre o assunto:

Há duas maneiras de estudar a alma: uma dramática, à semelhança de Shakespeare; outra filosófica, usada por Balzac. O romancista dispõe de ambas; mas deve, sempre que possa, dar preferência à primeira e fazer que seus personagens se desenhem a si mesmos no correr da ação.

[...] A grande superioridade dessa forma literária penso eu que provém de sua natureza complexa: ela abrange e resume em si o drama, a narrativa e a descrição. Da justa combinação dos três elementos nasce o grande atrativo do romance. (ALENCAR, 1993, p. 203-205)².

² Como essa é uma referência da obra em estudo, nas próximas citações dessa mesma obra informaremos apenas o número da página.

Vemos, portanto, que José de Alencar tinha plena consciência de seu papel e domínio de seu ofício de romancista. Vale ressaltar que seu ponto de vista sobre o gênero antecipa, em parte, as constatações de Bakhtin, quando este localiza as raízes originárias do romance em outros gêneros. Essa diversidade de origem também explica a complexidade e o caráter amorfo do romance.

Diante disso, o desafio a que nos propomos responder é: que elementos fazem de *Senhora* um romance? Como está expressa a forma do romance nessa obra?

O conjunto de romances produzidos por Alencar está dividido em quatro grupos: históricos, regionalistas, urbanos e indianistas. O livro *Senhora* está entre os chamados romances urbanos, os quais tematizam a vida social do Rio de Janeiro. Embora já traga indícios do Realismo, ao denunciar as mazelas da sociedade capitalista, analisar conflitos interiores e revelar a hipocrisia social, *Senhora* é, ainda, considerado um romance romântico porque ilustra, entre outros fatores, o individualismo burguês e a prevalência do amor sacramentado pelo matrimônio.

Para uma melhor compreensão do estudo, vejamos resumidamente o enredo de *Senhora*:

Aurélia Camargo era uma moça de família humilde que vivia ao lado da mãe, D. Emília Camargo, e de Emílio, seu irmão mais moço, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro. Seu pai, Pedro de Sousa Camargo, era filho de um rico fazendeiro, mas vivia longe da família por imposição do avô e, embora nutrisse esperanças de aproximar-se de sua família, tomado pelo desgosto, foi acometido por uma febre cerebral e morreu, longe de tudo e de todos. Se D. Emília já se mostrava preocupada com o futuro de Aurélia enquanto o marido era vivo, sua preocupação torna-se ainda mais crônica e compreensível, quando, ao perder também o seu filho, vê a sua saúde minguar. Na tentativa de garantir um arrimo para a filha, ela a convence a mostrar-se aos passantes a fim de conseguir algum pretendente digno. Muitos foram os interessados na bela de Santa Teresa, mas a maioria deles tinha intenções suspeitas a respeito da moça. Já nessa época (aos dezessete anos aproximadamente), Aurélia revelava a sua forte personalidade e não se deixou seduzir por nenhum deles. Somente dois, Fernando Seixas e Eduardo Abreu, mostraram-se bem intencionados. Aurélia agradou-se mais do primeiro. O namoro caminhava normalmente bem, mas Fernando Seixas, embora fosse bom moço, cedeu à tentação provinda do mundo das aparências e da riqueza. Por isso, repentinamente troca Aurélia por Adelaide Amaral, que possuía um dote de trinta contos de réis. Para Aurélia, o golpe foi duríssimo e quase insuperável, principalmente, quando soube do motivo do abandono. Mas nesse ínterim, por providência do destino, reaparece o avô que, arrependido, resolve reconhecer, em testamento, nora e neta como suas únicas herdeiras legítimas. Logo após o lance do testamento, morrem, em questão de dias, a mãe e o avô de Aurélia, que fica só no mundo e de posse de uma herança de mil contos de réis. É a partir disso que Aurélia surge como a grande sensação da sociedade fluminense, cuja beleza é “realçada” pela enorme riqueza que possui. Tendo posses, poder e fama, Aurélia queria mesmo era resolver as questões do coração. Arma então um plano ardiloso para vingar-se de Seixas, que acaba como marido comprado de Aurélia por cem contos de réis. Seguem-se as sucessivas humilhações sofridas por Fernando, uma vez que Aurélia não vacila em

espezinhá-lo sarcasticamente sempre que pode. O amor real que havia entre os dois não teria se consumado, se Fernando Seixas, ao cumprir rigorosamente o ritual do casamento de fachada, não tivesse, depois de onze meses de trabalho, recuperado o valor do seu resgate. Nesse momento, Aurélia declara-lhe seu amor e o institui, finalmente, como seu parceiro e herdeiro. Criadas as condições, eles são agora, de fato, marido e mulher.

A síntese de *Senhora* já nos traz elementos importantes que sinalizam a expressão da forma do romance. Trata-se, como vimos, de uma história com personagens típicos da sociedade fluminense do século XIX e que apresentam nome e sobrenome. O espaço também é específico: Aurélia reside no bairro de Santa Teresa. Dois elementos caros à filosofia burguesa também estão presentes na intriga: a questão do casamento e a questão do dinheiro. Assim é possível notar, desde já, que o pressuposto eleito por Bakhtin como condição básica para a realização do romance configura-se, de maneira muito clara, em *Senhora*: no romance cria-se uma nova área de estruturação da imagem por meio do “contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado.” (BAKHTIN, 1988, p. 403-404). O mundo ficcional de *Senhora* era uma representação estética do Rio de Janeiro naquele momento. Essa é, portanto, uma das chaves para a realização do “realismo formal” (WATT, 1990), uma das características mais particulares do romance.

Uma visão mais aproximada da narrativa, no entanto, revela-nos mais de sua constituição como romance. Talvez mais do que os percalços vividos por Aurélia, chamamos a atenção o comportamento do narrador e as estratégias que ele utiliza para narrar. Ele é, de fato, a “diretriz objetiva das partes” (MACEDO, 2000), o arquiteto e o primeiro leitor da própria história que ele narra, quando resolve dividi-la em quatro partes: O Preço, Quitação, Posse, Resgate. Sobre isso, vejamos o que diz Regina Pontieri (1988, p. 51-52):

Essa organização do assunto indica a existência de um narrador que assume o controle sobre o narrado, apresentando-o ao leitor já devidamente compartimentado e nomeado segundo uma leitura prévia dos acontecimentos. Dividir e dar título são operações que supõem um ponto de vista relativamente distante dos fatos sobre os quais se lança luz, vendo-os como totalidade e dando-lhes coerência, isto é, interpretando-os.

Em *Senhora*, o narrador está claramente narrando a história de outra pessoa. É o que se chama em linguagem técnica, segundo Reis e Lopes (1988), de narrador heterodiegético. Mas sua onisciência e independência permitem que a distância seja quebrada e que ele organize a história a seu bel-prazer. A história pode não ser a dele, mas o discurso e o ponto de vista são. É por isso que ele começa a história praticamente pelo ponto mais alto. É o momento da aparição meteórica de Aurélia que causa assombro e pavor a todos:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela.
Desde o momento de 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 a flor em vaso de alabastro; dois esplendores que se refletem, como o raio de sol no prisma do diamante.

Quem não se recorda da 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?

Tinha ela dezoito anos quando apareceu a primeira vez na sociedade. Não a conheciam; e logo buscaram todos com avidez informações acerca da grande novidade do dia. (p. 19).

Nestes sete parágrafos iniciais, o narrador fornece ao leitor inúmeras informações úteis que lhe permitirão uma melhor compreensão da história. Estão informados, por exemplo, pelo foco narrativo, a personagem principal, o espaço maior e, ainda que de forma um tanto vaga e distante, o tempo. Não há uma definição clara do tempo da história, mas a expressão “Há anos” informa-nos que é o passado. As palavras “Corte” e “fluminense”, além de se referirem ao espaço, dizem-nos de uma história situada no século XIX e na época do Império. O narrador, talvez por mecanismos de autoproteção, distancia a história no tempo, mas a meticulosidade com que ele nomeia personagens e espaços muito específicos, como veremos, deixa evidente que narrador e história são da mesma época e que a distância temporal não é tão grande assim. Esse distanciamento temporal não é a única estratégia de disfarce que ele utiliza. Fazendo-se de autor, antes de iniciar a história ele dirige-se especialmente ao leitor para dizer que a história não é de sua própria lavra. Vale frisar que esse era um recurso de escrita muito utilizado pelos romancistas do século XIX:

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

O suposto autor não passa rigorosamente de 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 a obra mas o livro. (p. 18).

Notemos que, nesse caso, o narrador quer fazer crer que nem o discurso é dele, e sim, de outra pessoa que se encarregou de organizar a história. Para Regina Pontieri (1988), ele é “dissimulado” já que, ora se aproximando, ora se distanciando do caso narrado, disfarça a sua onisciência.

Já vimos que o narrador de *Senhora* situa a história num tempo passado e a narra em 3ª pessoa. Mas ainda nos parágrafos iniciais, vemos que seu discurso tem uma configuração diferente, como podemos conferir no seguinte trecho: “Dizia-se muita coisa que não repetirei agora, pois a seu tempo saberemos a verdade, sem os comentários malévolos de que usam vestimenta os noveleiros” (p. 19). O discurso do narrador, portanto, é feito em 1ª pessoa, como está subentendido no verbo “repetirei”, e o advérbio “agora” informa-nos que o seu tempo é o presente. Fica clara, assim, a diferença entre o tempo da história e o tempo do discurso. Essa divergência temporal entre história e discurso reforça a discursividade do romance. Para Bakhtin (1988, p. 371), é somente no romance que “o discurso pode revelar todos os seus

recursos específicos e alcançar sua autêntica profundidade”. E a partir dessa compreensão, ele cria, então, o conceito de “palavra romanesca”.

Em *Senhora*, o narrador, de fato, faz uso de alguns expedientes que o discurso lhe permite. Em primeiro lugar, abre mão da linearidade da história e faz um zigue-zague entre presente, passado e futuro. Ele fala do aparecimento súbito de Aurélia e dos fatos que se desenrolaram até o seu casamento com Fernando Seixas, para, depois, fazer um recuo temporal e informar-nos sobre as origens da personagem: “Dois anos antes desse singular casamento [...]” (p. 75). Essa abordagem do presente de Aurélia somada ao retorno para o seu passado ocupa praticamente as duas primeiras subdivisões do livro: O Preço e a Quitação. Em meio a isso, o narrador também dedica alguns capítulos para falar de Fernando Seixas e sua família.

Além de realizar volteios na narrativa e de explorar *links* convenientes à história principal, o narrador também chega a “abrir parênteses” para fazer comentários, sintetizar e retomar a sequência da história que ele havia paralisado para fazer o recuo temporal. O trecho a seguir revela o momento posterior ao casamento de Aurélia com Fernando Seixas e a reação deste quando sabe de sua condição de marido comprado. Vejamos:

Tornemos à câmara nupcial, onde se representa a primeira cena do drama original, de que apenas conhecemos o prólogo. Os dois atores ainda conservam a mesma posição em que os deixamos. Fernando Seixas, obedecendo automaticamente a Aurélia, sentara-se e fitava na moça um olhar estupefato. A moça arrastou uma cadeira e colocou-se em face do marido, cujas faces crestava o seu hálito abrasado. (p.104).

Somente se considerarmos o aspecto discursivo e o seu tempo é que entenderemos a coerência do período “Os dois atores ainda conservam a mesma posição em que os deixamos”. Se ficarmos no plano da história, teremos a impressão absurda de que Aurélia e Fernando foram convertidos em estátua antes da continuidade dos acontecimentos. O fato de retomar a história, utilizando expressões do tipo “representa”, “primeira cena”, “drama original” e “prólogo”, também reveste o discurso do narrador de uma função metalinguística. É como se o romance estivesse se confessando ficção. Ainda quando utiliza a primeira pessoa do plural em “tornemos”, “conhecemos” e “deixamos”, o narrador parece admitir a presença textual do leitor e reivindicar a sua cumplicidade.

Depois de retornar ao “presente” de Aurélia, com a confirmação do casamento de conveniência e aparência, o narrador ocupará ainda mais duas partes do livro, “Posse” e “Resgate”, para falar do “futuro” do casal que seria de uma convivência tensa e agonizante até o desenlace feliz e surpreendente, que ocorreria depois de onze meses. Quanto a isso, aprendemos com Bakhtin (1988) que a contemporaneidade do romance não exclui o passado. O presente do romance precisa de um passado autêntico, mas marcha para o futuro. Podemos aplicar essa necessidade de um passado tanto no plano do gênero e sua evolução, como no plano da diegese, já que, no romance, os fatos são organizados tendo-se em vista uma causalidade. No que se refere à diegese, também é pertinente ressaltar o seu aspecto

folhetinesco, uma vez que, nela, estão representados o suspense e a tensão gerados pela posse do dinheiro, mas todos os conflitos encontram sua solução no desfecho da narrativa.

Até aqui fizemos uma síntese geral do enredo de *Senhora* e, em busca de apontar aspectos que lhe conferem o *status* de romance, destacamos rapidamente o seu vínculo com a realidade, o “presente inacabado”, e analisamos o comportamento do narrador. E, ao falar deste elemento, falamos necessariamente do tempo, identificando uma diferença entre tempo da história e tempo do discurso.

Mas outro fator que é determinante na constituição do romance é a forma como são tratadas as personagens. Em *Senhora*, há um número significativo de personagens. Há os principais sem os quais a história não existiria, como é o caso de Aurélia Camargo e Fernando Seixas, mas há também os de participação quase imperceptível, como é o caso da mendiga Bernardina. Embora tenha uma presença-relâmpago, sua condição revela os problemas sociais já existentes naquela época, configurando-se também como um indício de realismo. Ela também era a encarregada de informar Aurélia da chegada de Fernando, que viajara até Pernambuco, para que a moça pudesse colocar em prática o seu plano de amor e vingança. Vejamos o trecho:

apareceu à porta da saleta a Bernardina, velha a quem a menina protegia com esmolas. A sujeita parara com um modo tímido, esperando permissão para adiantar-se.

Aurélia aproximou-se dela com um gesto de interrogação.

— Quis vir ontem – segredou Bernardina –, mas não pude, que atacou-me o reumatismo. Era para dizer que ele chegou.

— Já sabia!

— Ah! Quem lhe contou? Pois foi ontem, havia de ser mais de meio-dia.

— Aurélia cortou o diálogo, indicando à velha o corredor que levava para o interior; e passando ao gabinete cerrou a porta sobre si. (p. 29).

A presença da personagem Bernardina e a sua participação parecem não ter nenhuma importância, uma vez que Aurélia, de fato, já sabia que Fernando chegara. No entanto, se não faz falta para a coerência da narrativa, a insignificância da cena e da personagem reforça o aspecto de cotidianidade do romance que se diferencia dos outros gêneros, entre outras coisas, justamente por incluir fatos rotineiros na representação literária.

De participação ínfima ou insignificante também são D. Camila, mãe de Seixas, e Mariquinhas e Nicota, suas irmãs. A Lísia Soares era a rival necessária que toda mulher tem. Eduardo Abreu, o pretendente rejeitado, mas que serviu depois de motivo de ciúme para o casal principal. Torquato Ribeiro e Adelaide Amaral, o casal que servia de contrapeso para Aurélia e Seixas. D. Firmina Mascarenhas, a parente-acompanhante que, por sua nulidade, garantia o reinado de Aurélia como mulher independente. São ainda personagens de pouca presença os que formam a família de Aurélia: pai, mãe e irmão. Outros, como Tavares do Amaral e Alfredo Moreira, aparecem e desaparecem sem maiores implicações.

Mais importantes, talvez, sejam aquelas personagens que ocupam o centro do circuito comercial da narrativa. Entre elas estão incluídas as principais, Aurélia e Seixas, mas também Lemos e até o avô de Aurélia. Aurélia, uma moça de mil contos de réis, especula no mercado

a compra de um marido por um valor que representa um décimo de sua fortuna: cem contos de réis. Lemos e o avô serão fundamentais para que essa transação comercial se efetive.

Em toda a narrativa, é notória e abundante a presença de expressões pertencentes ao jargão econômico e algumas delas estabelecem uma clara fusão entre matrimônio e mercado: “preço de sua cotação”, “mercado matrimonial”, “ágio de suas ações”, “empresa nupcial” (p.21), “dividendo das apólices”, “taxa do juro”, “tábua de câmbio” (p.32), “caderneta da Caixa Econômica” (p.43), “vida mercantil”, “movimento dos fundos públicos”, “oscilações do mercado monetário” (p.79), “cheque”, “Banco do Brasil” (p.105), entre outras. Essas expressões somadas àquelas que intitulam as quatro partes do romance mostram uma tensão entre o ter e o ser, entre o “patrimônio e o matrimônio”:

Trata-se de uma situação em que as leis do amor, confrontadas com as do mercado, ficam em latência momentânea; mas gerindo — e sugerindo — os meios para, no final, imporem sua soberania. Deste modo a narrativa se tece a partir da palavra “posse”, significante que remete simultaneamente a dois tipos de leis, encobrando significados diversos mas aparentados: o bem econômico e o bem afetivo; posse jurídica e posse física; dinheiro e amor. (PONTIERI, 1988, p. 50).

No eixo central da narrativa, justamente o que concentra as questões monetárias, uma personagem de pouquíssima participação, mas fundamental para a composição do perfil da personagem Aurélia, é o seu avô, Sr. Lourenço Camargo. Sendo ele um rico fazendeiro que, no final da vida, entrega em testamento todos os bens que possui para a neta, transformouse no suporte principal para a “ascensão da estrela”. Sem herança não haveria vingança; sem herança não haveria a Senhora. O narrador, já nos primeiros parágrafos, deixa claro que riqueza e beleza são “duas opulências” que se complementam. A própria Aurélia tinha total consciência dessa sua condição áurea perante a sociedade: “Então não sabe, D. Firmina, que eu tenho um *estilo de ouro*, o mais sublime de todos os estilos, a cuja eloquência arrebatadora não se resiste?” (p. 24).

Outra personagem que praticamente personifica a “moral fácil” do jogo de interesses e não tem o menor escrúpulo ao tramar os meios de levar alguma vantagem é Manuel José Correia Lemos, tio de Aurélia, tratado em toda a narrativa apenas por Lemos e, esporadicamente, chamado pelo narrador de “alegre velhinho” ou de “o sagaz do velhinho”:

Era o Sr. Lemos um velho de pequena estatura, não muito gordo, mas rolho e bojudado como um vaso chinês. Apesar de seu corpo rechonchudo tinha certa vivacidade buliçosa e saltitante que lhe dava petulância de rapaz, e casava perfeitamente com os olhinhos de azogue. Logo à primeira apresentação reconhecia-se o tipo desses folgazões que trazem sempre um provimento de boas risadas com que se festejam a si mesmos. (p. 28).

Lemos era o irmão mais velho de Emília, mãe de Aurélia, mas que, além de intermediar o casamento malogrado da irmã, nunca tinha mostrado maiores preocupações com a situação de penúria em que ela vivera com os filhos depois do casamento. Pelo contrário, quando a irmã decide que é hora de sua filha Aurélia procurar por um casamento que lhe garanta o

futuro, Lemos tenta tirar proveito da situação com intenções muito rasteiras e vulgares. Para isso, primeiro conquista a confiança da sobrinha e depois lhe escreve uma carta:

A carta do Lemos era escrita no estilo banal do namoro realista, em que o vocabulário comezinho da paixão tem um sentido figurado, e exprime à maneira de gíria não os impulsos do sentimento, mas as seduções do interesse. O velho acreditou que a sobrinha, como tantas infelizes arrebatadas pelo turbilhão, estava à espera do primeiro desabusado, que tivesse coragem de arrancá-la da obscuridade onde a consumiam os desejos famintos e transportá-la ao seio do luxo e do escândalo. Apresentou-se pois francamente como o empresário dessa metamorfose, lucrativa para ambos (p. 84).

Para decepção de Lemos, Aurélia, escandalizada com a proposta, corta relações com o tio que novamente sai de cena. Somente ao tomar conhecimento da situação singular e dourada da sobrinha, é que ele se apresenta com intenções de assumir a administração da fortuna. Ameaçado por Aurélia, que se impõe, contenta-se com a posição de tutor.

Como tutor, Lemos se sujeita a apenas obedecer às ordens de Aurélia, uma vez que esta era a condição para continuar a ocupar o cobiçado posto. Sob o comando da sobrinha, ele era o responsável pela encenação e pela transação comercial que resultaria na compra de Fernando como marido de Aurélia. Certamente impressiona ao leitor a desenvoltura com que Lemos vai conseguindo realizar todos os intentos da sobrinha apoiado na âncora do dinheiro. Disfarça-se de outra pessoa, finge não reconhecer, arranja e desmancha casamento. É interessante como a personagem perscruta tranquilamente a cobiça íntima de cada um, tendo ainda a certeza de que Fernando Seixas, embora se fizesse de rogado, não recusaria a sua vantajosa proposta: trocar o dote de trinta contos de réis de Adelaide por um dote de cem contos de réis de uma suposta desconhecida:

Lemos voltara satisfeito com o resultado da sua exploração. Era o velho um espírito otimista, mas à sua maneira; confiava no instinto infalível de que a natureza dotou o bípede social para farejar seu interesse e descobri-lo.

[...]

— Não se recusam cem contos de réis – pensava ele – sem razão sólida, uma razão prática. O Seixas não a tem; pois não considero como tal essas palavras ocas de tráfico e mercado, que não passam de um disparate. Queriam que me dissessem os senhores moralistas o que é esta vida senão uma quitanda? Desde que nasce um pobre diabo até que o leva a breca não faz outra coisa senão comprar e vender? Para nascer é preciso dinheiro, e para morrer ainda mais dinheiro. Os ricos alugam os seus capitais; os pobres alugam-se a si, enquanto não se vendem de uma vez, salvo o direito do estelionato. (p. 49).

Essa é, portanto, a “dialética materialista” (p. 48) de Lemos que, em suma, representava a essência do pensamento da sociedade fluminense do século XIX. Aurélia, embora não gostasse do tio e o tratasse com rispidez, necessitava de sua ajuda, pois, como afirma Regina Pontieri (1988, p.75), ele era “fundo conhecedor das leis do interesse que regulam a vida social”. Além de precisar de seus préstimos, Aurélia também guarda, em astúcia, alguma

semelhança com o tio, como bem observa Fernando Seixas: “A senhora tem uma sagacidade prodigiosa! Bem mostra que é sobrinha do Sr. Lemos.” (p. 133).

A segunda personagem em escala de importância é, de fato, Fernando Seixas, alvo do amor-ódio de Aurélia. Até certo ponto, era bom caráter, mas tinha “pânico da pobreza” (p. 57). Seu perfil era tipicamente romântico, tinha um porte aristocrático, o que, ao mesmo tempo, sugeria nobreza e riqueza. Tais qualidades encantaram definitivamente Aurélia.

Mas Fernando, no fundo, era uma farsa. Não era nobre e, muito menos, rico. Órfão aos dezoito anos, era mimado e sustentado pela mãe e pelas irmãs, consumindo do mais caro e sofisticado que houvesse para fazer boa figura na sociedade. Essa postura de caça-dotes, como vimos, custou-lhe a liberdade e o transformou em marido-coisa, marido-mercadoria.

Ao longo da história, entretanto, Fernando Seixas consegue purgar os seus pecados. Transformado em mercadoria, desprende-se paradoxalmente de todo interesse material e descobre o valor de sua dignidade. Para recuperá-la e fugir à humilhação doméstica do falso casamento, entrega-se incansavelmente ao trabalho como nunca o fizera antes.

Grande foi pois a surpresa que produziu a assiduidade de Seixas na repartição. Entrava pontualmente às 9 horas da manhã e saía às 3 da tarde; todo esse tempo dedicava-o ao trabalho; apesar das contínuas tentações dos companheiros, não consumia como costumava outrora a maior parte dele na palestra e no fumatório. (p. 125).

A aparente punição de Fernando e a valorização do trabalho, somadas às críticas desferidas pelo narrador, como: “a moral fácil e cômoda, tão cultivada atualmente em nossa sociedade” (p. 54), revelam o aspecto moralista da narrativa de José de Alencar.

Conforme vimos, há uma variedade de personagens em *Senhora*, como, em geral, requer o romance. Um aparecem mais, outras, menos. Um apenas são citadas, outras têm o seu caráter e as suas intenções escancaradas diante do leitor. Mas a personagem principal, em torno da qual gravitam todas as demais, é mesmo Aurélia. O próprio narrador, disfarçado de autor ou vice-versa, confessa isso: “O estudo que o autor propôs-se a fazer foi somente do caráter de Aurélia, ou de seu perfil moral. Todos os outros personagens são incidentes: e apenas saem da penumbra quando ao contato daquela alma recebem o reflexo de sua luz.” (p. 205).

Curiosa é a maneira como Aurélia conduz as situações que ela mesma cria, disfarçando até o extremo, como é o caso da noite de núpcias, ou sustentando sua falsa indiferença por Seixas até depois da despedida no final da história. Nos dois casos, o desenlace chega ao limite e Aurélia não “desafina”. Só se rende depois de tirar a prova da mudança de Seixas.

No primeiro caso, o da noite de núpcias e dos fatos que a antecedem, Aurélia engana a todos, até o próprio Fernando que, iludido e investigado, mente por três vezes consecutivas, como Pedro a Cristo, chegando a ponto de dizer que nunca beijara outra mulher. Só então é que Aurélia lhe desfere o golpe fatal:

Mas é tempo de pôr termo a essa 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. (p. 73).

No segundo caso, o da convivência conflituosa do casal, Aurélia por algumas vezes faz com que Fernando acredite numa possível reconciliação, mas que era desenganada em seguida. Por sua audácia, chega a ponto de encomendar a pintura de um quadro do casal a partir do modelo vivo de ambos. Mas, para que a expressão de Fernando não parecesse fria, finge conviver bem com ele por alguns dias, apenas para que o pintor pudesse capturar uma expressão mais agradável. Assim, Aurélia, ao examinar “o trabalho do pintor, viu palpitante de emoção a sorrir-lhe o homem que ela havia amado.” (p. 153).

De fato, aos poucos, com a sua persistência e com as suas artimanhas, Aurélia vai esculpindo o novo Fernando até transformá-lo no homem dos seus sonhos. Ao mesmo tempo em que se vinga, ela forja um novo homem:

Outra mudança notava-se em Seixas. Era a gravidade que, sem desvanecer a afabilidade de suas maneiras sempre distintas, imprimia-lhe mais nobreza e elevação. Ainda seus lábios se ornavam de um sorriso freqüente; mas esse trazia o reflexo da meditação e não era como dantes um sestro de galantaria. (p. 126).

A mudança que se havia operado na pessoa de Seixas depois de seu casamento fez-se igualmente sentir em sua elegância. Não mareou-se a fina distinção de suas maneiras e o apuro do traje; mas a faceirice que outrora cintilava nele, essa desvanecera-se. [...]

Aurélia notou não só essa alteração que dava um tom varonil à elegância de Seixas, como outra particularidade, que ainda mais excitou-lhe a observação. Dos objetos que faziam parte do enxoval por ela oferecido, não se lembrava de ter visto um só usado pelo marido. (p. 128).

Já sabemos que a “encenação teatral” do casamento dura por longos onze meses. Somente quando Fernando lhe devolve o valor do resgate, os cem contos de réis, conquistados com esforço próprio, se despede e vai saindo da câmara nupcial para ir embora, é que Aurélia confessa-lhe o seu amor e abre o testamento que ela havia assinado ainda na noite de núpcias.

Como vemos, Aurélia é verdadeiramente a senhora, não só do seu destino, mas do destino dos outros. Depois de um passado de sofrimento, consegue chegar ao posto de grande dama da sociedade fluminense, tendo como marido um homem que ela conquista e educa a seu modo. Ela é a típica personagem do romance que, conforme vimos, sendo sujeito histórico pode dar novos rumos para sua vida.

Observadas de perto as principais personagens, algumas sondadas até a alma, vemos que elas ilustram não apenas tipos de indivíduos, mas representam a essência de uma sociedade com sede de capitalismo para a qual o dinheiro é a razão de todas as coisas. Nela, as pessoas, e até instituições como o casamento, são mercantilizadas, como bem ilustra essa fala de Aurélia: “— Oh! Ninguém o sabe melhor do que eu, que espécie de amor é esse, que se usa na sociedade e que se compra e vende por uma transação mercantil, chamada casamento!...” (p. 131).

Tratando do espaço, já destacamos que ele é de alta significância para o realismo formal do romance. Se pensarmos no Rio de Janeiro do século XIX, seria possível, talvez a partir de leituras diversas da obra, até esboçar o mapa da cidade. Em *Senhora*, estão citadas a célebre Rua do Ouvidor e outras tantas como Rua da Quitanda, Rua do Hospício e Rua São José. Fatos acontecem no bairro de Santa Teresa, mas são citados também Botafogo e Laranjeiras, entre outros. São referidos, ainda, pontos como o Largo do Machado, Hotel de Europa e Praia Vermelha. O Alcazar, o café-concerto, era o espaço da encenação social por excelência, onde todos se viam e se mostravam.

Justamente quanto à questão da encenação social, vemos que há uma diferenciação no trato dos espaços exteriores e interiores. Os primeiros, que abrigam a hipocrisia geral, quase não são descritos. Já os interiores, como a casa de Fernando Seixas e a câmara nupcial de Aurélia, são descritos com detalhes talvez porque sejam o espaço da verdade, onde as personagens revelam o que, de fato, são sem nenhuma máscara. No caso de Aurélia, nem mesmo a varanda, a sala ou o gabinete de sua casa são os espaços da verdade total. A verdade mais crua e os sentimentos mais ocultos são sempre revelados na alcova, na câmara nupcial.

Outro aspecto que encontramos em *Senhora* e que, segundo Bakhtin, é outra conquista do romance é o artifício da presença do autor. Para o estudioso, o romance, ao destruir a distância épica, favorece uma nova representação da imagem de autor. Confundindo-se com o narrador, o autor aproxima-se da “zona de contato com o mundo representado” (BAKHTIN, 1988, p. 417). É nesse sentido que podemos entender o seguinte trecho de *Senhora*, em que o narrador ou o autor implícito faz questão de incluir um comentário que funciona praticamente como uma resposta aos críticos do livro *Diva*:

Alguém, que tinha a prurir-lhe nos lábios a condenação dogmática de um livro que lera recentemente, apesar de publicado desde muito, aproveitou o momento para essa exceção literária.

— Já leram *Diva*?

Respondeu um silêncio cheio de surpresa. Ninguém tinha notícia do livro, nem supunham que valesse a pena gastar o tempo com essas coisas.

— É um tipo fantástico, impossível! — sentenciou o crítico.

Acrescentou ele ainda algumas coisas acerca do romance, cujo estilo censurou de incorreto, cheio de galicismo, e crivado de erros de gramática. O desenlace especialmente provocou acres censuras.

A crítica, por maior que seja a sua malignidade, produz sempre um efeito útil que é de aguçar a curiosidade. O mais rigoroso censor malgrado seu presta homenagem ao autor, e o recomenda. (p. 161).

Este trecho parece não ter muita importância dentro da organização sintática da narrativa de *Senhora*, a não ser por sua zona de contato com a realidade. Bakhtin explica:

O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais de sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, *pode polemizar abertamente com seus inimigos literários*, etc. Não se trata somente da aparição da imagem do autor no campo da representação, trata-se também do fato que o autor autêntico, formal e primeiro (o autor da

imagem do autor) redonda em novas relações com o mundo representado: elas se encontram agora naquelas mesmas medidas axiológicas e temporais, que representam num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem representado e que pode atuar junto com ele (mais exatamente: não pode deixar de atuar) nas mútuas relações dialógicas e nas combinações híbridas. (BAKHTIN, 1988, p. 417 – grifo nosso).

Levantados os principais elementos, analisamos, portanto, de que forma se efetiva a expressão do romance em *Senhora* de José de Alencar. Na obra, a realidade do século XIX, tempo do autor e do livro, está representada de forma bastante clara. Para a burguesia que dava sinais de entrar em cena, o dinheiro, fosse ele herdado ou conquistado pelo trabalho, era a chave para o reconhecimento social. Se o indivíduo não podia ascender socialmente por suas origens, podia ao menos pela posse dos tostões, já que tudo (objetos, pessoas e instituições) podia ser mercantilizado. O narrador também mostra total liberdade na estruturação da narrativa como requer o romance. Cita espaços muito familiares ao seu leitor, realiza recuos no tempo e nomeia cada personagem, dando-lhe um aspecto familiar. Todas elas são frutos de sua história e podem, especialmente as principais, se modificar ao longo da narrativa. Até o autor, como vimos, sente-se livre para fazer parte do campo de representação. Por tudo isso, por essa liberdade e por esse realismo formal, podemos dizer que *Senhora* é não apenas um romance a mais, e sim, um dos melhores romances da literatura brasileira.

Aurélia: personagem de ficção

A leitura de *Senhora*, de José de Alencar pode levar alguns leitores a questionar, a partir do exame do perfil de Aurélia, a distância dessa personagem em relação aos costumes do tempo da história. Mesmo precisando de acompanhante, tutela e marido, ela era por demais independente. Muito raramente uma mulher brasileira do século XIX era tão imperiosa e tinha tantos conhecimentos de leitura e economia, como era o seu caso.

Mas o romance brasileiro, desde os seus primórdios, teve referências europeias. Dessa forma, se havia uma zona de contato com a realidade, havia também um circuito de contatos que se estabelecia de livro para livro. Se algumas das personagens dos primeiros contos de Machado de Assis lembram claramente os perfis femininos de José de Alencar, este, por sua vez, poderia inspirar suas personagens em modelos europeus e assim o fez. Aliás, a representação literária do ato da leitura também está presente em *Senhora*. Vale frisar que as obras preferidas de Aurélia e Fernando Seixas não pertencem à literatura brasileira. Enquanto Seixas lê Byron, Aurélia lê George Sand, pseudônimo literário da escritora francesa Aurore Dupin (1804-1876). O próprio narrador faz alusões a Otávio Feuillet e Chatterton, entre outros.

Diante das várias referências a obras estrangeiras, podemos supor que um dos modelos para a criação literária de Aurélia teria sido *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, cuja personagem principal nasce numa prisão, vive longos anos como ladra e prostituta, casa-se por cinco

vezes e, por fim, enriquece e passa a viver sóbria e honestamente. Outra referência poderia ser *Carmen*, de Prosper Mérimée, obra também referida por Regina Pontieri em seu estudo. Carmen, a perigosa e sedutora cigana, domina a todos os homens que dela se aproximam, seduzindo até Dom José, o mais perigoso dos bandidos.

Logo, se considerarmos o individualismo burguês que começava a dominar a sociedade brasileira do século XIX, veremos que todas as peças da narrativa se encaixam. Para Ian Watt, o individualismo “pressupõe toda uma sociedade regida basicamente pela ideia de independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento e conduta do passado designados pelo termo ‘tradição’” (WATT, 1990, p. 55). Em meio ao vendaval do “salve-se quem puder”, nada melhor do que uma mulher para que se saiba como sobrevive o ser humano nesse tipo sociedade. Sendo mais um elemento da ficção, a personagem Aurélia está em perfeita consonância com a coerência interna da narrativa, que ilustra, entre outros aspectos, o extraordinário fortalecimento e domínio de uma mulher do século XIX por meio da posse do dinheiro.

SOUZA, L. N. The Novelistic Expression in *Senhora*, by José de Alencar. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 1, p. 11–29, 2016.

Referências

ALENCAR, J. de. *Como e porque sou romancista*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

_____. *Senhora*. São Paulo: Moderna, 1993.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. Trad. A. F. Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec, 1988.

CANDIDO, A. Timidez do romance. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 83-89.

MACEDO, J. M. M. de. Posfácio a Georg Lukács. In: LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. J. M. M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 165-224.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA FILHO, O. J. O romance e o romance de José Saramago. In: CANIATO, B. J.

(Org.) *et al.* *Abrindo Caminhos: homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: USP, 2002. p. 457-462.

PONTIERI, R. L. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. H. Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Recebido em: 18/02/2016

Aceito em: 25/03/2016