

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE APOIO A PESQUISA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

A FEMINILIDADE E A CRÍTICA SOCIAL NAS MULHERES DE
PAPEL DE JOSÉ DE ALENCAR: LÚCIA E AURÉLIA

Bolsista: Isadora Santos Fonseca, CNPQ

MANAUS
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE APOIO A PESQUISA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

RELATÓRIO FINAL
PIB-H/0080/2011
A FEMINILIDADE E A CRÍTICA SOCIAL NAS MULHERES DE
PAPEL DE JOSÉ DE ALENCAR: LÚCIA E AURÉLIA

Bolsista: Isadora Santos Fonseca, CNPQ

Orientadora: Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira

MANAUS
2012

SUMÁRIO

RESUMO	3
ABSTRACT	4
1 INTRODUÇÃO	5
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	8
3 DESENVOLVIMENTO	20
3.1 OS NARRADORES DE <i>LUCÍOLA</i> E <i>SENHORA</i>	20
3.2 OS ASPECTOS SOCIAIS NOS ROMANCES URBANOS DE ALENCAR: A CRÍTICA ALENCARIANA	26
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
5 REFERÊNCIAS	37
6 CRONOGRAMA	39

RESUMO

Esta pesquisa de iniciação científica teve como objetivo geral analisar a construção das personagens Lúcia e Aurélia quanto à feminilidade e à crítica social, construídas, respectivamente, nos romances *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar. Os objetivos específicos, por sua vez, foram caracterizar as personagens Lúcia e Aurélia segundo a concepção artística do Romantismo e demonstrar a crítica do narrador ao papel estabelecido para a mulher na sociedade burguesa da segunda metade do século XIX por meio das referidas personagens. A metodologia de pesquisa empregada foi de caráter bibliográfico, incluindo a sistematização e a análise de textos-base para a fundamentação teórica, a qual se constituiu dos pressupostos psicanalíticos de Sigmund Freud sobre a feminilidade e das ideias de Nancy Chodorow, sobre as consequências do tipo de maternação para o desenvolvimento da feminilidade e a masculinidade dos filhos. Como resultado final da investigação, obteve-se uma análise literária, ao mesmo tempo psicanalítica e sociológica, demonstrando que Lúcia e Aurélia são mulheres autônomas que, segundo a conveniência, se tornam passivas; inteligentes e narcísicas, mas suas docilidade e dependência revelam a necessidade de carinho. Às vezes deixam prevalecer seus instintos como a agressividade, a vaidade física, a inveja, o ciúme e muitos outros atributos que socialmente não podiam ser evidentes. A partir desses fatores as personagens subvertem e controlam o mundo masculino, mas ao final abrem mão dessas atitudes por causa do amor despertado nelas por um homem: Lúcia por Paulo e Aurélia por Seixas. O desenlace de ambos os romances mostra que José de Alencar não fugiu, de todo, ao projeto literário do Romantismo que também valorizava a moral nobre que pertencia à temática alencariana.

Palavras chave: feminilidade, José de Alencar, Romantismo

ABSTRACT

That scientific initiation research had the general objective to analyze the construction of the characters Lúcia and Aurélia as the femininity and the social critic, constructed, respectively, in novels *Lucíola* and *Senhora*, by José de Alencar. The specific objectives, on the other hand, were to characterize the characters Lúcia and Aurélia according to the Romanticism's conception artistic and to demonstrate the story teller critic to established paper for the women on a bourgeois society at the second half of XIX century, by characters mentioned . The research's methodology was by bibliographic feature, including systematization and analysis of basis texts for the theory foundation, which was constituted by psychoanalyst assumptions by Sigmund Freud about the femininity and the ideas of Nancy Chodorow, about consequences of the kind of mothering to the development of femininity and masculinity on children. The finished result of that investigation obtained a literary analysis, on the same time psychoanalytic and sociologic, demonstrating that Lúcia and Aurélia are autonomic women who, according to convenience, turn themselves passive; smart and narcissist, but their docility and dependence expose necessities by care. Sometime, them permit to predominate their instinct like aggressiveness, the physical vanity, the envy, the jealousy and much more other attributes which cannot be evident sociologically. By those factors the characters subvert and control the masculine world, but at the end desist of these attitude for the awaked love of a man on then. The ending of both novels shows that José de Alencar didn't escape, altogether, of the Romanticism's literary project which had valorized aristocratic morality belonging an alencarian thematic.

Key words: femininity, José de Alencar, Romanticism.

1 INTRODUÇÃO

O projeto do Programa Interinstitucional de Bolsa de Iniciação Científica 2011-2012 intitulado *A feminilidade e a crítica social nas mulheres de papel de José de Alencar: Lúcia e Aurélia* foi realizado com o objetivo geral de analisar a construção da feminilidade e a crítica social em Lúcia e Aurélia, personagens, respectivamente, nos romances *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar. Os objetivos específicos cumpridos, por sua vez, foram caracterizar as personagens Lúcia e Aurélia segundo a concepção artística do Romantismo e demonstrar a crítica do narrador ao papel estabelecido para a mulher na sociedade burguesa da segunda metade do século XIX através das personagens citadas acima. Tais objetivos foram realizados mediante a metodologia de pesquisa com caráter bibliográfico e a sistematização dos textos-base para a fundamentação teórica. Essa fundamentação teórica constitui-se dos pressupostos: a) de Sigmund Freud, sobre a feminilidade baseada na psicanálise; b) nas ideias de Nancy Chodorow, sobre as consequências do tipo de maternação para a feminilidade e a masculinidade dos filhos, relacionadas às personagens dos romances em estudo; c) de Alfredo Bosi sobre o Romantismo no Brasil, bem como sua crítica à obra de Alencar; d) analíticos de *História da vida privada: da Revolução Francesa a primeira década*, livro composto por artigos de vários autores e organizado por Michelle Perrot, para o embasamento social do século XIX; e) do crítico e teórico Antonio Candido, para demonstrar o laço entre Literatura e Sociedade; f) da relação entre literatura e psicanálise fornecidos por Dante Moreira Leite; e g) românticos elaborados por Domício Proença Filho. Foram empregadas algumas outras referências de apoio.

O interesse pelo tema da construção das personagens de acordo com a feminilidade deu-se em decorrência da relação pessoal que tive desde a infância com as figuras de mulher que a mim se apresentam através da literatura. Essas figuras literárias surtiram sobre mim todos os seus efeitos: socialização, formação de identidade, formação de conceito estético e muito mais. A curiosidade sobre a figura da mulher na literatura cresceu ao adentrar na universidade, para o curso de Letras, ao perceber o aspecto sociológico na formação da identidade feminina através dos

estudos de crítica literária. Isso foi percebido nas disciplinas Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa, inclinando-me cada vez mais para a literatura nacional.

O Romantismo, por causa da sua característica de valorização e idealização da mulher, tornou-se a estética mais estudada por mim e, em consequência disso, José de Alencar, por ser uma das maiores expressões desse estilo da Literatura Brasileira. Alia-se a isso o fato de Alencar, em seus romances urbanos, caracterizar o aspecto psicológico das suas personagens femininas sem, no entanto, retirá-las do contexto patriarcal no qual a sociedade brasileira estava inserida. Isso o levou à construção de verdadeiros caracteres em conflito consigo mesmo e/ou com a sociedade. Então, surgem essas mulheres diferentes, porém subjugadas aos mesmos conflitos que envolvem as mulheres desse modelo de sociedade e que ao final das tramas romanescas assumem o papel destinado à mulher na sociedade em questão.

Em que pese que o amor era uma das principais temáticas dessa estética, o narrador apresenta os aspectos morais e sociais aos quais as personagens Aurélia e Lúcia, como também outras personagens de outros romances de Alencar, foram sujeitadas, bem como o efeito que esse conceito de amor gerou em cada uma das personagens, a concepção que elas próprias formularam para si. A análise dessas mulheres permite ainda traçar um paralelo entre a realidade social do Romantismo, o tipo de feminilidade abordado por Alencar e a influência dessa literatura na sociedade do século XIX através da reflexão sobre a função, a formação da identidade e da ideologia burguesa a partir da literatura.

Este Relatório Final foi estruturado de acordo com as normas do Guia para normalização de relatórios técnicos e científicos, constante na página eletrônica do Departamento de Apoio à Pesquisa da Universidade Federal do Amazonas. Assim, ele se constitui de resumo, palavras-chave, abstract, key-words, introdução, fundamentação teórica, desenvolvimento, considerações finais, referências e cronogramas das atividades concluídas. Na parte da fundamentação teórica foi feita a revisão das ideias dos autores que embasaram a discussão e análise da pesquisa até a fase da Apresentação Oral Parcial e a entrega do Relatório Parcial. Na parte do Desenvolvimento, foi realizada a revisão dos resultados parciais relativos à conceituação e análise das personagens quanto à feminilidade do primeiro momento da pesquisa até a apresentação dos resultados parciais. Esta última fase do projeto foi dirigida, principalmente, para os aspectos mais sociais que permearam os

objetivos de analisar a construção das personagens, já descritos anteriormente, sempre relacionados com os aspectos psicológicos e estilísticos fundamentais na obra de José de Alencar.

Esta investigação de iniciação científica vincula-se à linha de pesquisa intitulada Prosa de Ficção do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa, cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Em primeiro lugar, faz-se a revisão da base teórica da primeira fase da pesquisa, que serviram para respaldar a análise literária de cunho psicanalítico e sociológico das personagens Lúcia, de Lucíola, e Aurélia, de Senhora, de José de Alencar.

A feminilidade vem a ser aquilo que caracteriza a vida psíquica da mulher, suas principais atitudes e comportamentos. Os resultados parciais desta pesquisa foram baseados na teoria psicanalítica de Sigmund Freud devido este ter sistematizado, porém não conceituado, a partir da maturação das funções sexuais, da menina aquilo que vem a caracterizar a feminilidade; na verdade o psicanalista desenvolve as qualidades mentais da menina não só como consequência desses fatores biológicos, mas principalmente da relação entre desenvolvimento físico e os complexos que ele acarreta: Complexo de Édipo, Complexo de Castração e Complexo de Masculinidade.

A forma e a intensidade com que a menina lida com esses complexos, até mais ou menos a puberdade, irá determinar o tipo de feminilidade adquirido para sua vida inteira. Por isso, dependendo do grau dos complexos sofridos, a menina pode desenvolver uma preferência pela passividade; maior docilidade; maior dependência que os meninos, apesar de demonstrarem ser mais inteligentes que os mesmos; menor agressividade, apesar de possuírem um potencial agressivo; inveja e ciúme; uma maior preocupação e cuidado com a vaidade física por causa da inveja e do ciúme; narcisismo; senso de justiça menor que o masculino, esse também influenciado pela inveja e ciúme; por fim, a escolha do objeto de amor baseada no ideal de pai ou homem.

Mas esses fatores unicamente não são o suficiente para determinar a formação da feminilidade, esta, por sua vez, também é consequência da relação familiar da menina, como afirma Nancy Chodorow. A proximidade ou não com o pai e a forma como a mãe desenvolve a maternação na filha são fatores determinantes para o desenvolvimento destas, de forma que o valor que é atribuído à mulher no âmbito familiar e a transmissão da noção de sucessão materna são cruciais para o entendimento do tipo de feminilidade que a criança irá desenvolver.

A exemplo disso, se a menina é criada em uma família composta, por sua maioria, de mulheres e com um pai omisso a menina desenvolverá um menor senso de eu autônomo devido a sua dependência à figura feminina e carência em relação ao pai. Por sua vez, se a menina é criada em um lar mais harmônico, com pai atuante principalmente, está mais propícia à independência e autonomia para seguir, inclusive, mais decididamente sua vida pessoal e profissional. Vale ressaltar que essa lacuna projetada às filhas pelas mães, ou mulheres da família, se dá principalmente quando estas direcionam as filhas à supressão de suas necessidades emocionais.

Por fim, constatou-se que Lúcia e Aurélia, em maior parte das tramas dos romances, desenvolvem todas as principais características da feminilidade. José de Alencar, através do narrador, desenvolve cada idiosincrasia feminina apenas com a sensibilidade artística antes mesmo de Sigmund Freud sistematizá-las com base nos seus experimentos. Valendo-se da opressão burguesa da sociedade da época, Alencar desenvolve essas mulheres que, com pouca influência de maternação por serem órfãs, oscilam principalmente entre autonomia e passividade sem sequer fugir do ideal de mulher no Romantismo. Lúcia será a cortesã perfeita que se arrepende ao final, enquanto que Aurélia a senhora donzela perfeita que se destina ao marido no fim do romance.

A partir de agora, apresenta-se o embasamento teórico sistematizado para a segunda fase da pesquisa.

Segundo Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, o Romantismo foi um estilo literário altamente polivalente. Seu estilo se concentra em uma relação com o mundo baseada no retorno à mãe natureza, refúgio no passado, reinvenção do bom selvagem e do exotismo; acrescido a isto a relação com o eu traz o abandono à solidão, ao sonho constante, aos momentos de devaneios e a imaginação longínqua associada aos sentidos. Ainda segundo o teórico, o culto à natureza vem de forma expressiva, com a preferência pela noite porque “nas trevas latejam as forças inconscientes da alma, o sonho e a imaginação” (BOSI, 2006, p. 97); o foco no indivíduo associa o desejo intenso de liberdade com os sonhos, o sentimentalismo e intenso subjetivismo.

Além destas, Domício Proença Filho destaca como outras principais características do Romantismo: uma cosmovisão marcada pelo conflito com o cotidiano; o escapismo, a procura de fugir do mundo antagonista; o senso de

mistério; a consciência da solidão; a fé em si mesmo; o constante ilogismo; retorno ao passado; o gosto pelo pitoresco e noturno, garantindo a atmosfera soturna do romance; o exagero; por fim, a idealização da mulher, anjo puro e poderoso.

Retornando a Bosi, este lembra que no Brasil, no contexto do fim do colonialismo e da monarquia, e, ao mesmo tempo, do início da vida urbana e industrial, surgiu a camada intelectual brasileira; enquanto a nobreza estava decadente e vivia do saudosismo dos tempos abastados, as classes emergentes traziam o caráter reivindicatório. Também conforme Bosi, exatamente na linha do mesmo pensamento de Karl Mannheide que “o Romantismo expressa os sentimentos dos descontentes com as novas estruturas.”, surge José de Alencar. O autor busca no passado mítico os valores de nobreza de caráter e os opõe à realidade burguesa que é exposta por meio das vaidades feridas, ingratidão nos relacionamentos homem/mulher, orgulho, divisão do eu, susceptibilidade, ciúmes e fenomenologia do intimismo: “A situação de fato de que nasce o romance repropõe sempre ao crítico o tema dos liames entre a vida e a ficção, gerando problemas, a fidelidade das reconstruções ambientais.” (IDEM, IBIDEM, p, 134) Em suma, Alencar constrói seu estilo:

sempre com menoscabo ou surda irritação que olha o presente; o progresso, a “vida em sociedade”; e quando se detém no juízo da civilização, é para deplorar a pouquidade das relações cortesãs, sujeitas ao Moloc do dinheiro. Daí o mordente de suas melhores páginas dedicadas aos costumes burgueses em *Senhora* e *Lucíola*. Na verdade, era uma crítica emocional que só oferecia uma alternativa: o retorno ao índio, ao bandeirante, e a fuga para as solidões da floresta e do pampa. (IDEM, IBIDEM, p. 145)

Segundo outro pensador do Romantismo no Brasil, Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos, 1750 – 1880*, a temática de José de Alencar oscila entre as situações reais, a complicação sentimental e os conflitos psicológicos. Seu estilo pode ser dividido em pelo menos dois: o heroico, literatura para rapazes, e o citadino, gracioso para as meninas. O primeiro, manifesto principalmente no indianismo, coloca seus protagonistas em uma “apoteose sem fim”, pois traduz “a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o alibi duma raça heroica, e a uma nação de história curta a profundidade do tempo lendário.” (2012, p. 538). Quanto aos urbanos, surgem as mulheres puras e diáfanas, cercadas de cavalheiros e movidas pelas quadrilhas dos bailes.

Surge, porém, um terceiro José de Alencar, assim descrito por Candido: as “barbas neurastênicas e petulantes do Conselheiro Alencar, velho precoce, fácil triunfador num Estado de facilidades” (IBIDEM, p.538). É a partir daqui que os temas mais profundos, mais adultos e complexos, são desenvolvidos; seu estilo torna-se um misto dos anteriores, acrescido de profundas análises sociológicas e estudos psicológicos; essa temática circula sempre em contextos “dramaticamente contraditórios” (IDEM, IBIDEM, p.543).

Este Alencar, difuso pelos outros livros se contém mais visivelmente em *Senhora* e, sobretudo, *Lucíola*, únicos livros em que a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas. (IDEM, IBIDEM, p. 540)

Lucíola é fruto das experiências teatrais de Alencar, pela grande quantidade de diálogos, enquanto que *Senhora* ganha laivos de fetichismo sexual. Os enredos de ambos são movidos pelos desníveis sociais em conflito com a afetividade das personagens; a sociedade se torna um campo de guerra para alcançar a sobriedade da vida. Porém, as grandes divergências entre virtude e dinheiro, razão e paixão, são sublimadas ao fim pelo idealismo romântico, a fim de que esses romances tenham sempre um final feliz.

Por sua vez, em se tratando da associação de Literatura e Psicanálise, existem dois ramos das ciências humanas que exercem, no papel de crítica, a função de descobrir no homem (bem como suas manifestações e produções) um elemento essencial para revelá-lo, podendo a necessidade humana ser um desses fatores: são elas a sociologia, que atingiu maiores proporções com Karl Marx, e a Psicanálise, de Sigmund Freud.

Destacando este último, não apenas para fins de crítica literária, o principal fator da análise psicanalítica, constitui-se no inconsciente que permite a apreensão da arte como uma prática humana paradoxal, já que é tanto produtora de significantes quanto sustentadora e sustentada de pulsões individuais. Portanto, para a crítica literária, a psicanálise mostra o inconsciente do personagem do texto.

O modelo de interpretação do inconsciente proposto por Freud consiste em tornar explícita a incoerência ou monstruosidade de sentidos manifestos no texto, por exemplo, pela existência de um outro sentido que a originou, estando este oculto. Sendo assim, a obra não deve ser estudada por ela mesma, mas porque ela

remete às pulsões humanas; a construção de personagens ou o universo dos sonhos, por exemplo, podem ser originários de acontecimentos ou pulsões do próprio autor.

Posteriormente aos pressupostos freudianos, surge a textanálise, uma das espécies de críticas literárias, apresentada por Jean Bellemin-Noël. Segundo este autor, ela se utiliza dos conceitos de Freud para ater-se mais ao texto e ao inconsciente: “Como um objeto de amor, o texto remeteria, então, a esse lugar sempre enigmático de investimento do desejo e de interrogação, em sua tripla dimensão, subjetiva, cultural, mas também ideológica.” (ROGER, 2002, p. 103). O objetivo principal da textanálise é perceber como o inconsciente, ou fantasia, se transforma em arte e depois em texto que transmite emoções afetivas e estéticas. Ou seja, não existe aqui a análise e associação direta do texto escrito com o inconsciente do autor, mas sim uma análise do inconsciente do texto no qual pode transparecer ou não o inconsciente do autor: “O inconsciente de um texto não se confunde, pois, com o do escritor, mas mobiliza, pelo trabalho do escritor, o inconsciente do leitor que nele se reconhece.” (IDEM, IBIDEM, p.104) A partir daí, a obra se torna um ponto crítico geralmente insuspeito.

A teoria da psicanálise freudiana, baseada nas neuroses, não visa apenas à compreensão da mente com distúrbios e o tratamento desta, mas principalmente à interpretação de qualquer homem da sociedade burguesa, que é sempre um neurótico tanto na vida social quanto cultural e sentimental. Existem pressões no organismo –a chamada libido- que caracterizam a busca pelo prazer ou o afastamento da dor, atendendo a instintos e a uma luta contra o inconsciente; essas pressões, então, levam o *id* (parte mais profunda e primitiva da personalidade, liberdade total) à procura de um escape, inicialmente com num conflito interno com obstáculos externos, mas posteriormente com obstáculos apenas internos. É isto que estabelece a relação indivíduo/meio.

Porém, nessa relação existem dois fatores que Freud salienta: a história do indivíduo pode demonstrar que todos os indivíduos passam pelo mesmo desenvolvimento afetivo para chegar à fase adulta ou o adulto se fixa em complexos infantis. No nível social, todas as culturas possuem os mesmos conflitos emocionais e afetivos (mesmo que com manifestações diferentes). Assim se faz a história de continuidade da civilização, por consequência da repressão dos instintos; essa repressão se opõe à existência ou não de um mecanismo de expressão, liberação,

desses conflitos, salientando-se que a falta de uma expressão produtiva pode levar à neurose.

Nos dias de hoje se tem a certeza de que as relações emocionais, afetivas e racionais estão inter-relacionadas; Freud, porém, admitia que a vida racional era uma consequência do escape para as decepções causadas pela vida emocional, ou seja, para ele o processo de pensamento humano, a racionalização, tem origem emocional, decorrente de impulsos afetivos. Isto hoje é comprovado como falho.

Voltando-se para as artes e literatura, esse pensamento não foi aplicado por Freud: “Freud nunca tentou explicar o processo criador na ciência, isto é, nunca tentou explicar o pensamento adequado à realidade externa.” (LEITE, 1987, p. 28). Isso mostra a importância da intuição dos escritores para a composição de suas obras. A intuição está atrelada ao sentido de inconsciente, que Freud não definiu, apenas estabeleceu sua relação com o consciente. Nesta pesquisa, entende-se inconsciente por meio da associação com os pressupostos dos românticos alemães: a preocupação com “os aspectos noturnos e doentios da personalidade humana.” (IDEM, IBIDEM, 1987, p.28). Enfim a psicanálise ocupa-se do comportamento (sonhos, sintomas neuróticos ou psicóticos, atos falhos, esquecimentos momentâneos) e da motivação da ação de um indivíduo.

Como a literatura trabalha com e a partir da interpretação, ela encontra na relação do inconsciente/consciente os símbolos ou representações simbólicas oriundos desses atos; eles são uma forma de descobrir ou desvelar o comportamento implícito. É a partir dessa relação que os atos mais absurdos são passíveis de sentido e interpretação.

Alguns pressupostos das ciências da psicologia e da sociologia podem ser pregados na análise dos textos literários. A respeito disso o sociólogo Leo Lowenthal, em seus estudos sobre teatro e ficção, admite que todo tipo de literatura é a representação do homem e sua época e por isso merece análises sociológicas: “o escritor torna-se grande por causa da profundidade de sua compreensão da situação humana.”(LOWENTHAL, Leo. 1957). Para T.S. Eliot, por sua vez, a interpretação caberia apenas para “apresentar fatos históricos significativos.” (LEITE, 1987, p.115)

Existe, porém, um perigo eminente das análises psicológica e sociológica: o de tentar encontrar na obra a comprovação de suas teorias e esquecer a expressão

literária; no caso do nível social, a tradução direta de conflitos individuais; no caso da psicanálise, estabelecer ligação direta entre autor e obra.

Voltando-se mais para a psicanálise verifica-se que, o escritor é capaz de dominar o leitor quando transmite sua intenção e que só a ela é capaz de “decifrar” essa intenção ou o real sentido do que foi escrito. Uma obra de arte, porém, é inesgotável em possibilidades de interpretação e em diversos níveis.

Em *A Interpretação dos sonhos*, Freud afirma que os sonhos são a prova dos impulsos reprimidos nos homens e servem como símbolo para análises. As criações poéticas e literárias, que decorrem de vários motivos e impulsos, podem ser relacionadas aos sonhos, pois o consciente é não apenas um disfarce do inconsciente, mas a imagem invertida deste. O texto literário é a expressão da profundidade da vida mental e tomar conhecimento da existência do inconsciente é tomar conhecimento dessa profundidade e tornar mais claro os conflitos na produção literária.

O Romantismo no Brasil tentou construir uma realidade brasileira que suprisse a carência de uma tradição literária, além de primar pelo interesse e valorização daquilo que é exótico. Isso tudo incitou não apenas discussões sobre questões sociais relacionadas com a burguesia em ascensão, mas também gerou adaptações algumas dessas questões para a realidade brasileira, escravocrata. Essa realidade social é recriada na ficção a partir de alternativas propostas na construção das personagens Lúcia e Aurélia, conforme se aborda na parte seguinte deste Relatório Final.

Antonio Candido, agora em seu *Sociedade e Literatura*, estabelece vários tipos de relação entre a ciência da sociologia e a literatura. Primeiramente, o autor faz a distinção entre a sociologia da literatura e a crítica literária: a primeira trata o elemento externo à obra exatamente como externo, não pertencente, sem análise de valor ou influência estética, apenas o condicionamento, uma espécie de análise científica; a segunda, por sua vez é a análise da intimidade da obra, de todos os seus fatores internos, análise de um todo absoluto.

Conforme salienta Antonio Candido, o teórico da sociologia da literatura Lukacs questiona os fatores sociais como determinantes ou não do valor estético e, posteriormente, afirma que a obra é o espelho da sociedade, “a modalidade mais simples, e comum, consistindo em estabelecer correlações entre aspectos reais e os que aparecem no livro” (2000, p. 10), possuindo função motivadora, provinda das

ideologias políticas. Ou seja, a obra reinventa a condição de uma sociedade, a descrição de modos de vida e interesses de classes ou grupos apoiados em motivo moral ou político e, por meio desses fatores, o crítico pode determinar o valor da obra.

Candido, porém, concorda com a afirmação de Otto Maria Carpeaux para quem os quesitos sociais devem ser “filtrados através de uma concepção estética ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra” (IDEM, IBIDEM, p.15). Em decorrência disso, Candido concluiu que:

A literatura como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. Mas daí a determinar se eles interferem diretamente nas características essenciais de determinada obra, vai um abismo, nem sempre transposto com felicidade. (IDEM, IBIDEM. p. 12)

Entende-se, então, que a crítica moderna esclarece que a arte é sim social a partir da dialética entre a influência do meio na obra e a influência da obra no meio, já que existe um contexto expresso na obra em diferentes graus de sublimação que influencia o indivíduo leitor nas suas atitudes ou concepção de mundo. Às vezes, a arte pode modificar a realidade e transpô-la de forma mais expressiva, cabendo ao leitor atribuir um valor de verdade, o que se dá naturalmente pelo autor e leitor conscientes ou não. A obra constitui-se da junção dos fatores elencados acima com a perspectiva e singularidade do autor, pois ele cria, transforma e combina a realidade que quer.

A sociologia moderna, enquanto ciência, afasta-seda crítica literária e investiga a obra como um sistema de comunicação, sendo um objeto sociológico, que precisa de uma apuração para averiguar a concretude de fatores que respondam às questões de estrutura social, valores, ideologias e técnicas utilizadas. A posição social do autor, seu transbordamento atrelado ao impulso interno criador, que a psicanálise freudiana descreve, a forma e o conteúdo da obra, a transmissão e o efeito que causará no público e o objetivo da obra só se concretiza quando existe a interação autor – obra – leitor e a repercussão denunciar o efeito produzido por ela. Ou seja, a arte é:

eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções ou conceitos. Neste sentido, depende essencialmente da intuição, tanto na fase criadora quanto na fase receptiva, dando a impressão a alguns, como Croce, que

exprime apenas trações irreduzíveis da personalidade, desvinculados, no que possuem de essencial, de quaisquer condicionantes externos.[...] Mas, justamente porque é comunicação expressiva, a arte pressupõe algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista. Estas seriam nela tudo, se fosse possível o solipsismo; mas na medida em que o artista recorre ao arsenal comum da civilização para temas e formas da obra, e na medida em que ambos se formam sempre ao público, atual ou prefigurado, é impossível deixar de incluir na sua explicação elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência. (IDEM, IBIDEM, p. 22).

Feitas essas considerações, o foco da crítica literária se volta então para a importância do aspecto social na obra. Como o social se torna um valor estético para a análise? Quando ele assume o papel interno: “Então, o externo (social) importa como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se interno. Não é causa nem significação.” (IBIDEM, 2000. p.4). Ou seja, o fator social torna-se uma referência para a criação, não uma referência de identificação temporal ou histórica, mas um dos fatores que permite a construção artística. É certo que o traço social estrutura o livro, mas só se pode entender a obra, na sua íntegra, quando se associa o texto ao contexto, a expressão da realidade, ou não, associada aos aspectos formais. A compreensão da obra e a construção do seu sentido não se dá apenas em analisar o contexto.

O Romantismo no Brasil, foi, como afirma Antonio Candido, um ápice político e literário. O escritor brasileiro passa a mostrar seu ideal de liberdade, devido à influência maciça da classe intelectual na independência do país, e consciência de si próprio e do papel que podia exercer. Essa *paixão libertária* gera a expressão intelectual e artística do nativismo que se mistura com o nacionalismo. Essa mesma classe de intelectuais torna-se ávido por construir uma nova literatura, que represente o Brasil livre do colonialismo e da cultura europeia. Eles valorizam e estimulam a leitura, os romances começaram a ser mais lidos dentro das casas, havendo horário e solenidade específica para isso; os jornais e revistas são direcionados para a família burguesa e, por fim, a mulher torna-se o público alvo dos textos publicados no formato de folhetim. Por esse fator, o caráter militante nacionalista dos textos foi abrandado, dando lugar à temática relativa aos temas vida no lar e urbana. Isto pode ser notado em Alencar com sua fase inicial indianista e seus romances finais urbanos.

Tendo em vista que os costumes da pequena burguesia de brasileiros seguiam os da Europa, fato que gerou uma das principais críticas dos intelectuais do

Romantismo, como citado acima, é importante evidenciar esses aspectos para que sejam compreendidos os fatores que orientavam a sociedade brasileira em sua moral, tradições e ações, a fim de compreender os aspectos sociais das obras literárias desse período. Mesmo que estes fatores apareçam nos romances como objeto de crítica, eles são estruturais e internos à obra e necessitam de análise. O livro *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra*, a saber, o quarto volume da coleção, sob organização de Michelle Perrot, evidencia exatamente o que vem a ser a vida privada da burguesia europeia do século XIX em relação à vida social.

Primeiramente, a família era o pilar dessa sociedade, o centro de ordem para a conduta moral. Era a partir dela que os interesses privados (patrimonial, econômico, dentre outros) eram protegidos e perpetuados. Com a prioridade da vida privada (o refúgio e descanso), o casamento era o principal evento promotor dessa realidade: “O modo de vida é exclusivamente privado; o quadro ideal da felicidade é o círculo familiar, e o meio para conquistar essa felicidade é a boa administração do tempo e dinheiro.” (2001, p. 201)

O ato de casar-se não era apenas iniciar uma nova vida, era um acordo de manutenção social e da saúde, já que era a forma mais aceita do relacionamento sexual (leito conjugal como altar, puro e saudável). Era uma união de aliança em vários aspectos da palavra, incluindo o sexo, sendo a escolha do cônjuge uma preocupação familiar, uma negociação feita por parentes, utilizando as estratégias mais diversas possíveis. Na cotação para os partidos contavam o dinheiro, em suas diversas faces (móveis, imóveis, negócios, pretensão da carreira etc.), o nome, a situação, a classe e a beleza.

A grande maioria dos eventos promovidos pela burguesia nessa época (bailes, saraus, visitas, jantares, idas ao teatro) dava-se para impulsionar o encontro entre os jovens solteiros, a fim de conciliar as riquezas com as afinidades pessoais, não sendo esta última necessariamente importante. É bem verdade que o sonho da conveniência entre amor, casamento e felicidade se tornava mais palpável, porém nem sempre concreto; a esperança da afinidade era uma proposta divulgada inclusive por Charles Baudelaire. Conseguiram um bom casamento aqueles que eram de famílias tradicionais, através de acordos feitos pelos pais de ambos os candidatos (os burgueses, geralmente, casavam com separação de bens), moças com bom dote e bacharéis com ascensão social. Aqueles que permaneciam

solteiros eram considerados infelizes, as mulheres, solitárias ou loucas e os homens, boêmios e doentes.

Para que os arranjos fossem todos bem feitos, os papéis sociais de ambos os sexos eram bem divididos e definidos; a igualdade entre sexos era considerada imoralidade. A mulher e o homem tinham funções e até mesmo lugares distintos para circularem.“ A masculinidade se baseava na capacidade do homem em atender a necessidade dos seus; a feminilidade de uma esposa e de suas filhas se fundam na dependência.” (PERROT. 2001. p. 70).

O homem, quando ainda jovem, tem a oportunidade de fazer um curso técnico ou científico que lhe proporcione uma profissão. Durante seu período de solteiro, maior que o da mulher, é-lhe permitido cometer loucuras, viver a juventude, os amores passageiros, viajar e viver de camaradagem. Apenas o medo da sífilis regrará isso; muitos, inclusive, dividem-se em “tribos”, surgindo a vida boêmia, assumida pelos “amadores”, jovens que ‘desertam do lar da família’ para viver as ‘aventuras da vida errante’ antes de se acertarem.” (IBIDEM, p. 294). Com o amadurecimento, ele pode circular livremente pela esfera pública a fim de promover a vida e os negócios. Quando casado, o homem é a superioridade absoluta do lar, tem direito absoluto sobre sua mulher e filhos, sobre o dinheiro, sobre a vida política e sobre as decisões de família; é considerado o pilar da verdadeira sabedoria.

Em contrapartida, a mulher é destinada ao ordenamento da vida privada no lar e à expansão de sentimentos; é no lar que elas se encontram: proteção, inculpabilidade, longevidade e ostentação do luxo burguês. O cotidiano é, predominantemente banal, tanto da mulher solteira quanto da casada ou da viúva, ocupado por leitura de manuais de comportamento, confecção do enxoval de casamento, visitas obrigatórias, saraus e passeios. Seus estudos eram dedicados a prepará-la para ser esposa, nunca para cursar uma universidade ou adquirir conhecimento técnico, mas sim para aprender a economia doméstica, noções de artes, já que sua felicidade devia estar voltada única e exclusivamente para fazer a vida do marido e dos filhos felizes, sem esquecer que deviam manter o “bom tom” da família perante a sociedade a qualquer custo. As esposas tinham, inclusive, o poder de influenciar os homens com seus conselhos e comentários sensatos já que conheciam regras de etiqueta e a moda das temporadas. As de origem pobre podiam trabalhar, desde que esse trabalho fosse “condizente com a feminilidade”, costura, cozinha etc.:

Se há uma coisa que a natureza nos ensina com clareza é que a mulher é feita para ser protegida, para viver quando jovem junto da mãe, e esposa sob a guarda e autoridade do marido [...]. As mulheres são feitas para esconder a vida. (SIMON, apud PERROT, 1861, p. 298)

Um ponto, ainda muito importante para essa sociedade é a honra que, uma vez perdida, não é mais recuperada, podendo acontecer as reações mais adversas possíveis com a sua perda. Não há qualquer tipo de orientação sexual, principalmente às mulheres adolescentes na fase da puberdade, com medo de que ela se tornasse um estímulo para a depravação. É restrito aos médicos tocar no assunto da sexualidade.

A mulher é considerada sob dois aspectos opostos no âmbito sexual: em um, é vista como a detentora da malícia, provedora das desgraças sexuais e indutora do desejo sexual do homem, o qual é praticamente inculpável. Neste caso, a mulher é associada ao demônio; em contrapartida, o segundo conceito a associa à imagem da virgem Maria: quando casada é nutriz do seu lar.

Em suma, pode-se ler nos textos literários do Romantismo o tema erótico sublimado por metáforas, que estimulam o desejo sexual no homem, como a descrição de cenas em prostíbulos, onde os jovens solteiros, já formados no colegial, e os maridos tentam saciar seu desejo “natural” por sexo. Por outro lado, ao mesmo tempo em que o sexo com as cortesãs é estimulado, o casamento é valorizado como a relação em que o sexo acontece de modo puro e tranquilo. A prática da prostituição é, então, uma regulamentadora das funções sexuais a fim de que o casamento não seja destruído pela falta de prazer no relacionamento carnal.

Nos romances *Lucíola* e *Senhora* em análise neste Relatório Final, a situação da mulher da e na vida burguesa no Brasil é recriada literariamente, desde a sua educação, as condições favoráveis ou adversas que as tornam inseridas ou excluídas do modelo de felicidade estabelecido para elas nessa sociedade. É o que se analisa a seguir.

3 DESENVOLVIMENTO

Nesta parte, com base nos pressupostos teóricos acima discutidos, faz-se a análise sociológica e psicanalítica das personagens Lúcia e Aurélia, dos romances *Lucíola* e *Senhora*, respectivamente, de José de Alencar, para demonstrar como se dá a construção literária de suas feminilidades.

3.1. OS NARRADORES DE *LUCÍOLA* E *SENHORA*

É bem certo que a obra de José de Alencar distingue-se em pelo menos três faces das quais duas são as mais conhecidas e comuns: o heroísmo indianista e o romance romântico destinado a jovens burgueses. Com o passar dos anos, a sensibilidade de Alencar desenvolveu obras nas quais ficou consagrada uma de suas principais características: o olhar analítico sobre os aspectos social e psicológico das personagens por ele construídas.

A última face, muito mais complexa, é um misto entre o heroísmo e o romance, acrescido da crítica social mediante a consciência do indivíduo e a transparência de sua alma dos fatores psicológicos. Ou seja, em uma trama pouco mais realista que o costumado para a época, o homem e a mulher se deparam com seus sonhos pessoais em conflito com a realidade social e, principalmente, com o seu eu interior. As tramas pertencentes a esse estilo são marcadas por uma complexidade dicotômica; existe a constante antítese entre a vontade de ceder aos próprios desejos contra o que é imposto socialmente. Os próprios personagens são personagens marcados pela bipolaridade de comportamento, como afirma o autor Dante Moreira Leite e como será mais explanado em seguida.

Lucíola e *Senhora* são exemplos extremos disso. Os personagens principais de ambos os romances são casais que descobrem possuir um amor verdadeiro, mas esse amor será motivo para o sofrimento. As dúvidas sobre o caráter da pessoa amada, o conflito entre a necessidade de possuir bens materiais e de conquistar a afeição da pessoa amada, as pressões sociais para obter bom casamento e os julgamentos da sociedade fluminense serão alguns aspectos aqui abordados.

Existe ainda a dúvida, da parte dos pesquisadores da obra de Alencar, quanto ao caráter dessa obra, se ela é de cunho moralista burguês ou se é ficção revolucionária ou pelo menos questionadora dessa moral; esta dúvida permanece nos dois romances aqui analisados por meio do subjetivismo da donzela rica que fora enjeitada, do rapaz pobre que se vende ao casamento, do rapaz boêmio que descobre o amor nos braços da prostituta e da cortesã que descobre o amor, mas não se sente merecedora de uma nova vida. Existe, em ambos os romances, uma atmosfera semelhante à onírica. As circunstâncias, ambientes e a soturnidade nas relações são tão impossíveis para a época que podem ser associadas ao sonho ou pesadelo, algo que, de fato seria inconcebível a ponto de ser considerado fora de realidade:

A estrutura dos romances evidencia, também, o tipo das relações e conflitos que serão trabalhados. *Senhora* é dividido em quatro partes as quais são intituladas: Preço, Quitação, Posse e Resgate. A transação comercial do casamento é ressaltada com a descrição de todos os momentos, com poucos e raros diálogos, uma análise da situação de mercado, da mercadoria e das condições em que a compra se deu. O outro romance, *Lucíola*, no entanto, não evidencia nenhuma divisão além da numeração em capítulos, repletos de diálogos, predominante o amoroso, cedendo pouco às descrições do mundo externo; o mundo de Lúcia e de Paulo está voltado para o prazer sexual que se transforma em amor.

O sentimentalismo da narrativa alencariana fica por conta dos conflitos amorosos em decorrência de o amor sofrer pressões e ser posto à prova, com a impossibilidade de os personagens serem felizes nesse modelo de sociedade burguesa. Os sonhos e ambições frustrados despertam o desejo libertário que só se realiza para o casal de personagens Aurélia e Fernando, os únicos que alcançam o *happy end*.

Quanto ao casal de personagens formado por Lúcia e Paulo, por se tratar de uma paixão entre a cortesã e o jovem solteiro, a morte da primeira liberta alma e a de seu amado da continuidade de uma vida condenada como libertina pela sociedade burguesa. Por outro lado, os sentimentos pessoais, inclusive dos homens, apesar dos enlevos eróticos, são descritos como os mais puros possíveis para compensar, ou mesmo contrastar, as faltas anteriores. As cenas de maior sentimentalismo, em cada romance, são o desfecho de *Senhora*, quando Aurélia e Fernando não resistem mais ao amor e abandonam o orgulho para dar voz à

felicidade; em *Lucíola*, a cena de grande sentimentalismo acontece durante a discussão entre Lúcia e Paulo, quando este se arrepende de tê-la obrigado a ter outro amante para que ele não fosse humilhado socialmente. Os trechos estão transcritos abaixo:

Trecho de *Senhora*:

- O passado está extinto. Estes onze meses, não fomos nós que os vivemos, mas aqueles que se acabam de se separar, e para sempre. Não sou mais sua mulher; o senhor não é meu marido. Somos dois estranhos. Não é verdade?

Seixas confirmou com a cabeça.

- Pois bem ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, este que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te.

[...] Seixas ergueu nos braços a formosa mulher, que ajoelhara a seus pés; os lábios de ambos se uniam já em fêrvido beijo, quando um pensamento funesto perpassou no espírito do marido. [...]

- Não, Aurélia! Tua riqueza separou-nos para sempre!

[...] – Esta riqueza causa-te horror? Pois faz-me viver, meu Fernando. É o meio de a repelires. Se não for o bastante, eu a dissiparei. (ALENCAR, 1875, p. 235, 236)

Trecho de *Lucíola*:

Eu! Não fui atirada contra minha vontade à lama de que desejava erguer-me? Recuando ainda, não fui à noite repelida cruelmente e lançada nos braços desse homem, que no meu desespero eu procurei por ser mesmo o ente mais vil e ignóbil que eu conheço, pois era preciso que o suplício fosse bastante violento para matar-me logo, e sem lenta agonia! No baile, apesar de tudo, não esperei uma palavra, um sinal para correr a seus pés e suplicar-lhe como agora o meu perdão!

- Quem deve pedir perdão desta como de todas as vezes, Lúcia, sou eu: mas não o mereço não. [...] Sou um miserável, indigno de ti. eu só com o meu orgulho estúpido fui causa do que temos sofrido; mas é justo que a punição recaia sobre mim unicamente. (ALENCAR, 1862. p. 102, 103)

Observa-se a existência de um eu ficcional, uma entidade, na obra alencariana como a voz do inconsciente. Quanto à revelação desse eu ficcional, Alfredo Bosi declara que:

Ser narrador ou fantasista depende de fatores múltiplos, psicológicos e sociais, o que torna igualmente difícil tentar uma sociologia de caráter positivista, ao menos no que se refere ao autor. (BOSI, 2006. p. 134)

Partindo desse princípio, o narrador é o elemento da obra que deflagra a sua realidade, seja ela qual for, e geralmente é complexa. Mas, de que forma isso é trabalhado por José de Alencar?

A crítica literária recorre à psicanálise para explicar esses fatores. A psicanálise freudiana, por sua vez, declara que a interpretação do inconsciente traz à tona a incoerência, monstruosidade ou tudo aquilo que esteja oculto. Entende-se a literatura como a revelação de pulsões e desejos humanos, não exclusivamente do seu autor, mas sim da sociedade humana condizente à realidade deste; a interpretação deve ser feita da realidade ficcional das personagens e até mesmo dos elementos imagéticos que a circundem (a atmosfera onírica dita anteriormente).

Partindo da textanálise, pode-se admitir que o inconsciente do texto é um intermediário, é uma voz que libera explica, descreve e principalmente liberta aquilo que moralmente não é permitido. Este inconsciente está sempre relacionado ao consciente e a partir dessa relação surge a proximidade da teoria psicanalítica com a literatura do Romantismo, que, segundo os românticos alemães, expressa “os aspectos mais noturnos e doentios da personalidade humana,” (BÉGUIN apud LEITE, 1954, p. 28) que transparecem através de comportamentos como sonho, sintomas neuróticos ou psicóticos, atos falhos, motivações e imaginação livre e criadora. Isso culmina, no Romantismo, como liberdade de criação e imaginação, presença do elemento onírico e subjetividade.

O inconsciente, nas obras de José de Alencar, pode ser associado com a voz do narrador, pois é através dele que o leitor se torna conhecedor de todas essas pulsões existentes nos personagens. As narrativas dos romances *Lucíola* e *Senhora* são feitas, porém, de forma muito distinta uma da outra, e se observa que a construção estrutural se dá de maneira diferente justamente pela intervenção deste ente ficcional que é o narrador de cada obra. Ou seja, é ele o responsável pelo sentimentalismo e o subjetivismo das cenas.

Em *Senhora*, o narrador é apenas onisciente, não está presente e não intervêm na trama; descreve muito mais as situações, com minúcias, do que em *Lucíola*, e dá espaço a poucos diálogos; é conhecedor de tudo, inclusive de muito mais do que os próprios personagens, sabendo inclusive de sentimentos que os protagonistas nutrem um pelo outro sem ainda o terem descoberto, já que a fala destes encobre completamente o verdadeiro eu. Apenas nas falas finais do romance o amor prevalece, e o diálogo travado entre ambos irá revelar o amor recíproco.

Em contrapartida, *Lucíola* apresenta um narrador personagem, intradieético, que sofre e age em toda a trama, Paulo Silva só tem o nome verdadeiro revelado após boas páginas do romance já terem sido iniciadas. Um fator crucial na

desenvoltura deste narrador é que ele não é onisciente, ele só vai descobrindo o verdadeiro caráter de Lúcia, apesar de suas impressões, com a convivência e a partir do momento em que ela própria se determina a contar e a se mostrar a seu amante; a recíproca é verdadeira, Paulo só se dá a conhecer, bem como seus sentimentos, a partir do momento em que Lúcia o vai descobrindo.

Na teoria Gestalt, a revelação do eu é explicada como resultado da interação um com o outro; Freud por sua vez, alega que o eu verdadeiro só se revela a partir do amor e da sua revelação. É a partir dos olhos e dos comentários de Paulo, em Lucíola, e de um narrador onisciente, em *Senhora*, que os maiores choques de conflito são revelados, estes ocorrem pela relação entre conceitos opostos: a donzela rica e astuta contra o jovem ambicioso e oportunista, o amor verdadeiro versus a consciência moral e social, o desejo carnal e o orgulho, dentre outros. Porém, “Alencar cria personagens que, nos melhores momentos são reveladores, para logo caírem no convencionalismo.” (LEITE, 1987. p. 160). Nesse processo de narração, fica claro que Lúcia e Aurélia sofreram e sofrem grandes transformações ao avançar do romance. O *id* de ambas vai sendo revelado.

Como Lúcia não tem pretensão ao casamento, isso por imposição social, ela não dedica seu tempo a bordados, aprender a tocar piano, línguas estrangeiras, preparação de enxoval de casamento e trabalhos manuais em geral, mas esse é o seu desejo: vez por outra ela é encontrada ao piano, lendo romances ou admirando prendas puras. A educação dela foi para a sedução e, apesar de atitudes atrevidas, ela mesma se castiga e busca a pureza em seu passado. Lúcia tem obsessão por Paulo, o único homem que a compreende, e, por isso, ela apresenta comportamento um tanto bipolar, sendo isso muito notado por Paulo: ora ela demonstra desejos sexuais ardentes, ora seu rosto fica lívido ou transparece candura, chegando a fugir das carícias do amante:

Era outra mulher.

O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua se transformara completamente: tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava. Os lábios finos e delicados pareciam túmidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes das narinas que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra.

A suave fluidez do gesto meigo sucedeu a veemência e a energia os movimentos. O talhe perdera a ligeira flexão que de ordinário se curvava, com uma haste delicada ao sopro das auras; e agora arqueava enfunando a rija carnação do colo

soberbo e trairdo as ondulações felinas num espreguiçamento voluptuoso.
[...] Era uma transfiguração completa.” (ALENCAR. 1862 p. 30)

Quanto a Aurélia, a donzela mais bela da corte tem dúvidas sobre seus sentimentos, atitudes e beleza, mas demonstra que é completamente segura de si na frente dos outros. A inteligência “superior à masculina”, ora dá lugar à beleza o mais pura possível, ora a laivos de fetichismo sexual em que a astúcia completa o quadro:

Quem a visse nesse momento assim resplandecente poderia acreditar que sob as pregas do roupão de cambraia estava a ondular voluptuosamente a ninfa das chamas, a lasciva salamandra, em que se transformara de chofre a fada encantada. [...]

A ferocidade da mulher enganada, sanha de leoa ferida, nunca teve de exprimi-la nem mesmo na exímia cantora, uma voz mais bramida, um gesto mais sublime. As notas que desatavam-se dos lábios de Aurélia, possantes de vigor e harmonia, deixavam após si um frêmito, que lembrava o silvo da serpente, sobretudo quando este braço mimoso e torneado distendia-se de repente com um movimento hirto para vibrar o supremo desprezo. (ALENCAR. 1875. p. 23)

Se a teoria freudiana de que a racionalização era uma consequência dos sofrimentos da vida afetiva fosse comprovada, o que não o foi, a mudança de comportamento de Aurélia e de Lúcia estaria explicada, mas o vigor da razão de cada uma das donzelas já havia sido descrito pelos seus narradores como pertencente a suas vidas no passado. E Paulo descobre que, mesmo prostituída, Lúcia ainda guarda traços da sua infância, de pureza. O narrador de *Senhora*, por sua vez, revela que a moça possuía inteligência e senso crítico antes da sua decepção amorosa.

3.2. OS ASPECTOS SOCIAIS NOS ROMANCES URBANOS DE ALENCAR: A CRÍTICA ALENCARIANA

A desconstrução é o processo de recriação a partir da destruição daquilo que existe para promover sua transformação, ou seja, é pegar elementos de algo já consolidado e transformá-los em algo novo. A crítica social realizada pela literatura e a crítica literária convergem para essa procura de transformação social: a partir de um plano social realiza-se a desconstrução e reconstrução de realidades. O aspecto social não deve ser encarado como um fator de mera transcrição de uma situação real, pois a crítica literária não tem como função justificar os fatos narrados como fruto do meio, mas sim, dependendo do estilo de época e do projeto literário do autor, mas sim utilizar a realidade social como embasamento para a desconstrução e reconstrução sugerida no texto.

José de Alencar emprega a vida burguesa do século XIX, à qual ele pertencia, para incitar sua crítica. O papel do autor é justamente esse, segundo Antonio Candido: compartilhar com o leitor suas convicções, visões, aspirações, ideologias e incômodos partindo de uma realidade que lhe é conhecida a partir de certa motivação. Ou seja, a sociedade é recriada na obra sob a ótica do autor, de maneira, principalmente, a abordar a temática que lhe é conveniente, de forma consciente e moral ou não.

Lucíola e *Senhora* são os romances de Alencar que muito explicitam a realidade da vida burguesa no Brasil da segunda metade do século XIX. Alencar, com base nos traços noturnos do Romantismo europeu, declara de uma forma um tanto realista esses conflitos sociais. Por esse olhar, ambos os romances demonstram a relação entre o amor e o dinheiro. Lúcia torna-se prostituta por causa da exploração de um homem rico em um momento delicado de sua família; ao encontrar Paulo, a cortesã descobre o amor que, quando passa a excluir a intimidade física, torna-se um amor espiritual. Vale ressaltar que, no século XIX, o conceito de casamento estava totalmente desvinculado do amor; portanto, a prostituição era moralmente condenada, mas admitida como necessária pelos homens das mais altas classes sociais.

Como, em uma sociedade que idealiza o amor, escrever um romance sobre a prostituição? Existe a possibilidade de que Alencar tenha admitido à noção de dupla personalidade, onde uma é a personalidade dotada de sentimentos sublimes e a

outra de sentimentos reprováveis. Lúcia era dotada desta dupla personalidade – inclusive com nomes distintos: Lúcia e Maria da Glória; a dicotomia alma e corpo era facilmente superada pelos românticos, pois o amor puro não pode misturar-se a sensualidade física.

As distinções sociais apresentadas por Alencar, no caso das personagens Lúcia e de Aurélia, mostra que a mulher de classe alta deve ser respeitada para ser uma esposa enquanto que a mulher de classe baixa deve ser amada fisicamente. Esse duplo padrão de moralidade permite aos homens, em ambos os romances, terem contatos com prostitutas sem que sua reputação seja alterada, enquanto que as mulheres devem ter o mais alto grau de castidade para que sua reputação continua elevada, do contrario são desrespeitadas socialmente. Lúcia não tem direito ao casamento por ter perdido a virgindade, mesmo que contra a sua vontade, porém Paulo pode alcançá-lo, mesmo também se afastando dessa dignidade. Não podendo ir contra isso, Lúcia propõe a Paulo que se case com sua irmã mais nova, que é, segundo os padrões sociais daquela sociedade do século XIX, pura e casta.

O crítico Artur Mota declara, sobre essa obra de José de Alencar, que Lúcia é uma fantasia do estado de alma de Maria da Glória; Lúcia não pode ser considerada resultado de uma personalidade doentia, mas da relação com o personagem Paulo, o único que conseguiu enxergar a pureza da alma de Lúcia. É por isso que Lúcia tenta manter a primeira impressão que causou a Paulo: ela busca encontrar-se a si mesma pela percepção de alguém.

Senhora, por sua vez, descreve uma situação inversa da de *Lucíola*: o homem é quem se vende. Aurélia vinga-se de Fernando por tê-la deixado por causa de um dote, compra-o e deixa isso bem claro. A grande questão, tanto no romance *Senhora* como em *Lucíola*, é a revelação dos personagens. Aurélia guarda a memória de Fernando quando ambos se apaixonaram e tenta fazer o marido recuperar essa lembrança; isto causa, no romance *Senhora*, uma oscilação de três planos: o passado, onde ficam as doces memórias que ela tenta reviver; o presente, onde ela convive com a repulsa de Fernando e o desejo de ser possuída por ele; por fim, o futuro, que, de muito incerto, se torna completamente aberto. Essas oscilações levam Aurélia a se aproximar e se afastar de Fernando até mesmo quando não resiste mais num esforço tremendo para negar seus sentimentos.

A crítica de Alencar é evidente aqui. A sociedade era voltada completamente ao casamento, este visto com a maior naturalidade, sem considerar que

representava uma violência para os jovens que não tinham a possibilidade de namorar, se conhecer e escolher se queriam viver juntos. O casamento como um acordo econômico para ascensão social é a primeira das violências. Aliado a isso, alguns jovens tem uma 'possibilidade de escolha' dentro de certo círculo. Essa escolha deveria estar associada ao dinheiro e à obrigatoriedade de relacionamento sexual, mesmo que o amor não existisse.

Fernando que, acostumado aos vícios sociais e à busca de dinheiro, quer por casamento ou por qualquer negócio, começa a revelar o seu verdadeiro eu a partir da revelação de Aurélia na noite do casamento de ambos. Esse revelar-se está presente nos dois romances, o conhecimento do outro e o autoconhecimento: Aurélia não se enganou com Fernando, Paulo não se enganou com Lúcia, ambos ultrapassaram as aparências do cotidiano, apesar das situações que os mascaram; Fernando e Lúcia encontram dificuldade em ter o seu eu autêntico descoberto e aceito; a auto-aceitação e libertação de ambos vem através do dinheiro: Fernando reúne os cem contos do dote de Aurélia para os devolver a ela, e Lúcia abandona a prostituição quando reúne uma fortuna para sustentar sua velhice.

Essa libertação, ainda, não é de todo completa para Lúcia; Fernando pode libertar-se do casamento e começar uma nova vida, enquanto que Lúcia só se liberta com a própria morte. Existem duas vertentes que podem solucionar este impasse: uma sociedade que perdoe os erros do homem e não da mulher, e o fato de Lúcia ter corrompido o corpo com seu erro enquanto de Fernando não.

Essas personagens de Alencar apresentam uma complexidade extrema de personalidades; *“O indivíduo é dotado de núcleo pessoal indestrutível, embora possa não ter tido oportunidade para desenvolvimento.”* (LEITE, 1987, p. 159), os outros conhecem apenas a personalidade superficial. O amor será o agente para a revelação do verdadeiro eu, mesmo escondido através da vida social; ou seja, a partir dessa interação com o outro (amado) inicia-se o autorreconhecimento, a autorrevelação e a autoafirmação e oscilam a partir da relação com este. As personagens românticas de Alencar são atípicas a esse estilo por mostrarem personalidades dilaceradas por *impulsos antagônicos*. Porém, *“Alencar cria personagens que, nos melhores momentos são reveladores, para logo caírem no convencionalismo.”* (IDEM, IBIDEM, p. 160).

O aspecto sociológico, então, é uma parte elementar, básica, da obra como ponto de partida da sua trama. Em *Lucíola* e *Senhora* a corte ou alta sociedade é o

palco de ambos os romances para evidenciar os problemas morais dessa mesma sociedade. No romance *Lucíola*, Alencar a descreve:

A corte tem mil seduções que arrebatam um provinciano a seus hábitos e o atordoam tanto que só ao cabo de algum tempo o restituem à posse de si mesmo e ao livre uso de sua pessoa. [...] Reuniões, teatros, apresentações às notabilidades políticas, literárias e financeiras de um e outro sexo; passeios aos arrabaldes, visitas de cerimônias e jantares obrigados; (ALENCAR. 1862. p. 20)

Outro excerto:

Há aqui no Rio de Janeiro certa classe de gente que se ocupa mais com a vida dos outros do que com a sua própria; e em parte dou-lhes razão; de que viveriam eles sem isso quando têm a alma oca e vazia? Essa gente sabe quem tu és, que fortuna tens, quanto ganhas, onde moras e como vives. (IBIDEM, 82)

Mais outro trecho:

Não conheço mais estúpido animal do que seja o bípede implume e social, que chamam homem civilizado. (IBIDEM. p. 98)

Era nela o melhor lugar para se encontrar e arranjar futuros casamentos ou outro acordo, de forma que a superficialidade de relações e interesses era sublimada e neutralizada. Os homens, de um lado, agiam com galanteria quando eram apresentados às mulheres, de outro, em segredo, faziam comentários vis:

Esperando que se levantasse o pano, corríamos ambos com o binóculo as ordens de camarotes, que se começavam a encher. É um regalo semelhante ao do gastrônomo, que antes de sentar-se à mesa belisca iguarias que vão se ostentando aos olhos gulosos. A comparação me agrada; porque realmente nunca sentia essa gula de olhar que devora com fome canina, como quando contemplava uma multidão de mulheres bonitas. (IBIDEM, p. 33)

A hipocrisia das relações é constantemente evidenciada, denunciada como abjeta; o amor, a virtude, a nobreza de sentimentos e de ações são muito evocadas, mas pouco exercidas, principalmente pelos homens. A corrupção da moral vem logo acrescida de uma crítica, conforme se lê em *Lucíola*:

Não sabia o que se tinha de passar; suspeitava que te havia de encontrar aqui; porém nunca pensei que homens de educação achassem prazer em obrigar uma pobre mulher a semelhante degradação! (IBIDEM, p.57)

Outro trecho do mesmo romance:

- Nada, ainda não desci a este ponto.
- Com efeito é preciso ter perdido a vergonha – murmurou Laura com desprezo.
- [...]- Tens razão, Laura, é preciso ter perdido a vergonha para ganhar o dinheiro de que precisas; e desci a este ponto, Nina, desde que me habituei a desprezar o insulto, tanto como o corpo que nós costumamos vender. (IBIDEM, p. 56)

Agora um excerto de *Senhora*:

Seixas era homem honesto; mas ao atrito da secretaria e ao calor das salas, sua honestidade havia tomado essa têmpera flexível de cera que se molda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição. [...] Segundo essa doutrina, tudo é permitido em matéria de amor; e o interesse próprio tem plena liberdade, desde que transija com a lei e evite o escândalo. (ALENCAR, 1975.p. 58)

Mais um trecho de *Senhora*:

- Aurélia! Que significa isso?
- Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos nosso papel com perícia consumada. Podemos ter este orgulho, que os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de pôr termo a esta cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente, senhor. Entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor um homem vendido.
- Vendido! Exclamou Seixas ferido dentro d'alma.
- Vendido sim; não tem outro nome. Sou rica, muito rica, sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se faz valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza por este momento. (IBIDEM, p. 80,81)

O crítico literário Antonio Candido emprega como exemplo de crítica social do narrador de José de Alencar o romance *Senhora*. Segundo Candido, esse romance faz referência a lugares, modas, manifestações artísticas, atitudes de grupos e classes e expressa conceitos de vida burguesa patriarcal. Porém, ao desenvolvê-lo, Alencar coloca o social como o próprio assunto a ser criticado; o foco está no desmascaramento da convenção social a partir dos casamentos arranjados por dote, que é caracterizado como uma transação de compra e venda de um marido. Ou seja, o livro todo é estruturado ao redor do que é normal para essa sociedade, o acordo econômico entre famílias, mas toma proporções de duelo, humilhação e desonra no livro.

Essa mesma sociedade, hipócrita e carente dos valores nobres exaltados pelos narradores de Alencar, é opressora dos protagonistas. A antagonista principal de ambos exerce uma força que subjuga as personagens à aceitação de seus ditames, como se pode ler neste trecho de *Lucíola*:

- Como! Não sou senhora de viver a meu modo, desde que com isso não faço mal a ninguém? Se apareço, é um escândalo; se fico no meu canto, ainda se ocupam comigo.

- Que queres! Há certas vidas que não se pertencem, mas a sociedade onde existem, tu és uma celebridade pela beleza, como outras o são pelo talento e pela posição.” (ALENCAR, 1862. p. 86)

Também neste excerto de *Senhora*:

e Aurélia ainda coberta de luto pesado que trazia pelo irmão condescendeu com a vontade da mãe, pondo-se à janela todas as tardes.

Foi para a menina um suplício cruel esta exposição de sua beleza com a mira no casamento. Venceu a repugnância que lhe inspirava semelhante amostra do balcão, e submeteu-se à humilhação por amor daquela que lhe dera o ser e cujo único pensamento era sua felicidade.(ALENCAR, 1875. p. 91)

Surge então uma ação na narrativa que mostra a crítica social alencariana: a mulher deixa de ser o objeto de desejo passivo e passa a ser quem negocia na cotação de candidatos a marido, passa a ser a detentora da voz, do poder, uma pessoa excêntrica. Para parecerem concordar com certas convenções sociais, Lúcia e Aurélia assumiam a passividade e o pudor, mas quando lhes era necessário e oportuno assumiam a atividade que era privilégio usufruído pelos homens nessa mesma sociedade. Essa parte em destaque do romance *Senhora* é exemplo:

- Para o senhor e para o mundo julgo-me dispensada de tudo; nada lhes devo; o que me dão são apenas homenagens à riqueza, e ela as paga com luxo e a dissipação. Sou senhora de mim e pretendo gozar da minha independência sem outras restrições, além do meu capricho. Foi o único bem que me ficou do naufrágio de minha vida, este ao menos hei de defendê-lo contra o mundo. (IBIDEM. p. 225)

Estes outros dois trechos de *Lucíola* também comprovam o argumento:

- A Lúcia não admite que ninguém adquira direitos sobre ela. [...] Na ocasião em que o senhor a toma por amante, ela previne-o de que reserva-se plena liberdade de fazer o que quiser e de deixá-lo quando He aprover, sem explicações e sem pretextos. (ALENCAR, 1862. p. 35)

Essa criatura tinha a intuição rápida e instantânea que é no homem a segunda vista do gênio, e em algumas mulheres

privilegiadas um instinto sutil do coração.” (IDEM, IBIDEM, p. 64)

Em *Lucíola*, o ponto explorado da sociedade é sua face oculta; o submundo da prostituição, sendo desmascarado como uma realidade opressora. Lúcia, que na verdade é Maria da Glória, torna-se prostituta de luxo após ser violentada sexualmente por um dos senhores mais abastados da sociedade fluminense e depois expulsa de sua casa, por seu pai, como uma “mulher perdida”. Sem expectativa de casamento e de vida, ela é recolhida por uma cafetina e ensinada na arte de seduzir; sua marca torna-se a excentricidade e a avareza, ambas superando até mesmo a beleza selvagem e sensual que ela assume em seu ofício. Sua vida se torna, então, uma constante recusa da moral e abnegação diante da humilhação sem chance de alguma de remissão. Vale ressaltar que as condenações e as imposições sociais feitas a Lúcia serão sempre feitas por parte de terceiros, e essas ações estão longe de manchar a relação entre ela e Paulo:

-Sabes que terrível coisa é uma cortesã, quando lhe vem o capricho de apaixonar-se por um homem! Agarra-se a ele como os vermes, que roem o corpo dos pássaros, e não os deixam nem mesmo depois de mortos. Como não tem amor, e não pode ter, como a sua inclinação é apenas uma paixão de cabeça e uma excitação dos sentidos, orgulho de anjo decaído mesclado de sensualidade brutal, não se importa de humilhar seu amante. Ao contrário, sente um prazer novo, obrigando-o a sacrificar-lhe a honra, a dignidade, o sossego, bens que ela não possui. São seus triunfos, fá-lo instrumento de vingança ridícula, que todas essas mulheres prosseguem surdamente contra a boa sociedade, porque não as aplaude. O seu ciúme é fome apenas; se o amante tem alguma afeição honesta, ela torna-se confidente de seus amores, encoraja-o, serve-o mesmo, para ter o gosto de mais tarde disputar a presa. Então não há excesso que não cometa. Se for necessário aviltar o homem, ela o fará, à semelhança desses torpes glutões que cospem no prato para que os outros não se animem a tocá-lo. (ALENCAR, 1862. p. 69, 70)

- Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. Esses objetos, este luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disso é meu. Se quisesse dá-los, roubaria aos meus amantes presentes e futuros; aqueles que os aceitasse seriam meu cúmplice. Esqueci que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprouver! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre. Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número de notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortesã e dizer timbre da minha infâmia, um homem honesto

pode relar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo homem honesto deve repelir-me. (IDEM, IBIDEM, p. 87 e 88)

Em *Senhora*, romance de certa forma mais brando que *Lucíola*, Aurélia, por sua vez, uma donzela rica, excepcionalmente inteligente e extremamente bela assume a postura de senhora das suas atitudes, do seu dinheiro, dos seus súditos e de seu marido. Como forma de vingança, Aurélia ostenta seu luxo a todos que a subjugaram e humilha Seixas, seu marido, por ter aceitado trocar de noivado duas vezes por causa do dote:

Conheci outrora o dinheiro como um tirano; hoje o conheço com um cativo submisso. Por conseguinte devo ser mais velha do que o senhor que nunca foi nem tão pobre, como eu fui, nem tão rico como eu sou. (ALENCAR. 1875. p. 30)

– Em todo caso quero que o senhor compreenda bem o meu pensamento. Desejo como é natural obter o que pretendo, o mais barato possível; mas o essencial é obter; e portanto até metade do que possuo, não faço questão de preço; é a minha felicidade que vou comprar.

- Os termos da proposta devem ser estes; atenda bem. A família de tal moça misteriosa deseja casá-la com separação de bens, dando ao noivo a quantia de cem contos de réis de dote. Se não bastarem cem e ele exigir mais, será o dote de duzentos... (IBIDEM, p. 33)

A condição monetária de ambas as mulheres, por fim, superior à de Fernando e Paulo, será um fator de constante conflito; ambos, com o próprio brio e com o brio burguês que lhes é cobrado. Por dinheiro se submetem, por indução social, ao comprometimento da consciência e por dinheiro se deixam humilhar, já que Lúcia e Aurélia eram as detentoras desse poder:

Paulo: “Entretanto, como Lúcia não aparece mais no teatro, não roda no carro mais rico, e já não esmaga as outras com seu luxo; como a Rua do Ouvidor não lhe envia diariamente o vestido de melhor gosto, a joia mais custosa e as últimas novidades da moda; sabes o que se pensa e o que se diz? Que estás sacrificando Lúcia... que estás vivendo à sua custa! “Saí bem decidido a pôr um termo à situação vergonhosa e humilhante em que me achava colocado. As palavras de Sá me queimavam os ouvidos. Eu vivendo à custa de Lúcia, eu que esbanjava minha pequena fortuna por ela! Mas as calúnias tinham razão em um ponto; não exhibia minha amante como um traste de luxo, ou um manequim da moda; roubava o bem que lhes pertencia, visto que não era milionário para ter o direito de possuí-lo exclusivamente.”(ALENCAR, 1862. p. 82, 83)

Fernando: “Uma vez rico e ilustre, montaria sua casa com um estado correspondente à sua posição.

Então sua família participaria não só dos gozos materiais desse viver opulento, como do brilho e do prestígio de seu nome. O trato da sociedade lhes imprimiria o cunho de distinção de que precisavam para bem se apresentarem. Casaria as duas irmãs vantajosamente; ficaria assim a felicidade de todos esses entes queridos confiados a seu desvelo.

Firmou-se pois Seixas nessa convicção de que o luxo era não somente a porfia infalível de uma ambição nobre, como o penhor único da felicidade de sua família. Assim dissiparam-se os escrúpulos.” (ALENCAR, 1875. p. 46, 47)

A crítica social a respeito da condição da mulher na sociedade burguesa do século XIX, porém, realizada em ambos os romances, é abrandada pelo fato de, no final de cada narrativa, essas duas personagens se deixarem vencer pelo amor e, por isso, se resignarem às convenções sociais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

José de Alencar, como um dos principais expoentes do Romantismo, muniu-se da característica romântica da idealização da mulher para estabelecer sua crítica social. A idealização alencariana, porém, foge ao padrão no que diz respeito à concepção social sobre o papel relegado à mulher; é a partir daí que o autor cria as personagens Lúcia, a cortesã, e Aurélia, a senhora. A presente pesquisa consta, em seu resultado final, na comprovação de que ambas as personagens atendem ao que posteriormente Freud, na sua teoria psicanalítica, descreve como as principais características da feminilidade; ou seja, Alencar esquadrinhou, a partir de seus narradores masculinos, as principais características psicológicas da mulher antes mesmo que a psicanálise as comprovasse por meio de experimentos.

O dicionário *Houaiss* de língua portuguesa descreve o termo feminilidade como a qualidade ou caráter da mulher; a psicanálise freudiana, apesar de não a conceituar, qualifica-a como resultado dos fatores sexuais femininos durante o desenvolvimento da mulher (que se dão através de três tipos de complexos: Complexo de Édipo Feminino, Complexo de Castração e Complexo de Masculinidade). Algumas das principais características da feminilidade, descritas pela psicanálise, estão presentes nas personagens alencarianas: preferência pela passividade; menor agressividade e autossuficiência; caráter predominantemente emotivo e demonstração de necessidade de carinho, dependência e docilidade; inteligência aliada à inveja e ao ciúme; narcisismo; vaidade física.

Como essas características também são adquiridas a partir da interação social dessa mulher em desenvolvimento, a psicanalista e socióloga Nancy Chodorow coloca a família, principalmente a mãe, como fator determinante para o tipo de feminilidade que ela irá possuir. Lúcia e Aurélia, por outro lado, apresentam-se como mulheres independentes em pleno século XIX, isso como resultado da sua orfandade. Revelando faces opostas às das mulheres da burguesia do século XIX, mostram como a feminilidade é intrínseca à mulher mesmo com as pressões sociais. A narrativa de ambas mostra a vida em meio à hipocrisia imposta pela burguesia.

Para a crítica literária, psicanálise e sociologia caminham lado a lado, a obra reage ao meio em contato com as idiossincrasias do eu do personagem, mas nunca será a expressão pura disto por causa do valor estético e da liberdade criacionista. Ambas as ciências podem ser associadas ao estilo romântico por evocarem a

liberdade criadora, uma a partir do sonho, do inconsciente, do consciente, e outra, a partir das relações interpessoais.

O amor não é o foco principal do romance de José de Alencar, mas é através dele que todas as outras críticas sociais se desenvolvem. O romance urbano alencariano está longe, também, de ser passivo; ele estabelece uma crítica social profunda que se constrói com um elemento até então considerado frágil: a mulher. Ela passa a possuir atributos que lhe são negados para contestar convenções a que a vida burguesa está ligada nos campos da economia e da moral.

5 REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Lucíola*. (1 ed. de 1862) Porto Alegre: L&PM, 2010.
- _____. *Senhora*. (1 ed. De 1875) São Paulo: Martin Claret. 2011.
- BÉGUIN, Albert. *El alma romântica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y lá poesia francesa*.1954. In: LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 4ª Ed. São Paulo: HUCITEC: Editora Unesp. 1987.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 39ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- _____. *Formação da literatura brasileira - momentos decisivos (1750 - 1880)*. 13ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul: 2012. P. 536-548.
- CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da maternidade. Uma crítica a Freud a partir da mulher*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 1978. p.261-271.
- COUTINHO, Afrânio(Dir.). COUTINHO, Eduardo Farias (Co-dir). *A literatura no Brasil*. 3º v – Parte II/ Estilos de época, Era romântica. 4ª ed. São Paulo: Global, 1997.
- _____(Dir.). SOUZA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, DNL: Academia Brasileira de Letras: 2001. p. 179 -183.
- FREUD, Sigmund. O ego e o id. *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*. Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Imago: 1923-1925. Vol. 19. p.161-165.
- _____. *Conferência XXXIII. Feminilidade. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. Ed. Standar Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud. Imago: 1932-1936. p.75-91.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2001.
- HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda.- Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 4ª Ed. São Paulo: HUCITEC: Editora Unesp. 1987.

LOWENTHAL, Leo. *Literature and the image of man: Sociological studies of the european drama and novel, 1600-1900*. 1957

PERROT, Michele. (Org). *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SIMON, Jules. *L'ouvriere*. In: PERROT, Michele. (Org). *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

6 CRONOGRAMA:

N o	Descrição	Ago 2011	Set	Out	Nov	De z	Jan 2012	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul
1	Levantamento, leitura e sistematização de textos para a complementação do tema da pesquisa	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R
	<p>Leituras sistematizadas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • BOSI, Alfredo. <i>História concisa da Literatura Brasileira</i>. 39ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001. • CANDIDO, Antonio. <i>Literatura e sociedade: estudos de Teoria e História Literária</i>. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. • _____ . <i>Formação da Literatura Brasileira - momentos decisivos (1750 - 1880)</i>. 13ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul: 2012. P. 536-548. • CHODOROW, Nancy. <i>Psicanálise da maternidade. Uma crítica a Freud a partir da mulher</i>. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 1978. p.261-271. • FREUD, Sigmund. O ego e o id. <i>Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos</i>. Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Imago: 1923-1925. Vol. 19. p.161-165. • _____ . <i>Conferência XXXIII. Feminilidade. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos</i>. Ed. Standar Brasileira das Obras Psicológicas 	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R

