

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

LUIZA ROSIETE GONDIN CAVALCANTE

**ENCENAÇÕES EM CASCATA: UM ESTUDO SOBRE *SENHORA*, DE JOSÉ DE
ALENCAR**

**Maceió
2012**

LUIZA ROSIETE GONDIN CAVALCANTE

**ENCENAÇÕES EM CASCATA: UM ESTUDO SOBRE *SENHORA*, DE JOSÉ DE
ALENCAR**

Dissertação de Mestrado, apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Sarmiento
Lima.

Maceió
2012

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

C376e Cavalcante, Luiza Rosiete Gondin.
Encenações em cascata : um estudo sobre Senhora, de José de Alencar / Luiza Rosiete Gondin Cavalcante . – 2012.
132 f.

Orientadora: Roberto Sarmento Lima.
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística : Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2012.

Bibliografia: f. 127-132.

1. Alencar, José de, 1829-1877 – Crítica e interpretação. Senhora. 2. Crítica literária. 3. Literatura brasileira. 4. Romance brasileiro. 5. . I. Título.

CDU: 869.0 (81)-31.09



UFAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA



PPGL

TERMO DE APROVAÇÃO

LUIZA ROSIETE GONDIN CAVALCANTE

Título do trabalho: “ENCENAÇÕES EM CASCATA: UM ESTUDO SOBRE SENHORA, DE JOSÉ DE ALENCAR”

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima (PPGL/UFAL)

Examinadores:

Prof. Dr. Jeová Santana (UNEAL)

Prof. Dra. Susana Souto Silva (PPGL/UFAL)

Maceió, 11 de abril de 2012.

Ao meu Senhor supremo, Jesus Cristo, e à minha mãe, Rosiane Maria Gondin Cavalcante, a artífice-artista que (me) enxerga para além das ironias e suas máscaras. Deles é o meu coração... Sem eles, nada neste tablado teria sido possível...

Simples arpejos de GRATIDÃO...

A *Jesus Cristo*, pelo Amor que me move, apesar de minha pequenez; à Santíssima Virgem Maria, pelo cálido e silencioso regaço; à minha mãe, minha Rosinha, “Pintxinha” pela graça de ser minha mãe; a meu pai, Cícero Peixoto por me ensinar, desde o berço, que “não existe êxito sem sacrifícios”; às minhas irmãs, Gizele e Jenny, pelo apoio incondicional; à minha irmã Elisângela e meu cunhado Fernando Luiz por, reverenciando minha casa interior, permitirem-me ver e (viver) além; ao professor Roberto Sarmiento Lima, pela valiosíssima orientação, paciência e dedicação, que me ensinaram muito mais que a teoria literária; a meu cunhado Bolívar, pelos incontáveis incentivos; ao meu cunhado Edivar, pelos risos em horas sombrias; à minha avó Edite Maria, pelos cheiros e sabores indeléveis, minhas primeiras e mais aprazíveis leituras do mundo; aos meus sobrinhos, sobrinhas, afilhados e afilhadas por me recordarem docemente que antes de pesquisadora, sou mulher; às “amirmãs” Marli, Sandra, Joelma e Lara pelos marcantes laços; a Nininho, por seu carinho sincero; a José de Alencar (1829-1877) pelas obras que preenchem o meu cotidiano de trabalho e prazer; a Frédéric François Chopin (1810-1849), cujas melodias me amoleceram a alma, antes, durante e depois das trilhas de escrita.

Essa vitória não teria sido possível não fosse o suporte de amigos e colegas, presentes nas entrelinhas do texto e da vida. Agradeço à Claudinete Lima e à Sílvia Marinho pelos toques elegantemente *musicais*; às professoras Stella Lameiras, Gilda Brandão e Diva Maria Moreira Gomes, pelos diversos incentivos, ornados pela doce sonoridade da língua francesa. Aos professores, Vinícius Meira, Gláucia Machado e Susana Souto, meu agradecimento por tornarem o meu percurso, pelos estudos literários, mais apaixonante e instigante.

Pelo apoio e as trocas produtivas, que coloriram os meus dias, minha gratidão a: Fellipe Ernesto, Victor Mata Verçosa (e a toda turma de Letras, 2009.1); Elaine Cristina; Daniela Botti; Antônio Cavalcante; Rosângela dos Anjos; Adriana Marinho; Amanda Prado; Gustavo Leão; Eliaquim Teixeira (os pacientes e sempre cavalheiros carregadores da minha “trambôlha”); Dáris Rocha; Bárbara Emanoela; Ari Denisson; Marcelo Marques; Herbert Nunes; Priscila Silva; José Allan; Priscila Rufino; Círia; Renadja; Virgínia; Viviane; Cristiane Lins; Neide; Ângela Brito; Rachel Alves; Érica Trujillo; Eliana Marchezam; Lúcia Melo; Laíse; Inês; Andressa; Wesslen, Sr. Judson e Fernanda (pela ajuda com a ABNT).

O designativo *professora* está orgulhosamente gravado em mim, graças às sementes plantadas por todos os mestres do ensino fundamental, médio e superior, a quem rendo minha sincera homenagem através da citação de algumas nomes extremamente especiais: Teresinha e Georgina, minhas “tias” do tempo em que brincar e aprender eram uma coisa só; Leci Santália e Rosiene Omena, que carregam as *Letras* no coração; Ana Paula; Valdenísia; Lamarck e Eduardo Vasconcelos, em cuja aula mágica me decidi pelo caminho da Literatura, Ângela; Niedja; Gerson Britto; Eduardo Sampaio; Nilton Resende (por me ensinar a amar Lygia e seus “pôres do sol”) e Osvaldo Epifânio, por me ensinar os significados da elegância, na escrita e no exercício docente.

Pelas contribuições acadêmicas e humanas, agradeço aos professores: Jeová Santana (por sua leitura criteriosa), Niraldo de Farias, Ana Cláudia Martins; Laurenny Lourenço; Eliana Quefalás; Adna Lopes; Rita Zozzoli; Ildney Cavalcante; Izabel Brandão; Jerzuí Tomás; Fernando Fiúza; Otávio Cabral; Gabriela Costa e Antônio Arnoni Prado. Finalmente, dirijo meu reconhecimento a CAPES pelo financiamento da pesquisa.

“Estava rosada como uma flor de beleza, de rosto alegre e atraente, mas com o coração angustiado pelo temor.”

(Livro de Ester 15, 8).

RESUMO

Uma importante característica, própria ao domínio literário, é a sua capacidade de ser expandido através de inúmeros percursos de compreensão, possíveis graças ao trabalho produtivo de linguagem subjacente ao texto. Esta argumentação se objetiva a verificar como a relação artístico-configuracional entre texto romanesco, ironia romântica e elementos advindos do universo dramático/teatral dá a conhecer parte do processo mimético de composição do romance *Senhora* (1875), do escritor José de Alencar. A análise da obra demonstra que ela parece incorporar criticamente alguns traços componentes das produções dramáticas alencarianas, bem como de outros textos do período romântico, promovendo uma revisão dos pressupostos desse movimento estético. A presença de “ecos” dramáticos no livro faz com que exista nele uma forte atmosfera de teatralização – narrador e personagens se comportam mascaradamente como atores e agem segundo manipulações habilmente arquitetadas, (auto)representando-se como “textos” multifacetados. Essa disposição proporciona a visão do romance enquanto *escrita encenada*, uma vez que através da ironia romântica, discurso que revela os processos de composição poética, é possível perceber que a configuração organizacional do texto não é gratuita, mas artisticamente tecida sob os signos da hibridiz e da assimilação reflexiva de fontes de diversas naturezas; o exercício de elaboração se completa com a interferência do leitor, capaz de expandi-lo por meio de seu olhar analítico.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Romance. Ironia Romântica. Encenação. Mimesis. José de Alencar.

RESUMEN

Una importante característica, propia al dominio del literario, es su capacidad de ser expandido a través de varios caminos de comprensión, posibles por el trabajo productivo de lenguaje subyacente al texto. Esta argumentación tiene como objetivo verificar como la unión artístico-configuracional entre texto romanesco, ironía romántica y elementos provenientes del universo dramático/teatral ofrece el conocimiento de parte del proceso mimético de composición de la novela *Senhora* (1875), del escritor José de Alencar. El análisis de la obra muestra que ella parece incorporar críticamente algunos caracteres componentes de producciones dramáticas alencarianas, además de otros textos del período romántico, promoviendo una revisión de los presupuestos de ese movimiento estético. La presencia de “ecos” dramáticos en el libro hace con que exista, en él, una fuerte atmosfera de teatralización – narrador y personajes se ponen como actores, practicando acciones según manipulaciones hábilmente desarrolladas, (auto)representándose como “textos” multifacéticos. Esta disposición propone una visión de la novela como una *escrita espectacularizada*, pues a través de la ironía romántica, discurso que revela los procesos de composición poética, es posible percibir que la configuración organizacional del todo verbal no es hecha gratuitamente, pero de modo artístico, bajo los signos de la hibridez de formas y de la asimilación reflexiva de fuentes de diversas naturalezas; el ejercicio de elaboración se completa con la interferencia del lector, capaz de expandirle por medio de su mirar analítico.

Palabras clave: Literatura Brasileña. Novela. Ironía Romántica. Teatro. Mímesis. José de Alencar.

SUMÁRIO

PROVA GENERALE	10
1 <i>PRELÚDIO</i>	18
1.1 Preâmbulo	18
1.2 Ritornello	22
1.3 Da capo	29
1.4 Voce	52
2 <i>INTERLÚDIO</i>	63
2.1 Virtuose	63
2.2 Bel canto	75
3 <i>GRAND FINALE (?)</i>	89
3.1 Ensemble	89
3.2 Bufos	92
3.3 Lacrimosos	104
DA CAPO AL FINE	124
REFERÊNCIAS	127

PROVA GENERALE¹

Marco Polo, personagem do inesquecível *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, transmite a Kublai Khan a fala de uma personagem sobre um dos lugares que explorou: “Nos anos seguintes meus olhos voltaram a contemplar as extensões do deserto e as trilhas das caravanas; mas agora sei que esta é apenas uma das muitas estradas que naquela manhã se abriram para mim em Doroteia”². Assim como a cidade de Doroteia perde a conotação espacial, transformando-se em metáfora dos caminhos e inquietações humanas, abrindo-se para diversos olhares, o texto literário se constitui um celeiro de significações, que ultrapassam seu tempo e contexto de escrita. Transpondo tais fronteiras, deixa-se conhecer como um todo complexo, repleto de *trilhas e extensões de caravanas*, que oferecem muitas estradas por explorar. *Senhora* (1875), obra do escritor cearense José Martiniano de Alencar (1829-1877), será a “cidade invisível” a ser percorrida por este trabalho, não em sua completude, mas a partir de uma possibilidade interpretativa que, espera-se, origine muitas outras e continue a libertar o texto do esquecimento e do engessamento em fórmulas prontas.

A opção pela análise da obra não se restringiu aos períodos de admissão e feitura do curso de Mestrado, mas vem de data muito anterior a eles, desde a graduação da pesquisadora no curso de Letras (2005-2008). A sobreposição de motivações escritas e imagéticas que remetem aos campos semânticos do dinheiro, do falseamento social e das relações afetivas sempre chamaram a atenção da autora, que durante sete anos de estudos, compreendeu que uma chave de leitura possível seria compreender que esses três prismas estão interligados como uma grande metáfora à teatralidade presente nas trocas humanas, em quaisquer âmbitos possíveis. Daí decorre a escolha do título, *Encenações em cascata: um estudo sobre Senhora, de José de Alencar*, um livro e suas máscaras de escrita que ultrapassam a superfície do materialmente exposto.

O terceiro *perfil de Mulher* (os demais são *Lucíola* e *Diva*), pertencente ao período romântico brasileiro, transpõe o tempo e continua a suscitar curiosidade. As razões que motivam a presente investigação podem ser resumidas em dois questionamentos: o diálogo entre os componentes romanescos e os elementos, próprios à linguagem de textos dramáticos, presente em suas partes, como também a transposição referencial através da escrita, de recursos empregados em uma encenação – iluminação, figurinos, diálogos, expressões

¹ Expressão italiana que significa “ensaio geral” (DOURADO, 2004, p.254).

² Calvino, 2011, p. 13.

específicas –, explica-se unicamente pela criação de uma eloquência e exuberância linguístico-estilísticas, próprias ao estilo do período? Ou, indo mais além, torna-se recurso sinalizador de sofisticação do texto, fazendo-o universal e atemporal?

A pesquisa, de cunho bibliográfico ,aqui sintetizada, caminha em direção à segunda questão: a inserção de recursos próprios à linguagem dramática e teatral é operacional, aponta, no nível da história, para uma crítica às relações artificiais e reificadas, condicionadas pelo capital e, no nível do enredo, para os mecanismos de construção da urdidura narrativa que, se deixam perceber, demonstrando que tudo no literário é construído artística e racionalmente. Assim, o exame da aproximação entre ambas as manifestações, apoiado no conceito de *ironia*, com maior destaque para a *ironia romântica*, constituirá o objetivo deste trabalho.

Pode-se dizer, sumariamente, que a ironia romântica, desenvolvida pelo filósofo alemão Friedrich Schlegel (1772-1829), surge em um contexto em que o indivíduo, livre sujeito pensante, encontra-se em posição paradoxal. Deseja, filosoficamente, alcançar o Infinito, o Absoluto, mas esbarra em sua própria consciência de finitude; essa cisão alcança a escrita literária. Se à linguagem poética não é mais possível captar a totalidade dos fatos sobre os quais versa, resta-lhe incorporar em sua feitura, marcas do processo que a constitui enquanto arte, revelando a consciência crítica sobre os mecanismos de produção:

Esta superação criativa da criatividade é a Ironia Romântica; ela ergue a arte a uma força superior, de vez que vê na arte um modo de produção que é artificial no mais alto sentido, porque plenamente consciente e arbitrário, e natural no mais alto sentido, porque a natureza é semelhantemente um processo dinâmico que cria eternamente e eternamente vai além de suas criações (MUECKE, 1995, p. 41).

Considerando-se a ironia romântica sob esse prisma, pode-se dizer que o fazer literário é, em certa medida, encenado, “teatral”, pois aparenta se constituir de forma natural, “espontânea”, como uma simples junção entre palavras que estabelecem significados entre si, quando, na realidade, é fruto de um trabalho artístico, mimético, *de* e *com* a linguagem. Em *Senhora*, a atmosfera de um espetáculo teatral, simulada pelas personagens/atores, é transposta para o romance, tanto para ser veículo das críticas anteriormente citadas, quanto para demonstrar que subjacente ao texto também há um simulacro, o da construção mimética. Dessa forma, por razões de ordem teórico-metodológica, as remissões a esse tipo de ironia estarão relacionadas não ao seu aspecto filosófico, mas sim à percepção do desvelamento da artísticidade inerente ao material poético.

Ao longo da argumentação, os termos *Teatro*, *teatral*, *teatralização*, *teatralidade*, *encenação* e *drama* são utilizados. Baseando-se em discussões teóricas desenvolvidas por Pavis (2010), que examinam tanto a perspectiva textual do universo teatral como sua concretização através de recursos materiais – espaço, tempo, iluminação, marcação cênica, figurinos, gestual, entre outros –, estabelecem-se algumas considerações sobre os vocábulos, que não apresentam uma única significação. Os cinco primeiros podem se referir tanto ao espaço físico e recursos utilizados no teatro, quanto à atuação e/ou incorporação de gestos e linguagens próprias a um ator, isto é, podem significar o uso de uma tecnologia, o tablado ou a luz, por exemplo, ou o ato de simular, adotar uma postura ou máscara distinta da personalidade “real”; finalmente, *Drama*, corresponde ao texto escrito ou à oposição à *comédia*.

Em *Senhora*, para criar o expediente simulado, de uma “encenação” dentro do romance, recorre-se tanto a referenciação a *textos* chamados de dramáticos (peças teatrais, poemas e óperas, que envolvem não só palavra, mas outros meios), como também a alusões que remontam às *características físicas* de um espetáculo – reposteiro, vestido, luz, palco. Portanto, os nomes poderão vir a ser usados como sinônimos, sem prejuízos para a compreensão da análise, já que sinalizam processos de mascaramento, sejam eles materiais, interpessoais ou miméticos.

As discussões propostas ao longo dos três capítulos se propõem a demonstrar que a escolha e união de recursos linguísticos que formam o romance, mostram que ele não é um todo único, mas híbrido e multifacetado, composto por diversas fontes que são revisadas e/ou desconstruídas, problematizando o próprio romantismo enquanto estética e revelando que o texto literário é tão inacabado quanto outras manifestações artísticas provenientes de questionamentos humanos. Na história, o distanciamento amoroso obriga Aurélia e Seixas a atuarem, simularem ações e condições, distintas e distantes de sua essência; essa encenação da camada do dito, repousa sobre outra, presente no dizer, a máscara da composição mimética, que se deixa desnudar, provando ser tão artificial quanto os desencontros do casal de amantes. Para que a análise fosse possível, recorreu-se a diversos textos, em sua maioria, escritos em língua portuguesa, as traduções de língua espanhola foram feitas pela autora deste trabalho, as de língua francesa e italiana terão seus respectivos responsáveis apontados em nota de rodapé. Os títulos das partes do trabalho foram retirados da linguagem musical, a fim de conferir leveza à leitura e remeter à teatralização presente no livro de Alencar; os esclarecimentos

quanto aos significados das expressões foram postos em nota. Dúvidas quanto ao vocabulário e nomenclaturas específicas da música, do teatro, da gemologia, da língua portuguesa, dentre outras, foram sanadas, ao longo da pesquisa, pela consulta à obras de referência de autores como: Ferreira (2004), Pavis (1999), Dourado (2005), Schumann (2006) e Scottini (1999).

O primeiro capítulo, chamado de *Prelúdio*, divide-se em quatro partes. No *Preâmbulo*, discorre-se brevemente sobre o objetivo geral do trabalho que é problematizar como a utilização da ironia romântica na obra estudada confere a esta um caráter encenado: a representação revela o processo de construção, evidenciando os atributos estéticos do texto, tornando-o passível de ser atualizado por novas leituras. No *Ritornello*, dada a amplitude das teorizações sobre Romantismo e ironia romântica, julgou-se necessário tecer um breve quadro contextual e conceitual de surgimento e consolidação de ambos, em oposição à rígida estética Clássica. Cabe ressaltar que, no quadro, apenas o classicismo francês foi considerado, devido a sua difusão, como também por ser a literatura francesa uma das principais fontes do Alencar dramaturgo e romancista. O aporte argumentativo de estudiosos como: Hugo (1977), Schiller (s/a), Zilberman (1999), Candido (2000), Brait (2008), Bloom (2000), Guinsburg e Rosenfeld (2005), Muecke (1995), Alves (1998), Pavis (2010) e Duarte (2005) foi utilizado nas duas primeiras seções. Excetuando-se os três primeiros, todos os demais foram recitados ao longo do trabalho³.

Na parte denominada *Da capo*, examina-se a presença da ironia e da teatralização em alguns textos críticos alencarianos – como cartas, prefácios e pós-escritos e sua autobiografia intelectual –, relacionando-os a busca de definição de uma identidade literária brasileira, bem como à hibridizadora constitutiva dessas produções, que obedece aos ditames da estética romântica.

Nesse ponto, além da publicação de Coutinho (1990), as acepções de Bakhtin (2000) sobre absorção dos gêneros primários do discurso pelos secundários, mais complexos e desenvolvidos, foram de fundamental importância para a discussão. Ainda na mesma subdivisão, resumiram-se as características do teatro de José de Alencar, de cunho realista e moralizante. Em seguida, estabeleceu-se pontos de contato entre as peças teatrais *O crédito* (1857), *As Asas de um Anjo* (1858) e *O que é o casamento?* (1868) e o romance *Senhora*, para

³ Devido ao fato de a bibliografia consultada durante a pesquisa conter um número considerável de referências, apenas alguns textos, considerados principais, serão apontados nesta introdução.

demonstrar que a ironia, teatralidade, a configuração do tema e de algumas personagens presentes neste, advêm de um possível diálogo com os primeiros.

Os escritos de Bergson (1993), Szondi (apud MAAS, 2008), Aristóteles, Horácio e Longino (1997), Leite (2000), Pontieri (1988) e Lafetá (2004), embasaram as ideias tecidas. Além desses, as considerações de Iser (1983), sobre a presença do *imaginário* no texto literário, tiveram importância capital nas análises propostas. Segundo o autor, essa categoria é formada pela intersecção entre as esferas real e fictícia e, esta, é resultante de um processo de *seleção e combinação* de elementos intra e extra linguísticos, através do qual a ficcionalidade da produção é desnudada. A argumentação do teórico alemão se coaduna com o viés interpretativo do trabalho: demonstrar que o entrecruzamento entre drama, ironia e romance traz à lume o caráter composicional deste, cujos traços sinalizam seu aspecto de “inacabamento formal” (BAKTHIN, 1988, p. 419), que não se fecha em uma univocidade de visão e reclama novas interpretações.

Após lançar um olhar crítico sobre o Romantismo, a ironia romântica, e alguns textos críticos, dramáticos e romanescos de José de Alencar, a última seção do capítulo, chamada de *Voce*, observa como o narrador do romance *Senhora* foi arquitetado de modo a incorporar traços das manifestações citadas, tornando-se, tal aproveitamento, decisivo para a condução da dinâmica narrativa. Como uma figura construída a partir da manipulação de vários procedimentos discursivos, o narrador da obra pode “dispor” e “conduzir” os fatos de acordo com determinados ângulos; através de seu foco, percebe-se a arquitetura de um “drama” dentro do romance, cujos protagonistas se transformam em atores – um manipulador e fascinante e o outro dúbio, quase totalmente reificado, salvo por traços de caráter que unidos ao choque, provocado pelo desvelamento do matrimônio por interesse, garantirão sua regeneração.⁴ Sob essa configuração, a escrita se engendra, revelando seu caráter de “discurso encenado” (ISER, 1983, p. 397), artístico por seu turno. Para a consecução dessa etapa os pressupostos de Benjamin (1999), sobre experiência e arte de narrar, de Biemel (1962), acerca da ironia romântica, de Bosi (1995) e de Garbuglio (1979), a respeito da obra alencariana, foram verificados.

⁴ O próprio José de Alencar (1993, p. 57) oferece indícios da incompleta reificação de Seixas: “Seixas era homem honesto; mas ao atrito da secretaria e ao calor das salas, sua honestidade havia tomado essa têmpera flexível da cera que se molda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição”. Já que tal duplicidade pode ser encontrada no próprio texto, acredita-se não ser inconveniente empregar a expressão “quase totalmente reificado”.

O capítulo segundo, ou *Interlúdio*, compartimenta-se em duas partes. Na primeira, intitulada *Virtuose*, analisa-se o comportamento performático de um dos protagonistas de *Senhora*, Aurélia Camargo, demonstrando que o narrador a desenha como atriz, que utiliza máscaras, distantes do seu *eu* essencial, isto é da parcela pura e intocada pela negatividade, designação válida no romantismo. Desde a descrição analítica dos ambientes nos quais ela circula até, o tipo de relações que estabelece, demonstra que essa figura detém a capacidade consciente de se metamorfosear, oscilando entre artista e mulher. Tal poder lhe dá condições de incorporar papéis (como o da sacerdotisa Norma, personagem da ópera homônima de Bellini) e de se (auto)representar como “texto” que parece apenas *imitar* estruturas, mas que, na realidade é bem mais elaborado, pois manipula as “informações” a que tem acesso. Essas características evidenciam a complexidade consciente de um caráter multifacetado, tanto de Aurélia que absorve e modifica máscaras, quanto do narrador, que conduz a visão dos dados para essa organização. A caracterização de Aurélia enquanto ser múltiplo, essencial e dramático metaforiza, por sua vez, a hibridez do próprio romance, formado pela interligação entre várias escrituras.

Além de recorrer aos textos de Alvarce (2009), que discorre sobre ironia romântica; Pavis (2010), sobre a função de alguns componentes do espetáculo; Moisés (2006) acerca dos traços do poema lírico, Alvarez, Gallego e Torres (1976); Bellini e Romani (2011) e Porter (1997) sobre apreciação musical, a discussão lançada encontrou respaldo nas considerações de Debord (2003), que versam a respeito do que ele chama de *A sociedade do espetáculo*, e de Costa Lima (1981), que discutindo as concepções de *mimesis* (imitação *versus* trabalho de linguagem), examina o conceito de *frame*, desenvolvido pelo sociólogo canadense Goffman (1922-1982).

No primeiro caso, a noção de *espetáculo* extrapola a sua conotação primeira, remetendo a um mundo dominado pelo capital, saturado de imagens e manipulado por elas. No segundo, a noção de *mimesis*, enquanto lapidação produtiva de linguagem, tem suas bases em classificações, segmentações interpretativas; no exercício de representação de determinadas situações existe a construção de molduras, *frames*, que parecem ser naturais, mas na verdade, nascem das convenções sociais. Utilizaram-se os posicionamentos críticos presentes em ambos os textos por se considerar que eles condizem com a problematização deste trabalho: em *Senhora*, as personagens se tornam *personas*, máscaras num ambiente que

o *ter* se sobrepõe ao *ser*, arquitetando papéis sob os quais a urdidura narrativa também se revela mascarada por ser fruto de convenções artísticas arbitrariamente determinadas.

A segunda seção, denominada *Bel Canto*, se detém sobre o exame de como os protagonistas do romance leem a si mesmos e ao “objeto” amado, através da condução narrativa. A Aurélia- mulher, ainda distante do ambiente espetacular, está envolta num plano de idealização e ilusão de integridade total, de *execução* de moldes perfeitos; como tal, ela lê Seixas sob esses códigos e é lida pelo esposo segundo critérios que ele julga apropriados. Entretanto, os falsos deslumbres, provocados pela sociedade, fizeram Fernando ver a vida sob o foco da utilidade, do prazer e da mera *imitação*. O choque entre experiência e o acúmulo de informações levará a cada um, entendendo o processo de “escrita” de seu par, a seduzi-lo e, reescrevendo-o, recompor sua parcela perdida. A dubiedade das personagens mimetiza a complexidade textual.

A discussão a esse respeito foi viabilizada pelas considerações de Larrosa Bondía (2005) e Larrosa Bondía (2002), que distinguem experiência, enquanto acontecimento que modifica o sujeito, de informação, um simples acúmulo de dados que não faz com que nada lhe aconteça. Além delas, alguns esclarecimentos de Marx (2003) sobre o “fetiche da mercadoria” e de Volobuef (2005) acerca da ironia romântica foram utilizados.

O último capítulo do trabalho, *Grand finale (?)* examina como o narrador guia o olhar do leitor (narratário) para que este veja as personagens principais como densas, quase trágicas, e as secundárias (isto é, não protagonistas) como cômicas, risíveis e passíveis de críticas. Esse direcionamento oferecerá condições de perceber o romance como um veículo que, incorporando diversos textos do próprio romantismo, atualiza-os, modifica-os, refletindo sobre a estética que o constitui; a escrita e a recepção literárias. Na primeira seção, *Ensemble*, faz-se uma rápida revisão dos assuntos tratados nos capítulos antecedentes e apresenta a questão a ser discutida.

Por sua vez, no segmento denominado *Bufões*, apoiando-se nos pressupostos de Bergson (1993), que associa comicidade à rigidez da vida social e necessidade de correção, e de Aristóteles, Horácio e Longino (1997), que distingue comédia e tragédia, a análise examina o caráter cômico (rígido) das personagens Manuel Lemos e Firmina Mascarenhas, oposto à densidade e mutabilidade próprias à Seixas e Aurélia. Os primeiros parecem metaforizar os

leitores (e leituras) passivos ante o texto literário e os protagonistas, a capacidade de recriação e múltiplas leituras que essa manifestação artística apresenta.

Na última parte, designada como *lacrimosos*, a análise procura demonstrar que a densidade psíquica e atitudinal dos protagonistas parece advir do sistema de referências que o narrador utiliza para lhes fazer alusão – poemas, dramas, óperas e autores do período romântico, cujo caráter sombrio e/ ou onírico é patente –, indicam tanto o desejo das personagens de chegar a uma idealização perfeita, na camada da história, quanto a sua impossibilidade, no plano do enredo, pois se o *ideal* significa fixar um padrão, as próprias referências, feitas e desfeitas, demonstram que no nível da *mimesis* do romance isso não acontece, pois ele sempre apresentará novos caminhos a serem percorridos pelo leitor, sem se fechar em respostas definitivas.

A teoria de Bakhtin (1988) sobre a romancização dos gêneros, que considera o romance como manifestação literária que incorpora criticamente todas as demais, foi empregada na discussão, assim como o conceito de intertextualidade – diálogo entre textos –, sintetizado por Fiorin (2004). Empreendeu-se também uma investigação sobre algumas referências citadas no livro, de modo que constam no trabalho considerações acerca de Shakespeare, George Sand e Lamartine; sobre as óperas *A favorita* e *Rigoletto* (entendidas também como texto por transmitirem significação, seja ela escrita ou musical), como também estão presentes trechos de poemas de Lord Byron.

Espera-se que o desvendamento desta possível rota interpretativa dentro da “cidade-texto” que é *Senhora* possa suscitar outros caminhos, transponíveis, mas sempre, infundáveis.

1 *PRELÚDIO*

Não se mostre na fábrica o suplicio
Do mestre. E natural, o efeito agrade
Sem lembrar os andaimes do edifício...
(*A um poeta* – Olavo Bilac)

1.1 **Preâmbulo**

Abre-se a primeira página de *Senhora* (1875), romance do escritor cearense José Martiniano de Alencar (1829-1877) e uma sucessão de imagens, evocadoras de brilho e suntuosidade, vem ao encontro do leitor, por meio de uma linguagem repleta de “exuberâncias” (ALENCAR, 1993, p. 11) que remetem a contextos espaço-temporais distantes da recepção. No entanto, essa aparente separação, entre os momentos de produção e leitura, não impede que o texto possa vir a ser apreciado e expandido através de novos percursos interpretativos. Estes implicam uma “imersão num tempo e num espaço ficcionais, de onde a crítica, ou o leitor possuído pelo desejo crítico retorna em busca de uma coerência que melhor se ajuste aos sobressaltos de sensibilidade, de emoção ou de desassossego conceitual ocasionados pela leitura” (BARBOSA, 2007, p. 30). Detendo a sensibilidade intuitiva que o levará a perceber matizes de significação, que vão além da superfície do materialmente escrito, bem como os conhecimentos teóricos que elucidarão e solidificarão possíveis descobertas, o leitor poderá desenvolver uma análise sobre o texto, que agora, se revisto sob um foco crítico e não apenas “pragmático”, superará a zona do anacronismo.

Senhora apresenta, desde o seu prólogo, referências à linguagem dramática⁵ que, no mínimo, pela sua recorrência, merecem atenção. Um “teatro” no romance? Ou um romance fundado (e fundido ao) no teatro? Na tessitura desse perfil de mulher, ambos os termos perdem sua conotação simplificada de oposição entre texto em prosa *versus* representação cênica ou união amorosa *versus* mecanismo de falseamento de relações, unindo-se os conceitos em um todo interdependente. Respeitadas as diferenças entre os códigos de cada uma das manifestações em particular, percebe-se que romance e teatro/drama comungam de um espaço simultâneo, arquitetando uma obra que se deixa examinar e, inúmeras vezes, dá indícios do seu processo de feitura: sob a camada sumarizável da história há um enredo, oriundo de longo processo de eleição e lapidação de recursos intra e extraliterários. Desse modo, considerando-se *Senhora* uma obra de arte a ser revisitada, pergunta-se: o que sinaliza o trabalho mimético de linguagem subjacente a ela? Quais indícios textuais deixam entrever esse processo artístico? Em outras palavras: qual seria o *prelúdio* dessa composição literária? Um exame sobre a união operacional entre componentes dramáticos e romanescos, presentes no texto e mediados pela ironia, em especial, pela ironia romântica, procurará iluminar as questões propostas.

Em um espetáculo teatral que abranja em seu *corpus* a interpretação, a dança e a música o *Prelúdio* é a parcela musical que prenuncia o início da apresentação: “termo que se refere à parte instrumental que antecede uma obra ou movimento maior” (DOURADO, 2004, p.262). Sua partitura, geralmente, contém trechos, motivos melódicos que evocam os principais mo(vi)mentos da composição. Guardadas as devidas idiossincrasias, próprias a cada manifestação artística, pode-se dizer que um texto literário não se constitui como tal apenas a partir de um único momento de escrita, cujas bases surgiriam de ideias e fontes

⁵ Antes de iniciar a argumentação, é cabível tecer algumas considerações sobre as diferenças entre os termos: *Teatro*, *teatral*, *teatralização*, *teatralidade*, *drama* e *encenação*. O substantivo teatro pode ser lido de três maneiras, como local físico, gênero literário ou obra de determinado autor; *teatral*, assim como *teatralidade*, por sua vez, diz respeito ao conjunto de recursos materiais que “se adapta bem às cenas do jogo cênico” (PAVIS, 1999, p. 371), englobando, inclusive o objeto escrito. *Drama* se refere ao texto em si e *Encenação*, segundo Veinstein (apud PAVIS, p. 122, grifos do autor) possui mais de um direcionamento, tanto físico, como textual e comportamental (dizendo respeito a uma ideia de atitude simulada): “Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música, atuação [...]. Numa acepção estreita, o termo *encenação* designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática”.

A partir dessa diferenciação, somada ao fato, de no romance *Senhora*, José de Alencar inserir referências (motivadas) a elementos próprios ao texto dramático, bem como à materialização deste sobre um palco – luz, figurino, gestual, diálogos performáticos, vocabulário específico –, os termos poderão, ou não, vir a ser usados como sinônimos a fim de evitar excesso de repetições vocabulares. Como a obra engloba elementos próprios à escrita dramática e à sua concretização teatral para evidenciar o caráter artístico que lhe é próprio, como também para criticar o falseamento das relações humanas (no espaço doméstico as personagens não são elas mesmas, mas atores) o vocábulos *teatralização* e *teatralidade* remeterão ao processo de mascaramento, mimético e interpessoal.

inteiramente inéditas; oculto na combinação de palavras, frases, parágrafos e capítulos há um percurso elaborativo de pesquisa, seleção, combinação e revisão de dados. O resultado concreto de todo o movimento é a materialidade textual, que deixa entrever, vestígios, motivos e mo(vi)mentos de sua tessitura, “preparativos [...] feitos [...] antes da execução” (DOURADO, 2004, p.262).

No texto analisado a relação entre ironia romântica, teatro e romance não parece ter caráter pontual, mas operacional⁶. Ela é aludida na *Carta a D. Paula de Almeida*, produção jornalística na qual o próprio Alencar, simulando não ser o autor da epístola, responde às críticas feitas à sua recente publicação:

Surpreendeu-me a censura, pois nenhum escritor mais do que ele [Alencar] tem dedicado a esse gênero que se pode qualificar de *romance fisiológico*. A *Senhora*, é para mim um verdadeiro perfil de mulher. 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 decorrer da ação (ALENCAR, 1993, p. 245, grifos do autor).

Um texto metanarrativo, que lança mão de diversos discursos: oral, duas interlocutoras “conversam” através da correspondência; escrito, a carta exige determinado tipo de expressão, leve, porém, gramática e semanticamente coerente; jornalístico, a circulação, supostamente, se deu pelo *Jornal do Comércio* e, finalmente, romanescos, visto que a função da missiva é discutir o *modus operandi* do romance. Todas essas vozes se misturam e, ao mesmo tempo, sinalizam que a produção tem traços dramáticos e romanescos, elucidados pelo emprego metonímico de Shakespeare e Balzac, nomes representativos desses dois modos de escrita literária. O primeiro explora artisticamente, por vias da palavra e de recursos cênicos (figurinos, iluminação, gestual, marcação espacial, dentre outros), a condição e mutabilidade humanas:

⁶ Em seu livro *A viagem do olhar* (1988), Regina Lúcia Pontieri também toca na questão da ironia e da teatralidade dentro dos componentes do romance *Senhora*. Porém, o estudo da autora utiliza esses pontos para elucidar como o discurso irônico e a teatralidade reforçam a importância do *olhar* dentro da obra, uma visão, segundo ela, manipuladora e *voyerista*. No que tange à presente análise, a relação entre teatro e ironia (com maior ênfase sobre a ironia romântica) não serve simplesmente como subsídio para a avaliação de uma questão-chave, pois o valor do entrecruzamento dessas duas instâncias, enquanto estratégia basilar de composição do romance (que implica necessariamente a revisão de textos alencarianos anteriores ao perfil) norteia este trabalho de pesquisa. Desta forma uma parte dos elementos irônicos e cênicos presentes no romance não serão apenas citados ou analisados rapidamente, mas sim, elencados e examinados, conforme a requisição da linha argumentativa, para demonstrar que ambos, quando unidos, determinam a presença do narrador, dos protagonistas, bem como possibilitam o “desnudamento da ficcionalidade” (ISER, 1983, p. 397).

Antes de Shakespeare, os personagens literários são, relativamente, imutáveis. Homens e mulheres são representados, envelhecendo e morrendo, mas não se desenvolvem a partir de alterações interiores, e sim em decorrência de seu relacionamento com os deuses. Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se auto-recriarem (BLOOM, 2000, p. 19).

O segundo, uma das fontes literárias do próprio Alencar, por sua vez, tece suas considerações acerca do indivíduo em sociedade utilizando somente a palavra escrita, mas enriquecendo-a por meio de descrições minuciosas e digressões “críticas” sobre os temas tratados (traços estruturais do romance tradicional), que têm em comum a observação e o estudo de um aspecto, a complexidade da alma do homem inserido no meio social:

[...] Enfim, depois de ter buscado, não digo encontrado, aquela razão, aquele motor social, não seria preciso meditar sobre os princípios naturais e ver em que as Sociedades se afastam ou se reaproximam da regra eterna do verdadeiro e do belo? (BALZAC, 2006, p. 27).

Ao combinar essas duas fontes, e maneiras de compor, no romance, realizando, pela hibridização de linguagens, uma mistura de gêneros literários; e ao ratificar a combinação em uma publicação que retoma as questões desenvolvidas pelo primeiro, Alencar problematiza a face produtora do objeto literário e o próprio romantismo enquanto movimento estético, por meio da ironia romântica, que segundo Duarte (2006, p.40):

[...] amplia e torna mais complexo o fingimento [...]. Acrescenta-lhe uma auto-ironia, fruto de uma consciência narrativa, em que o texto, em vez de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem. A literatura não camufla mais os seus artifícios de representação: ao contrário, exhibe-os, na perspectiva de uma fala não transitiva, cuja tarefa não é dizer as coisas (desaparecer no que elas significam), mas dizer(-se)...

Portanto, parece cabível afirmar que examinar o “prelúdio” de *Senhora* implica, antes de chegar ao romance propriamente dito, verificar como os caracteres irônicos e dramáticos já estão significativamente presentes em um recorte de sua produção, crítica e literária anterior. Assim, o romance, ancorado nos pressupostos artísticos do romantismo, parece revisitar as suas fontes retomando as questões do fazer literário e da teatralização das relações humanas, de modo mais contundente e mimeticamente elaborado, traços dados a conhecer pela voz de um narrador ironicamente mordaz e de personagens arditamente dramáticas e teatralizadas. Neste capítulo, procurar-se-á observar como os traços da ironia romântica, da estética do

período ao qual o livro pertence, e do discurso teatral estão presentes em alguns textos alencarianos anteriores à publicação do terceiro perfil de mulher. A partir desse levantamento, haverá uma tentativa de demonstrar como os recursos unidos são retomados e reforçados na obra, através da voz do seu narrador. Contudo, antes de chegar ao olhar sobre *corpus* escolhido, faz-se necessário compreender, ainda que mínima e sumariamente, através de um rápido percurso, a constituição do romantismo enquanto estética literária e sua ligação com o conceito de ironia romântica.

1.2 Ritornello⁷

A estética literária conhecida como *Romantismo* se desenvolve a partir de uma realidade de ruptura. Anterior à explosão desse movimento, tem-se estabelecido o período histórico denominado *Iluminista* ou o *Século das Luzes*. Com a decadência dos regimes absolutistas e o advento da burguesia, vem à tona uma nova forma de pensamento e “leitura” do mundo, que não mais admite que o Estado, a economia e os conhecimentos sejam medidos e controlados pelos poderes das monarquias e do clero. Opondo-se a esse sistema, em linhas gerais, pode-se dizer que os iluministas elegeram *princípios racionalistas* como meios para a justificação e explicação dos fenômenos inerentes à natureza, ao social e ao humano; tudo o que antes era compreendido à luz da religião, passa a ser investigado por vias do intelecto e da ciência. Pensadores da época como Voltaire, Diderot e Rousseau empreenderam, no dizer de Guinsburg e Rosenfeld (2005, p. 261) uma “luta ‘esclarecedora’ contra o ‘obscurantismo’, a ‘ignorância’, o ‘atraso’, a ‘irracionalidade’”, ação que, segundo os autores, deveria envolver “não só o engenho e o espírito lúcidos [...], como as aspirações de uma classe e mesmo de uma sociedade emergente, constituindo-se num dos principais fermentos, no plano ideológico, para a eclosão da Revolução Francesa”.

A busca por um princípio explicativo-ordenador que regesse as esferas da atividade humana extrapola os campos social, econômico, e científico, alcançando também o modo composição da Literatura e das Artes em geral. A antiguidade grega, de contornos milimetricamente harmoniosos, é tomada como modelo; a *Poética* aristotélica, descoberta no Renascimento, traz equivocadamente traduzido o termo *mimesis* como *imitatio*⁸. A regularidade da estética helênica e o conceito de imitação tornam-se, assim, a tônica do Classicismo.⁹

⁷ O termo italiano *Ritornello*, em seu sentido literal, significa “pequeno retorno” e segundo Dourado (2004, p. 282): “Indica a volta ao início ou a um ponto predeterminado da música”. Considerando que o romance a ser analisado é uma composição artístico-racional assim como a música, guardadas as devidas especificidades de cada manifestação, usa-se esse vocábulo musical como título para a seção porque, segundo o andamento da questão proposta, faz-se necessário, para tornar a discussão mais criticamente aprofundada, fazer um retorno interpretativo às bases do romantismo, antes de iniciar a análise propriamente dita.

⁸ Ver: Um encerramento (In: GUINSBURG: ROSENFELD. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva: 2005).

⁹ Segundo Guinsburg e Rosenfeld (2005, p. 263) a estética classicista se distingue fundamentalmente por elementos como “o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. É o domínio do diurno. Avesso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo”. Neste trabalho, as discussões sobre o Classicismo levam em consideração sua vertente *francesa* tendo em vista que a literatura desse país é

No processo de busca por uma imitação coerente da natureza, a estética clássica determina leis de composição para cada categoria literária, ditames rígidos e intransponíveis. Cada manifestação é única, segue um padrão de feitura, não podendo jamais misturar o seu molde a outros que dela se distinguem. A particularização e compartimentação dos gêneros atende às necessidades de ordem e controle, ao mesmo tempo em que, universalizando o produto artístico, já que a mera imitação não abre espaço para a criatividade ou o (re)aproveitamento de fontes, concentra a força de significação da arte sobre a obra e não sobre o artista, um partícipe que

se considera sobretudo um artesão a serviço da obra, cuja perfeição é sua meta [...]: a obra deve agradar e ser útil ao público [...]. Trata-se de exercer, através da arte, influência moralizante e ajustadora, quer ela opere por meio da catarse ou de um outro efeito de purificação emocional, quer pelo próprio caráter exemplar da configuração artística, e isto de tal modo que o resultado será um aperfeiçoamento, uma vivificação pessoal e, em última análise, um ajustamento social (GUINSBURG; ROSENFELD, 2005, p.276).

Entretanto, as efervescentes mudanças sociais e econômicas, advindas das revoluções Industrial e Francesa, ao mesmo tempo em que proporcionaram a aceleração do progresso também alteraram o modo de conceber a arte: a imprensa se desenvolve, popularizando o livro, antes inacessível; artistas perdem a proteção oriunda do mecenato, uma vez que a nobreza está em franca decadência, tendo que custear, por si mesmos, suas produções; as desigualdades se tornam cada vez maiores e mais gritantes, malgrado as tentativas de solucioná-las. Em suma: o “caos” se instala diante do turbilhão de novas perspectivas, que um período de transição anuncia. Dentro deste maquinário em movimento no qual o fim do século XVIII e meados do século XIX se convertem, não parece haver mais espaço para a fixidez e a generalização clássicas.

O universal e o estático dão lugar à necessidade de expansão e expressão subjetiva da individualidade de um *eu*, anteriormente oculto sob um objeto imitado. Padrões são quebrados e/ou superados, a literatura não mais pertence a uma classe privilegiada, única, mas se constitui a partir de uma sociedade multifacetada, cujos escritores/ *vates*, em sua maioria, remanescentes da antiga aristocracia, praticam a poesia ao lado da crítica, usando-a como veículo para discutir questões composicionais. O texto literário nasce, no Romantismo, sob a égide do múltiplo, e como tal terá que desenvolver seu próprio meio de expressão pela fusão

uma das principais fontes utilizadas por José de Alencar em seus escritos, teatrais (e posteriormente os romanescos); sobre o assunto, o escritor declara: “Não achando pois na nossa literatura um modelo, fui buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira; na França.” (ALENCAR apud PRADO, 2005, p. 300-301).

entre experiências grandiloquentes e cotidianas, pela mistura entre linguagens e as fontes eruditas e populares:

A poesia nascida do cristianismo, a poesia do nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários (HUGO, 1977, p. 42).

Esse processo confere destaque e grandiosidade à figura do autor, considerado singular por conseguir estabelecer uma comunhão/comunicação direta e ativa com a Natureza, retirando dela, que agora constitui não um simples modelo, mas parte do seu próprio Ser, a inspiração para expressar, pela obra “o cosmo que está na sua alma” (GUINSBURG; ROSENFELD, 2005, p. 288). A ruptura consciente de padrões, aliada a uma maior liberdade formal, a exploração temática e técnica de imagens noturnas, obscuras e psicologicamente carregadas da dramaticidade, aponta para uma aspiração pelo infinito. Todavia, tal desejo entra em choque com a própria consciência de finitude, com “este contraste de todos os dias, esta luta de todos os instantes entre dois princípios opostos que sempre estão em presença na vida” (HUGO, 1977, p. 42). O indivíduo carrega consigo a certeza quanto à transitoriedade do tempo e da existência, esta constatação se deixa perceber no tema e na mimesis da poesia composta por ele, exemplificada aqui pelo trecho do célebre poema *O lago*, de Alphonse de Lamartine:

[...]“Pára, ó tempo, teu vôo! horas propícias,
 “Suspendei vosso curso!
 “Gostar deixai-nos as delícias rápidas
 “Dos nossos belos dias!

“Não poucos desgraçados vos imploram;
 “Correi, correi pra eles:
 “Levai os dias seus e as suas mágoas;
 “Esquecei os felizes.

“Mas de balde inda peço alguns instantes;
 “O tempo escapa e foge.
 “Digo à noite: “sê mais pausada” e à aurora:
 “Vem dissipar a noite.”

“Amemos, pois, amemos! fugaz tempo,
 “Eia! aproveitemo-lo!
 “O homem não tem posto à idade termo;
 “Ele corre e passamos.”¹⁰

¹⁰ Tradução, de Maciel Monteiro, do poema *O lago (Le Lac)*, do poeta romântico francês Alphonse de Lamartine, (1790- 1879). O texto integral foi publicado em 1820, na obra *Méditations Poétiques* (o original francês encontra-se abaixo). A obra é citada aqui por ser um exemplo do duelo entre a passagem temporal e a

As estrofes postas acima deixam entrever que as forças do dito não conseguem deter ou, ao menos, retardar a passagem do tempo, pois, por mais que se peça ou implore pela supressão, os momentos descritos escoam ao longo dos versos; ali a temporalidade é tripla: o eu lírico reproduz o canto de Elvira¹¹ (posto entre aspas), perdido num passado distante; ela, a primeira emissora do discurso parece não existir mais; não há coincidência entre os tempos da primeira emissão, da reprodução e da recepção do canto. A tessitura das estrofes, emolduradas a partir de elementos que retomam a fragilidade e a fluidez dos seres diante da implacabilidade do tempo – *parar o tempo, suspender o curso, levar os dias* – revela a transitoriedade das horas vividas, mas, a forma de construí-las eterniza o poema e a questão por ele proposta no momento de sua materialização. Os dados da produção dizem que as horas se esvaem, concomitantemente, a organização racional e artística desses mesmos dados torna possível a singularização do tempo e do próprio texto enquanto concretude. Portanto, tem-se, nesta e em outras composições do romantismo, uma permanente tensão entre ausência e presença, completude e falta, oposições que o todo verbal não pode mais abranger:

[...] A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer.

A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 102-103).

eternização poética (discussão romântica). Além disso, Lamartine é aludido no romance *Senhora*, as possíveis implicações dessa remissão serão observadas no capítulo terceiro.

[...] "Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !

Suspendez votre cours :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !

"Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
Coulez, coulez pour eux ;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent ;
Oubliez les heureux.

"Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le temps m'échappe et fuit ;
Je dis à cette nuit : Sois plus lente ; et l'aurore
Va dissiper la nuit.

"Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons !
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive ;
Il coule, et nous passons !"

¹¹ Amada do *eu lírico*, morta no contexto do poema.

A ideia de “real” dada ao excesso de informações que o constitui não mais permite que o indivíduo detenha o conhecimento completo de determinado objeto; a literatura, ao problematizar essa questão, não oferece respostas definitivas, mas rotas interpretativas, visto que ela, assim como a linguagem não é estática, mas dinâmica, evolutiva. Logo, as palavras, seja por seu caráter híbrido, por sua capacidade de interpenetração em vários contextos, ou pelo seu traço de fugacidade, desde o romantismo, não são mais capazes de captar o mundo em sua totalidade, como almejavam os Clássicos: “No Romantismo a questão é, pois, efetivamente destruir a forma clássica e tetônica para abrir o produto artístico do ponto de vista estrutural” (GUINSBURG; ROSENFELD, 2005, p. 277). Um paradoxo se instala, o romântico lida com ele manipulando os componentes de linguagem, para, por meio deles, realizar a problematização do próprio ato de compor. Assim sendo, o poeta deixa de ser *ingênuo*, torna-se *sentimental*, pois, passa a refletir sobre o fazer literário.

O escritor alemão Friedrich Schiller (1759-1805), em *Poesia ingênua e sentimental* (1800), discute acerca da estética romântica, propondo dois tipos de poesia, a *ingênua* e a *sentimental*. A primeira corresponde à manifestação natural, primitiva do indivíduo frente à natureza, que deve “ser espontaneamente, subsistirem as coisas por si mesmas, [...] existir segundo leis próprias e invariáveis” (SCHILLER 1999, p.3).¹² Para o teórico, Homero foi o primeiro representante dessa manifestação, clássica, oposta à poesia moderna, romântica, chamada de *Sentimental*:

A poesia sentimental parece provir do esforço de querer ir além, sem contudo, jamais poder chegar a sua meta suprema, pois não é somente empenho infinito, mas também reflexão e sentimento. Empenhando-se pelo Ideal é, paradoxalmente, a condição e a impossibilidade de alcançá-lo. E precisamente nisso consiste a atividade poética sentimental: é a *conditio sine qua non* do ideal poético, mas é também um eterno impedimento para ele (SUZUKI apud ZILBERMAN, 1999, p. 111, grifos do autor).

A colocação de Suzuki se propõe a elucidar que a distância entre o desejo ideal de desvendamento total do mundo, por meio da palavra, e a insuficiência desta, na concretização de tal intento, faz com que o escritor romântico não tenha condições de priorizar a preocupação com uma mera reprodução “fotográfica” de objetos e fatos. Dada a impossibilidade, pelos motivos já expostos, restará ao artista o deslocamento do seu campo de ação, da imitação, para a produção, cujos modos de urdidura, ora se escondem, ora se

¹² “La naturaleza, desde este punto de vista, no radica en otra cosa que en ser espontáneamente, em subsistir las cosas por sí mismas, en existir según leyes propias e invariables”. Os textos teóricos disponíveis em língua espanhola serão traduzidos pela autora deste trabalho, sendo os trechos originais citados em nota.

revelam, manifestando ao lado dos fatos narrados a sua face produtora, ou seja, apresentando e discutindo na ossatura textual, os próprios bastidores do ato de compor. Esse exercício de desentranhamento dos mecanismos de composição tem sua viabilidade apoiada na *ironia romântica*, através da qual se percebe que “a obra de arte é a expressão da reflexão que se constrói à medida que é produzida” (ALVES, 1998, p. 72-73).

Delimitar precisamente um significado estrito para o termo *ironia* não é tarefa simples. Trata-se de um recurso linguístico de traços dúbios e variáveis, cujo peso significativo não reside somente no “objeto” observado, isto é, na expressão em si e por si mesma, mas também no modo como seu emissor o constrói e, sobretudo, como o receptor o interpreta. Uma primeira forma de definir a ironia, considerando um percurso inicial de investigação, seria compreendê-la enquanto um enunciado que “tem um significado literal e um oculto em *desacordo* um com o outro” (MUECKE, 1995, p. 16-17, grifo meu), isto significa que a percepção de nuances irônicas de determinado expediente depende necessariamente da interligação entre as três instâncias supracitadas, relação esta, pautada em algum tipo de desarmonia¹³.

A ironia romântica, criada pelo filósofo alemão Friedrich Von Schlegel (1772-1829), marca uma profunda transformação no desenvolvimento dos conceitos anteriores na medida em que engloba ou revisa os três tipos citados em nota,. Em consonância com as ideias de seu tempo, a filosofia do idealismo alemão¹⁴, e o nascimento do primeiro romantismo, Schlegel

¹³ Ao longo dos séculos, desde que se deu o despertar investigativo sobre a ironia, a primeira definição, denominada por Muecke (1995, p. 15) como ironia verbal, tem sido ampliada e multifacetada em diversas classificações, dentre as quais se destacam a ironia socrática, a ironia situacional e a ironia observável. A primeira se dá quando, em diálogo, um dos interlocutores esgota os argumentos do outro, demonstrando que o raciocínio que antes parecia perfeitamente lógico e seguro, é passível de lacunas e revisões que sinalizam a inesgotabilidade do processo de aquisição de conhecimento. O segundo tipo de ironia, nomeada situacional, ocorre quando há uma inversão de determinado fato, ou seja, uma situação real é o inverso daquela esperada pelo indivíduo que capta o procedimento irônico. Por fim, na ironia observável, tem-se: “uma situação ou uma cena que devem ser percebidas pelo observador e julgadas irônicas, não existindo, assim, ‘alguém sendo irônico’” (ALAVARCE, 2009, p. 26). De certo modo a ironia romântica estabelece diálogo com os três conceitos, visto que estes, assim como ela, também indicam que a compreensão dos fatos é parcial, depende dos pontos de vista do emissor e do receptor e, por isso, aponta para um arranjo especial de elementos da linguagem. Muecke (1995, p. 37- 44) desenvolve essas questões mais demoradamente.

¹⁴ A vertente filosófica do idealismo alemão exigiria um estudo aprofundado acerca de seu surgimento e características, contudo, como desenvolvê-lo amplamente não é o objetivo deste trabalho, cabe citar uma consideração de Brait (2008, p. 32) que resume satisfatoriamente as ideias dessa corrente, assim como a relaciona com a ironia romântica: “Esta postura específica nas questões que concernem às relações entre o eu e o mundo, a negação do caráter ‘sério’ ou ‘objetivo’ do mundo exterior e, conseqüentemente, a afirmação do poder criativo do sujeito pensante, o nascimento da situação irônica como um deslocamento entre o real e o imaginário, a lúcida intencionalidade do ironista que tende a tornar-se um observador crítico, a máscara do poeta que guarda uma certa transparência, diferenciando-se radicalmente do mentiroso ou do hipócrita, são alguns dos componentes de uma postura poética em que a ruptura da ilusão constitui o eixo central das relações que se estabelecem entre o produtor, a obra e o receptor”.

postula que a ironia romântica surge e tem sentido na medida em que o poeta, livre sujeito pensante, coloca-se acima do mundo para conhecê-lo e compreendê-lo, seu gênio o permitiria ter uma visão privilegiada da natureza. Assim, na busca pelo conhecimento, o indivíduo romântico almeja o infinito, porém, sua missão não se cumpre, pois o ser desejante, enquanto pequena parte da totalidade natural, esbarra na consciência de sua própria finitude: “A natureza não é um ser, mas um tornar-se [...] um processo dialético de contínua criação e descrição” (MUECKE, 1995, p. 39). Esta tensão entre o possível e o desejável sai da esfera filosófica e atinge o modo de enxergar a poesia, já que esta se revela enquanto arte que se afirma ficcional ao mesmo tempo em que desvela os engenhos de sua composição; em outras palavras, revisitando e ampliando as noções anteriores ao seu desenvolvimento, a ironia romântica torna possível que a literatura teça um “real” determinado, um todo coerente, para ao mesmo tempo, invertê-lo refletindo conscientemente sobre ele:

A ironia [romântica] é a única dissimulação involuntária e, ainda assim, totalmente deliberada [...] tudo deveria ser jocoso e sério, francamente aberto e profundamente escondido. Origina-se da união entre o *savoir vivre* e o espírito científico, da conjunção de uma filosofia perfeitamente instintiva com uma perfeitamente consciente. Contém e desperta um sentimento de indissolúvel antagonismo entre o absoluto e o relativo, entre a impossibilidade e a necessidade de comunicação completa (SCHLEGEL apud MUECKE, 1995, p. 40-1).

Ruptura, desacordo com rijos padrões estabelecidos, liberdade para o sujeito e seu modo de expressão, ecos que envolvem a literatura europeia, mas que, se tornando universais, atravessam as fronteiras de palavras e mares distantes para alcançar o calor e a turbulência de um país e de seus escritos, ávidos por identidade. O desassossego romântico e sua ironia alcançam a literatura brasileira. Coube a José de Alencar a tentativa de “organizar” o “espetáculo”, descortinando-lhe os bastidores:

A sua arte literária, é [...] mais consciente e bem armada do que suporíamos à primeira vista. Parecendo um escritor de conjuntos, de largos traços atirados com certa desordem, a leitura mais discriminada de sua obra revela, pelo contrário, que *a desenvoltura aparente recobre um trabalho esclarecido dos detalhes, e a sua inspiração, longe de confirmar-se soberana, é contrabalançada por boa reflexão crítica*. Tanto assim, poderíamos dizer, que na verdade não escreveu mais que dois ou três romances, ou melhor, nada mais fez, nos vinte e um publicados, do que *retomar alguns temas básicos, que experimentou e enriqueceu, com admirável consciência estética...* (CANDIDO, 2000, p. 211, grifos meus).

Resta ao inquieto leitor crítico a tentativa de se aventurar pelo percurso de escrita alencariana, mergulhando no teatro de sua prosa, em busca de irônicos bastidores.

1.3 Da capo¹⁵

Ao lado da busca por uma afirmação e defesa de ideais e projetos de uma nova estética literária, do destaque para o gênio do autor e do exame/problematização da obra e dos componentes lingüísticos que a constituem, sobre o romantismo brasileiro há mais uma problemática, de suma importância para as suas bases: a definição e solidificação de uma *nacionalidade literária*. Recém saído de um processo de independência política (1822), o espaço político-intelectual do país necessitava buscar suas raízes culturais e, esboçando-as, procurar construir uma literatura que, embora pudesse recorrer a fontes estrangeiras para servir como primeiro molde de articulação formal, priorizasse a valorização e o desenvolvimento de cores locais:

De um ponto de vista literário, a significação do Romantismo brasileiro decorre de vários fatores. Em primeiro lugar, à falta de uma tradição clássica, que tivesse pensado e definido o nosso universo estético, ou os aspectos estéticos de nossa realidade, coube ao Romantismo o papel da versão original da realidade brasileira, diante da qual os movimentos posteriores precisariam definir-se (LEITE, 2000, p. 148).

José de Alencar assumiu programática e deliberadamente a tarefa de uma delimitação do aspecto nacional da literatura. Para realizá-la com sucesso, lança mão de dois recursos, segundo ele, basilares no exercício de uma escrita artística: a leitura e o contínuo processo de revisão e refacção do objeto sobre o qual se debruça. O autor aborda essa questão, dentre outros textos, em sua autobiografia intelectual, *Como e porque¹⁶ sou romancista* (1893):

Com a voz afogada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto e respondia com palavras de consolo às lamentações de minha mãe e suas amigas.
[...] Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção?
Não me animo a resolver esta questão psicológica, mas creio que ninguém contestará a influência das primeiras impressões.

¹⁵ De acordo com Dourado (2004, p.102, grifos meus) a expressão italiana *Da capo* é “indicativa de retorno ao início do movimento ou da peça”. Emprega-se como título desta parte devido à necessidade, para fins analíticos, de examinar como se opera a relação entre os componentes teatrais e a ironia romântica em algumas produções da carreira literária de José de Alencar, anteriores à escrita de *Senhora*.

¹⁶ Gramaticalmente, no caso da frase, o emprego pertinente da conjunção seria *por que*, entretanto, como todas as edições do livro respeitam a grafia escolhida pelo autor, este trabalho seguirá a mesma linha.

[...] Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor.

Mas não tivesse eu herdado de minha santa mãe a imaginação de que o mundo apenas vê as flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante; que essa leitura de novelas mal teria feito em mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances (ALENCAR, 2005, p. 28-30).

O excerto acima pode ser examinado como exemplo das conexões, que aqui se procura estabelecer, entre ironia romântica, composições teatral e romanesca, pressupostos da estética romântica e projeto de uma escrita literária; eles relacionados por um autor com produtiva lucidez no trato literário, que soube como equilibrar e ordenar recursos expressivos de modo que o resultado final sinalize uma coerência e suscite possíveis leituras.

Como e porque sou romancista é compreendido pela crítica alencariana como uma “autobiografia literária” (ALENCAR, apud COUTINHO, 1990, p. 96)¹⁷. Ora, de maneira geral, focalizando-se somente o título, já se percebem indicações de que o texto conterà relatos de ordem pessoal, determinados e manipulados a fim de cumprir com um objetivo, a discussão teórico-crítica sobre a urdidura literária. Note-se que José de Alencar já toma uma posição de sujeito agente/ator e autor da fala no momento em que usa o verbo na primeira pessoa acrescido de um adjetivo que lhe atribui uma função, um espaço de atuação, uma voz de autoridade: (eu) *sou romancista*.

A estrutura sintagmática é precedida pelas conjunções *como* e *porque*, postas numa ordem que aponta para uma relação crescente e cronológica (que a leitura do texto vem a comprovar) entre demonstração (*como*) e justificativa (*porque*). Tal disposição das conjunções indica tanto o retorno às possíveis causas e raízes que o fizeram alcançar a posição de romancista, quanto à elucidação do processo de gestação do homem-escritor. Origem e justificativa são selecionadas, visto que um relato exaustivo das fases da vida se tornaria excessivamente longo e inoperante, e combinadas¹⁸, de maneira a construir um texto coerente com as ideias que propõe e convincente para o público a qual se destina. É afinal, uma autobiografia o que, em tese, permitiria a inserção de dados tidos como “verdadeiros”, mas, ganhando o atributo de literária ou intelectual, já reitera a presença de um criterioso trabalho de construção e não apenas de mera apresentação de dados.

¹⁷ O sobrenome Alencar a que remete esta obra não se refere ao autor em questão. A terminologia “autobiografia literária”, citada no texto de Afrânio Coutinho, foi cunhada por Mário de Alencar, filho do escritor.

¹⁸ Os termos *seleção* e *combinação* são utilizados a partir da leitura do texto: *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, de Wolfgang Iser (1983).

Cabe ressaltar que, junto à criação de uma ilusão de verdade biográfica que se destina a aproximar a autobiografia do público leitor, existem também outros artifícios próprios ao romantismo. Tem-se um possível indício de mistura de gêneros – o texto em prosa é uma carta – que, num primeiro olhar, por sua extensão, poderia ser lida como uma pequena novela ou conto, que circula em forma de folheto, no qual estão inseparadamente entranhados, uma história linearmente apresentada, um discurso de valorização da figura do escritor e um “autêntico roteiro de Teoria Literária, o qual reunido a outros ensaios de sua lavra, pode bem constituir um corpo de doutrina estético-literária, que o norteou em sua obra de criação propriamente dita, sobretudo no romance” (COUTINHO, 1990, p. 96).

Técnica, imaginação, estética, memória, “doutrina”, tudo se tece na hibridez de um objeto que revela a “frente” e o “verso” de sua escrita. Não se poderiam ler aqui traços da junção entre ironia romântica e teatralização¹⁹, visto que a primeira desnuda o ato de compor, dentro da própria composição e a segunda nasce da execução em que tudo é visível, palpável, verossímil e ao mesmo tempo configurado, encenado? O duplo romântico – completude *versus* incompletude – realiza-se, fazendo com que a dimensão autobiográfica se expanda em crítica, teórica, literária, irônica e teatralizada; o que Gagnebin (2005, p.68) entende como uma “construção que remete a uma noção de verdade não mais como exatidão da descrição, mas sim, muito mais como elaboração de sentido, seja ele inventado na liberdade de imaginação ou descoberto na ordenação do real”.

No texto citado anteriormente, percebe-se que o escritor/narrador Alencar é apresentado através de uma série de imagens que, por seu estilo, evocam a linguagem dos seus romances: um leitor sensível de um livro qualquer tem a voz “afogada pela comoção”, “a vista empanada pelas lágrimas” e cerrando (fechando com força) o livro, dispara em prantos e consola mulheres ao seu lado. O foco de visão se concentra sobre pontos expressivos do tronco (peito/coração que recebe o livro) e da face do narrador, contrita por fortes emoções; atente-se para a tristeza e obscuridade crescentes da adjetivação – afogar, empanar, cerrar, disparar em prantos – termos, cuja significação e a sonoridade denotam uma dramaticidade que pode não apenas ser suposta, mas lida e declamada, tendo em vista que o teatro não é compreendido, de acordo com Pavis (2010, p. 8) “unicamente como espaço espetacular, mas também [...] como prática textual” , com o texto e no texto. Assim, o conhecimento ou o

¹⁹ Os termos *teatralidade* e *teatralização* foram tomados de empréstimo de Muecke (1995, p. 89) e são empregados no sentido de aproveitamento de recursos provenientes do universo teatral/dramático dentro do texto romanesco, como também dizem respeito à atmosfera de encenação e artificialidade que o emprego desses meios confere a determinadas situações inseridas na dinâmica romanesca.

desconhecimento da existência empírica e histórica dos fatos e indivíduos citados, não impede que o leitor julgue ser a produção um objeto primeiramente literário, no qual estariam vinculadas questões de ordem teórica. Por um trabalho estético, o autor passa a ser, quando inserido no contexto da produção literária, um narrador-personagem, ainda que exista concreta e externamente àquela

Segue-se a narrativa do momento de catarse; o ator, de gestos pontuadamente marcados pelo dramático, suspende a recitação, comovida *e em voz alta*, para interagir por meio do aparelho vocal, “com palavras de consolo” aos lamentos do público ouvinte; um texto tecido por formas distintas: uma cena teatral inserida numa carta crítica, escrita num tom que dialoga com o literário. A minuciosa passagem pelos fatos é interrompida, ou antes, interligada a uma consideração acerca do valor da leitura para o despertar intuitivo do olhar sobre o poético e para a importância da continuidade desse exercício para a materialização do consórcio entre técnica e sentimento num todo verbal. A reiterada (re)leitura dos romances deu ao Alencar/ autor e ao Alencar/ narrador as condições de conhecimento do seu objeto artístico, os moldes a partir dos quais construiria seus próprios textos e sobre os quais empreenderia tantas voltas e revisões quantas julgasse necessárias ao seu projeto.

Lê-se aqui, junto à encenação, como parte indissociável dela, a presença da ironia romântica que configura a arte e, simultaneamente, denuncia sua condição de fingida, calculada, previamente preparada. Assim como no teatro, o “espetáculo” dessa ironia não se faz em si e para si, entre autor, verbo e ator, mais uma voz se faz necessária, uma instância apoiada na “expectativa da existência de um *leitor* capaz de captar ambiguidade propositalmente contraditória desse discurso” (BRAIT, 2008, p. 34, grifo meu). Atente-se para o fato de que o espaço de intervenção e conjectura desse participante é garantido pela interpelação, interrogação: “Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção?” (ALENCAR, 2005, p. 29). Possivelmente não apenas da predileção, mas também, da técnica, do *savoir faire*, do estilo alencariano, que obedecendo à estética da qual nasce, valoriza a execução ao lado da sensibilidade, a “imaginação herdada” (e a consciência artística), e não permite que o escritor se torne tão somente um “mecânico literário”.

Levando-se em conta as considerações críticas do próprio Alencar, distribuídas ao longo de sua obra, cuja ínfima parte foi eleita e sucintamente analisada nesta argumentação, pode-se afirmar que a escrita do autor cearense não repudia as fontes lidas, ao contrário, extrai

delas o que julga necessário para problematizar e reivindicar e legitimidade de uma literatura, que sem desprezar modelos, empenha-se na busca de afirmação de sua própria identidade. Na *Bênção Paterna*, prefácio a *Sonhos D'ouro* (1872), Alencar (2003, p.17-18) discute essa questão, ao mesmo tempo em que empreende a divisão de sua obra romanesca e tece considerações sobre escrita, crítica e recepção da literatura:

Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São esses os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo. Palavra que inventa a multidão, inovação que adota o uso, caprichos que surgem no espírito do idiota inspirado: tudo isso lança o poeta no seu cadinho, para escoimá-lo das fezes que porventura lhe ficaram do chão onde esteve, e apurar o ouro fino. E de quanta valia não é o modesto serviço de desbastar o idioma novo das impurezas que lhe ficaram na refusão do idioma velho com as outras línguas? Ele prepara a matéria, bronze ou mármore, para os grandes escultores da palavra que erigem os monumentos literários da pátria.

O trecho supracitado demonstra que Alencar possuía um agudo conhecimento da abrangência de seu projeto, assim como dos meios para arquitetá-lo. A formação da nacionalidade brasileira é gestada, segundo o autor, em espaço “especial e ambíguo” e, levando-se em consideração de que as ideias de nacionalidade e literatura são diretamente proporcionais, não se espera que aquela se desenvolva em uma perspectiva de “purismo” e isolamento: o exercício de erigir os “monumentos literários da pátria” pressupõe um trabalho exaustivo com a linguagem que lhe serve de apoio, esta pode combinar sem prejuízos, o antigo e o novo, o artístico e o cotidiano, o local e o estrangeiro, cabendo ao artista transformar esses recursos em material literário. É válido ressaltar que, neste texto metalingüístico, o autor constrói uma imagem que associa a escrita literária a um processo mecânico e químico de procura e lapidação de um mineral precioso: *polir o talhe*, lançar em um cadinho (vaso apropriado para a separação ou fusão de componentes), *desbastar das impurezas*, refusão, preparo da matéria.

Assim, em um texto pretensamente crítico, que poderia ser simplesmente diretivo e informativo, encontram-se metáforas cuidadosamente formadas, indícios da complexidade literária. Não há mais uma separação temática, genérica ou formal, de modo que parece perfeitamente possível, no universo alencariano, transitar entre “engenho e arte” (CAMÕES, 2005, p. 25), pois, processo e produto são inseparáveis, o que põe em evidência, mais uma vez, o abraço entre a ironia romântica e a teatralização, meios que, unidos, permitem ao artista

“manipular seu material com o fito de desmistificar, de ultrapassar a visão superficial de uma realidade aparente” (GUINSBURG; ROSENFELD, 2005, p. 286).

No pós-escrito a *Diva* (1863), em resposta às críticas sofridas pela publicação, no que tange a uma linguagem repleta de “inovações” e “galicismos”, recursos distantes da “locução escrita em algum dos velhos autores portugueses” (ALENCAR, 2010, p. 88-89), Alencar discorre longamente acerca do processo de composição do perfil, não apenas utiliza o romance para fazê-lo, mas a partir deste, discute sobre a evolução da língua, sua plasticidade e capacidade de adequação à cada necessidade específica, considerando também a compreensão do público, da recepção:

A linguagem literária, a escolhida, limada e grave, não é por certo a linguagem cediça e comum, que se fala diariamente e basta para a rápida permuta das ideias: A primeira é uma arte, a segunda é simples mister. Mas essa diferença se dá unicamente na forma e na expressão; na substância a linguagem há de ser a mesma, para que o escritor possa exprimir as ideias de seu tempo, e o público possa compreender o livro que se lhe oferece (ALENCAR, 2010, p. 86).

Percebe-se claramente a consciência quanto ao trabalho produtivo de e com a linguagem próprio a qualquer obra literária, materiais constitutivos advindos de expedientes comuns poderão ser perfeitamente utilizados na composição, porém, se e quando mimeticamente transformados em arte, elemento indispensável e inseparável para a compreensão e eficácia da ossatura textual. Nesse sentido, verifica-se que o posicionamento do autor dialoga com a defesa de Bakhtin (2000, p. 281) a respeito da complexidade configuracional dos gêneros literários:

Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação verbal mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita [...]. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios – por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta [...] só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana.

A exposição até aqui realizada se propõe a demonstrar que, sob o mapeamento das diversas facetas literárias do “Brasil” alencariano, detecta-se uma grande preocupação com a perspectiva constitutiva das obras que se coaduna com a necessidade de comunicação de determinada “ideia de seu tempo”, isto é, para cada abordagem de um aspecto da nação, há um conjunto de recursos. Não se quer dizer aqui, que a ironia romântica, por exemplo, esteja excluída de obras como *Iracema* (1865), ao contrário, a própria sinalização do poema em prosa, no capítulo um, metrificado, tendo um parágrafo encerrado por ponto-e-vírgula²⁰, para indicar apenas uma das passagens, já revela o caráter mimético-ficcional do romance. O que se quer dizer, neste momento é que, no caso de *Senhora*, considerando a temática e, sobretudo, a abordagem formal desta obra, esse tipo de recurso é potencializado e tornado mais visível por meio da criação de expedientes de teatralização. No terceiro perfil de mulher, através do narrador e dos demais personagens a “vida cotidiana” é questionada, criticada no momento em que se transforma em “vida literário-artística”, no que, fazendo uma analogia com o discurso platônico, seria uma imitação em terceiro grau. *Senhora* poderia ser, minimamente, considerado uma representação literária, uma vez que os fatos narrados não têm uma estrita comprovação histórica; a fusão entre ironia e drama o condicionará, numa atmosfera sufocante e quase interminável de representação entre os protagonistas; e esta, por seu turno servirá para criticar a representação social, pautada na dubiedade, no falseamento das relações interpessoais. Na *Carta à D. Paula de Almeida* (1875), o autor, assumindo a posição de uma leitora fictícia, afirma: “Seixas é uma fotografia; eu conheço vinte originais dessa cópia. A sociedade atual gera aos pares desses *homens de cera*, elegantes, simpáticos e banais que se moldam a todas as situações da vida artificial dos salões” (ALENCAR, 1993, p. 244, grifos do autor).

Dentro da arquitetura deste, que é o penúltimo romance urbano de José de Alencar,²¹ muitos e distintos recursos discursivos, para citar o termo bakhtiniano, são utilizados e transformados, um artifício de leitura comprovável no texto em questão e reiteradamente aludido e legitimado na carta anteriormente mencionada:

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

²⁰ Segue o excerto para verificação:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;
Verdes mares, que brilhaiis como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;

Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas... (ALENCAR, 1996, p. 15).

²¹ *Encarnação* teria sido gestado na mesma época e publicado postumamente, em 1893.

descrição. Da justa combinação dos três elementos nasce o grande atrativo do romance (ALENCAR, 1993, p. 247).

Os indícios críticos deixados pelo autor em seus textos não-romanescos, apoiados na argumentação teórica de Bakhtin sobre a absorção e modificação de gêneros primários em benefício da edificação de um procedimento literário, levam-nos a considerar que na arquitetura de alguns textos anteriores ao ano de 1875 e, conseqüentemente à escrita e publicação de *Senhora*, há pontos de contato, entre aqueles e o perfil de mulher, características que, aparentemente foram lançadas de início, sendo reaproveitadas e aprofundadas com maior amplitude e complexidade nesse livro. Sem pretender abraçar a falácia da intenção, a ideia encontra respaldo, também, em uma característica do trabalho de Alencar, a atenção à importância de um movimento de revisão textual, como comprova, essa parte da *Carta ao Dr. Jaguaribe*, posfácio de *Iracema* (1865):

Depois de concluído o livro e quando o reli já apurado na estampa, conheci que me tinham escapado senões que se devam corrigir; noto algum excesso de comparações, repetição de certas imagens, desalinho no estilo dos últimos capítulos...

Se a obra tiver segunda edição será escoimada destes e doutros defeitos, que lhe descubram os entendidos (ALENCAR, 1996, p. 87).

Isto posto, observando a noção de texto como um “organismo vivo” que dialoga com outros – traço que este trabalho procurou indicar através de análises de fragmentos de *Como e porque sou romancista*, da *Bênção Paterna* (1872) e do *Pós-escrito à Diva* (1865) –, a partir de agora será detido o olhar analítico sobre as aproximações entre *Senhora* e alguns dos escritos que o antecedem. Em seguida, verificar-se-á como a construção do narrador desse romance, de certo modo, abrange alguns desses recursos e constrói a atmosfera tripla de mascaramento que dinamiza a obra.

A trajetória de José de Alencar no teatro, durante um período que, com alguns intervalos compreende os anos de 1857 a 1875, comporta a escrita de nove peças, sendo seis comédias – *O Rio de Janeiro: Verso e reverso* (1857), *O demônio familiar* (1857), *O crédito* (1857), *As asas de um anjo* (1858), *O que é o casamento?*, *A expiação* (1868) –, uma comédia lírica – *A noite de São João* (1857) – e dois dramas – *Mãe* (1860) e *O jesuíta* (1875).

Prado (2005, p. 302) resume as características das obras teatrais alencarianas da seguinte maneira: “Dois autores fundamentais: Molière e Dumas Filho. Duas escolas: a clássica e a realista. Dois objetivos: a naturalidade e a moralidade”. A partir dessas bases, o

autor teceria seus textos, conferindo-lhes uma dinâmica próxima a situações reais, naturais, vividas pelo espectador:

Em substituição ao arrebatamento romântico, com seus espetaculosos *coups de théâtre*, propunha-se um novo ideal, feito de bom senso e fidelidade à realidade cotidiana [declara Alencar]: ‘É fácil escrever belas palavras de imaginação, mas é difícil fazer que oito ou dez personagens criados pelo nosso pensamento vivam no teatro como se fossem criaturas reais, habitando uma das casas do Rio de Janeiro’ (PRADO, 2005, p. 316-317).

Assim, o teatro alencariano, em sua constituição e temas, aproxima-se mais da escola realista que da romântica, ao repudiar os exageros dramáticos desta²². Segundo palavras do próprio escritor, seu ingresso no universo da produção teatral se deu por razões didáticas e moralizantes – a criação de obras que provocassem riso ou comoção sem ser constrangedoras para o público. Eis parte da dedicatória presente em *O Rio de Janeiro: Verso e reverso*, que contém a motivação de escrita:

A ***

Uma noite via-a no Ginásio; representava-se uma comédia um pouco livre. Veio-me o desejo de fazê-la sorrir sem obrigá-la a corar. Conservei algum tempo essa impressão fugitiva; um dia ela correu aos bicos de pena e cristalizou-se (ALENCAR, 1977, p. 9).

Seguindo um viés conservador e procurando construir uma escrita que primava pela qualidade estética em detrimento a pouca qualidade e à popularidade rasa, Alencar pretendeu dar ao teatro, assim como ao romance, uma roupagem nacional. De modo bastante genérico, visto que o exclusivo exame dessas obras do não é o fulcro deste trabalho, pode-se dizer que tal inclinação foi executada através de dois aspectos: o emprego de uma linguagem que se aproximasse o máximo possível da prosódia brasileira, rejeitando os padrões lusitanos, e uma dinâmica cênica em que os problemas próximos ao espectador fossem dramatizados. No prefácio de *A expiação*, Alencar (1977, p. 375) se posiciona a esse respeito: “O drama não é como por aí o fazem às vezes, uma série de quadros ou painéis brilhantes, poeticamente dialogados, mas uma página da vida humana que a lógica inflexível das paixões não permite truncar”. É sobre a complexidade das relações humanas e sociais e sua “lógica inflexível”, que versam algumas de suas peças; os romances, por seu turno, captarão alguns traços daquelas para mimeticamente tratar de questões semelhantes²³.

²² Prado (2005, p. 321) considera que no teatro de Alencar: “O eixo de interesse deslocou-se do amor, força irracional capaz de reduzir a nada as convenções humanas, para a instituição essencialmente doméstica do casamento”.

²³ Elege-se, para fins analíticos, examinar de forma sucinta os possíveis diálogos entre o romance *Senhora* e as comédias *O crédito*, *As asas de um anjo* e *O que é o casamento?*. Um trabalho posterior, de maior fôlego,

O exame dos títulos dos chamados *perfis de mulher*²⁴ alencarianos, a saber, *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), sugere um olhar do leitor sobre as funções que as protagonistas ocupam, sua performance social, exterior à personalidade que as constituem; todas elas são apresentadas por correlatos e designações externos, máscaras. Sobre Lúcia se diz: “*Lucíola* é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma?”²⁵. Em *Diva*, Mila constrói, em si e para o seu entorno, uma imagem de sedução e impacto divinatórios: “Ela criara o ideal da Vênus moderna, a diva dos salões, como Fídias tinha criado o tipo da Vênus primitiva”²⁶; a designação *Senhora* para Aurélia marca a profundidade da relação de dominação existente no contrato matrimonial: “Em linguagem financeira, Aurélia cotava os seus adoradores pelo preço que razoavelmente poderiam obter no mercado matrimonial”.²⁷ Cabe ressaltar que, sob as “*dramatis personae*” ocultas nos títulos, as personalidades não são íntegras, mas marcadas por uma dubiedade dilacerante e conflituosa: o espectro de Maria mantém o mistério e o sofrimento de Lúcia; a beleza quase imaterial de Mila oculta a complexidade de suas dúvidas em relação ao amor de Augusto Amaral e, por fim, o título/posição de poder de Aurélia se apóia no jogo vingativo-regenerador que busca a restauração da integridade perdida do ser amado e, extensivamente, de si mesma. Em certa medida, as três figuras, a partir de um diálogo e de um aproveitamento de alguns dos caracteres teatrais e dramáticos das peças, têm suas bases solidificadas na *encenação*, pois tudo que envolve seus espaços e movimentos demonstra que elas atuam e ludibriam, e *ironia*, visto que, de certo modo, conscientes de sua capacidade de controle, criam expedientes de farsa, apresentados em posição contrária ao parâmetro que julgam como “real” e inteiriço. Uma fala de Paulo, narrador de *Lucíola*, ilustra a fusão, refletida e operacional, entre teatralidade e ironia romântica que colabora para o refinamento da profunda caracterização psicológica das personagens e, simultaneamente, traz à luz o processo de composição literária, que culmina no “desnudamento da ficcionalidade”²⁸ (ISER, 1983, p.

poderá vir a estudar o teatro alencariano mais isolada e detidamente. É importante destacar que os “arrebatamentos românticos”, suavizados nas peças teatrais, são potencializados no romance. Tal procedimento inverso serve tanto para acentuar a profundidade do conflito que atinge os protagonistas (e a artificialidade do meio onde atuam) como para refletir sobre a própria estética romântica. Essas questões serão mais bem desenvolvidas no capítulo terceiro.

²⁴ Quando for citado o romance *Senhora*, próximo a outras obras, as indicações de título e página constarão em nota de rodapé.

²⁵ *Lucíola*, p. 13.

²⁶ *Diva*, p. 20.

²⁷ *Senhora*, p. 17.

²⁸ Wolfgang Iser (1983), no texto *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, propõe que, no que tange à escrita literária, dentro dos patamares opostos de realidade e ficção há um terceiro: o imaginário. Este é resultado de um processo que envolve a *seleção* e a *combinação* (definidos como *atos de fingir*) de elementos intra e extratextuais que, quando manipulados, perdem sua conotação inicial e passam a ser parte indissociável

397):

Se naquela ocasião me viesse a ideia de estudar, como hoje faço à luz das minhas recordações, o caráter de Lúcia, desanimaria por certo à primeira tentativa. Felizmente era ator neste drama e guardei, como a urna de cristal guarda por muito tempo, o perfume da essência já evaporada, as impressões que então sentia. É com ela que recomponho este fragmento de minha vida.²⁹

Assim como a constituição das heroínas, a definição de comédia também se apoia na tônica do desvio em relação a um padrão estabelecido: “A comédia pressupõe uma visão contrastada, até contraditória do mundo: um mundo normal geralmente reflexo do mundo do público espectador, julga e caçoa do mundo anormal das personagens consideradas diferentes, originais, ridículas e, portanto, cômicas” (PAVIS, 1999, p. 53). O embate interno e externo começa a ser sinalizado nos títulos das comédias: *O crédito*, *As asas de um anjo* e *O que é o casamento?* Através deles, o espectador vislumbra o distanciamento, próprio à performance³⁰, pois atores representam figuras que também desempenham papéis, questionando, ou não, determinadas realidades sociais. Além disso, pode-se observar, por meio dos nomes, a distância irônica, na medida em que a: “platéia, de seu lado, é como o observador irônico. Entra imaginativamente dentro da ilusão dramática, mas também fica de fora da peça e julga-a como desempenho” (MUECKE, 1995, p. 92).

O elo comunicativo temático e estrutural entre cênico e romanesco não se encerra na possível similitude orgânico-funcional dos títulos; a apresentação de personagens e a problemática apontada por eles, também torna patente a influência de uma tônica própria ao teatro na formatação do romance *Senhora*; nesse sentido, não é inverossímil afirmar que, em certa medida, o José de Alencar romancista pode ser lido como revisor do dramaturgo. Antes do início do exame dos textos selecionados, convém apresentar um breve sumário do argumento das três peças. É importante destacar que, em todos os casos, se encontram os eixos temáticos desenvolvidos posteriormente no terceiro *perfil de mulher*: relações humanas condicionadas ou afetadas pela influência do dinheiro, a perda ou ofuscamento dos valores, oriunda do contato negativo com a sociedade deslumbrante, artificial e espetacular; o

do produto literário. Esse movimento resultará na comprovação de que, na poesia, há a arquitetura de um discurso artisticamente elaborado, fazendo com que seja possível identificar em seu corpo, as marcas da composição, desnudando-lhe a ficcionalidade.

O aporte teórico oferecido por Iser, de certa maneira, pode ser relacionado às ideias de teatralidade e ironia romântica, na medida em que ambas, assim como ele, apontam para o caráter mimético da literatura. Por essa razão, a argumentos do autor continuarão a ser utilizados ao longo da discussão levantada neste trabalho.

²⁹ *Lucíola*, p. 48.

³⁰ O termo *performance* é aqui utilizado numa acepção mais geral, como sinônimo de desempenho teatral.

questionamento e a afirmação da importância do matrimônio movido pelo amor e os conflitos sentimentais resultantes do pretense desconhecimento do caráter, da essência³¹, do ser amado.

A ação de *O crédito* se desenvolve a partir dos desencontros amorosos entre os pares Cristina/Hipólito, Julieta/ Rodrigo: a união do primeiro casal é interdita por um compromisso no qual o interesse comercial do noivo, Oliveira, supera o afeto. Por sua vez, no segundo caso, a jovem Julieta ama Rodrigo em segredo, mas não tem certeza sobre a reciprocidade da inclinação. A personagem Macedo, personifica o poder imperioso do interesse sobre as relações afetivas; constituindo-se o responsável pelas principais maquinações que visam a concretização de consórcios por interesse. É através dele que tal prática é denunciada, sendo criticada pelos demais participantes da trama: “Eis onde está o seu erro, D. Julieta. O amor não é compatível com as operações mercantis, mas pode ser um elemento delas” (ALENCAR, 1977, p. 104).

O foco de *As asas de um anjo*³² recai sobre Carolina, moça bela e pobre que, seduzida pelas promessas de um homem rico, prestigiado socialmente, resolve se envolver com ele, num relacionamento socialmente ilícito; dessa decisão, resultam o afastamento da família e a degradação moral da heroína. Luís, o primo verdadeiramente apaixonado por ela, é responsável pelo seu resgate, concretizado pela via do matrimônio.

O que é o casamento? problematiza a constituição e o valor dessa instituição: Miranda, constituiu família através de uma união estável, pacífica e amorosa com sua esposa Isabel, contudo, graças a um mal-entendido, ela é flagrada no fim de um momento de suposto

³¹ Levando em consideração que os textos estudados são pertencentes ao romantismo, e que este opera a distinção entre *corpo* – instância passageira e corruptível do ser humano –, e *alma* – parcela na qual residiriam os sentimentos em estado genuíno, o seu cerne –, emprega-se o termo *essência*, relacionando-o às ideias de realidade primitiva e pura e lembrando-o em relação à dicotomia com a noção de *aparência*. Logo, por necessidades de focalização temática e conceitual, bem como pelo entendimento de que a duplicidade dos termos se coaduna com a estruturação do romance, sendo cabível na perspectiva analítica proposta, este exame considerará apenas a acepção romântica da palavra, sem abordar as diversas vertentes do conhecimento que questionam a validade dessa oposição na atualidade.

³² Um dado digno de nota: esta peça, algumas vezes comparada com *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, foi censurada por “objeções de ordem moral” (JÚNIOR, 1977, p. 18) e teve sua exibição proibida. Na *Advertência e Prólogo da 1ª. Edição*, Alencar (1977, p.254, grifos do autor) responde ironicamente ao veto. Perceba-se como, mais uma vez reconhece a validade das fontes estrangeiras, mas reclama pela necessidade de uma literatura nacional: “Quando tive a ideia de escrever *As asas de um Anjo*, hesitei um momento antes de realizar meu pensamento; interroguem-me sobre a maneira por que o público aceitaria e só me resolvi depois de refletir que as principais obras dramáticas filhas da chamada escola realista, – *A Dama das Camélias*, *As mulheres de Mármore* e *As Parisienses*, têm sido representadas em nossos teatros; que a *Lucrecia Borgia* e o *Rigoletto*, transformação do *Le Roi s'Amuse* de Victor Hugo, eram ouvidas e admiradas no Teatro Lírico pela melhor sociedade do Rio de Janeiro. Confiado nestes precedentes, animei-me a acabar a minha obra e a apresentá-la ao público; esqueci-me porém que tinha contra mim um grande defeito, e era ser a comédia produção de um autor brasileiro e sobre costumes nacionais; esqueci-me que o véu que para certas pessoas encobre a chaga da sociedade estrangeira, rompia-se quando se tratava de esboçar a nossa própria sociedade.”

adultério, o que acarreta um distanciamento afetivo do casal, que transforma a convivência comum em um expediente de mera convenção social; na realidade, a mulher é íntegra, recusando as investidas do cortejador e lhe ocultando a identidade por se tratar de Henrique, sobrinho de seu marido. Os ânimos se apaziguam quando Henrique, agora casado com Clarinha, desperta para o amor verdadeiro (e conjugal), e Miranda tem ciência da verdade dos fatos.

A leitura atenta da produção dramática alencariana dá a perceber que, em cada uma delas há uma ou mais personagens específicas que, cientes, concreta ou intuitivamente, de uma situação problemática (que servirá para dinamizar a peça), portam uma espécie de voz “moral”, uma concretização da consciência íntima ou coletiva do indivíduo desviante, ou ainda servem como veículo transmissor de um discurso ideológico. Seguem exemplos, constantes em *As asas de um anjo* e *O que é o casamento?*, respectivamente, nos quais tais funções estão bastante visíveis:

LUÍS – Todos nós, Carolina, homens ou mulheres, velhos ou moços, todos, sem exceção, temos faltas em nossa vida; todos estamos sujeitos a cometer um erro e a praticar uma ação má. Uns, porém, cegam-se ao ponto de não verem o caminho que seguem; outros se arrependem a tempo. Para estes o mal não é senão um exemplo e uma lição: ensina a apreciar a virtude que se desprezou em um momento de desvario. Estes merecem, não só o perdão, porém, muitas vezes a admiração que excita a sua coragem (ALENCAR, 1977, p. 213).

MIRANDA – Justo!... O outro prejuízo é daqueles que supõem o casamento uma guerra doméstica, uma luta constante de caracteres antipáticos, de hábitos, e de ideias. Esses, como os outros mas por motivo diferente, tremem pela sua tranqüilidade, entretanto a realidade está entre os dois extremos. O casamento não é nem a poética transfusão de duas almas em uma só carne, a perpetuidade do amor, o arrulho eterno de dois corações; nem também a guerra doméstica, a luta em família. É a paz firmada sobre a estima e o respeito mútuo; é o repouso das paixões, e a força que nasce da união (ALENCAR, 1977, p. 314).

Em ambas as falas há, na figura dita sensata, uma postura irônica por excelência, proveniente da percepção e do entendimento de que alguém se encontra em uma situação artificial, mascarada, risível ou distante dos padrões de normalidade. Em posição de superioridade de conhecimento, seja ele total ou parcial, a personagem pode realizar um distanciamento crítico e, ao fazê-lo, estabelecer uma comunicação direta com o espectador, transmitindo-lhe ideias. No primeiro caso, há uma espécie de materialização da consciência de Carolina, já que Luís funciona como o ponto de equilíbrio que une as duas metades esfaceladas: o anjo e a perda das asas: “São as asas de um anjo, Margarida; ele perdeu-as,

perdendo a inocência” (ALENCAR, 1977, p. 192). Em Miranda, há uma concepção conservadora e conformista da instituição citada: a complicação sentimental desnorteia momentaneamente os padrões estabelecidos, reordenados pela redenção provocada pelo amor. Em suma: no teatro, a ironia provoca o riso e este induz à correção. Logo, as falas de ambos contêm os principais motes das comédias e funcionam como elos entre personagens e espectadores.

No romance *Senhora*, assim como nas peças, a perda da pureza e da integridade das personagens, assim como a reificação das relações e do casamento é determinada pela supervalorização do dinheiro, tudo ganha um caráter passível de aquisição, mediante um mecanismo de compra e venda, de modo que, de acordo com Candido (1985, p. 6), “as próprias imagens do estilo manifestam a mineralização da personalidade, tocada pela desumanização capitalista”. Tanto o estilo quanto a questão nele e por ele criticada são potencializados pela incorporação da ironia romântica e dos elementos teatrais – como: gestual, figurinos, iluminação, diálogos –, o falseamento das relações, desmascara o caráter artificial da narrativa:

[...] Mas não gastemos o tempo em epigramas. Que necessidades temos nós desses trocadilhos de palavras, quando somos a sátira viva um do outro? Há neste mundo certos pecadores eu depois de obtidos os meios de gozar da vida, arranjam umas duas virtudes de aparato, com que negociam a absolvição e se dispensam assim de restituir a alma a Deus.³³

Os protagonistas satirizam a si mesmos, tornam-se atores num entorno social igualmente dissimulado, que põe numa mesma escala de valores o capital e a religião; o ambiente do palco migra para o romance até mesmo na perspectiva da seleção vocabular – *epigramas, trocadilhos de palavras, sátira* –, a ironia transpõe, portanto, a perspectiva própria aos dados que constroem a história, alcançando também a manipulação dos recursos usados para contá-la, uma vez que “o autor ironiza ainda a construção narrativa, pois desnuda para o leitor os artifícios de seu texto, cuja tessitura deixa ver simultaneamente o seu direito e o seu avesso” (DUARTE, 2006, p. 39). A única “realidade” possível, portanto, é a consciência da ilusão.

Prosseguindo as aproximações entre o dramático e o romanesco, pergunta-se: no romance, a quem equivaleriam os papéis correspondentes a Luís, o ordenamento, e a Miranda, a segurança e a manutenção da tradição? Quem é o “ser supremo” que move cordéis, ligando-

³³ *Senhora*, p. 159.

os ao espectador/ leitor? Ninguém menos que o narrador. Conforme afirma Arrigucci Júnior (1998, p. 20): “A escolha da técnica, do ponto de vista nunca é inocente. Escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto ou indireto tem implicações de outra ordem, ou seja, toda técnica supõe uma visão do mundo”³⁴. Apenas uma voz teatral, performática terá condições de transmitir e discutir todas as dimensões já citadas.

Entre *Senhora* e *O crédito* há em comum a questão do rebaixamento do ser, frente ao entorpecimento moral produzido pelo dinheiro, ironizado por vias da comicidade. Como em Aurélia e Seixas ela é passageira, pois ambos buscam a (auto)regeneração, a maior incidência cairá sobre uma personagem secundária, cômica e altamente teatral, de tal sorte que dialoga literal e explicitamente com o seu correspondente “cênico”:

MACEDO – E *o que é a vida senão um jogo?* Que fazemos nós neste mundo? Levamos todo o tempo a baralhar as cartas e a jogar com a fortuna; às vezes ganhamos a parada e ficamos ricos; outras perdemos e fazemos bancarrota. *O casamento é um jogo* em que o homem *aposta a sua liberdade contra um dote*; o amor é um jogo em que o homem aposta seu tempo contra algumas horas de prazer.

[LE MOS] – Quería 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 seus capitais; *os pobres alugam-se a si*, enquanto não se vendem de uma vez, salvo o direito do estelionato.³⁵

As duas figuras submetem as relações interpessoais e as uniões delas resultantes ao império do dinheiro. Em Macedo, o viés cômico se torna patente pela reiteração exagerada do fator financeiro nas falas, fazendo com que, provavelmente, o público, não encontre nele uma identificação positiva e, afastado dele, ria, julgando-se contrário às posições transmitidas pela personagem. Atente-se para o fato de que o insucesso dos planos do capitalista, apesar de todas as maquinações para unir um casal incompatível, também reforça o caráter risível desse indivíduo. No caso de Manuel Lemos, tutor de Aurélia, tratando-se de um componente secundário da ação³⁶, os operadores de humor, recaem sobre a descrição deste:

Era o senhor Lemos um velho de pequena estatura, não muito gordo, mas rolho e bojudo como um vaso chinês. Apesar de seu corpo rechonchudo tinha certa vivacidade buliçosa e saltitante que lhe dava petulâncias de rapaz, e casava perfeitamente com os olhinhos de azougue.

³⁴ A questão do narrador, teatralizado e teatralizante, será tratada na próxima subdivisão.

³⁵ Trechos extraídos de *O crédito* (p. 150) e *Senhora* (p. 51), grifos meus.

³⁶ O termo secundário não significa pouco importante, mas quer dizer apenas que o foco de ação da narrativa se concentra com maior intensidade sobre Aurélia e Seixas.

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 (ALENCAR, 1993, p. 26).

Segundo Aristóteles, Horácio e Longino (1997, p. 23-24), cabe à comédia “a imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A deformidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor, nem destruição”. Ambas as personagens são, dentro desse prisma, cômicas, pois pregam e praticam ações condenáveis e cabíveis a uma crítica: Macedo é uma personagem teatral em sua essência, dialogando com este, Lemos se apresenta ridiculamente teatralizado, tão reificado quanto a reificação que pratica, ou seja, é uma figura tecida semelhantemente a uma coisa e quer fazer dos outros simples objetos. Assim, ambas as personagens são risíveis também por considerarem natural o seu procedimento, sobre esse deslize é possível ironizar, e, seguindo a proposta conservadora e, até certo ponto, moralizante de Alencar, refletir acerca de valores:

O cômico é aquela face do indivíduo pela qual ele se parece com uma simples coisa, aquele aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez [...] o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. [...] Ele exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que pede correção imediata. O riso é este corretivo. (BERGSON, 1993, p. 69).

Desta forma, percebe-se que a comicidade inerente a Lemos pode encontrar ecos na produção teatral alencariana, o modo relativizante de enxergar seu meio é sinalizado pela suas falas (que retomam fortemente a temática de *O crédito*) e pela sua descrição, relacionada a objetos e traços físicos pouco elegantes, ridículos. Essa configuração, apresentada pelo narrador, é decisiva para a narrativa, podendo influenciar o leitor. Examinaremos essas implicações no último capítulo, o que aqui se busca deixar claro, é que, mais uma vez, o diálogo entre teatro e romance pode ser percebido e legitimado por um olhar analítico.

Um ponto possível de relação entre *As asas de um anjo* e *Senhora* se dá pela configuração espaço-temporal e por semelhanças na composição das protagonistas, Carolina e Aurélia. Nos dois casos, o expectador/leitor tem acesso à entrada de uma personagem em situações de mascaramento. Tanto Carolina como Aurélia são imersas nelas através de um tipo de leitura interpretativa do amor: na primeira, um sentimento falseado pela promessa de luxo e riqueza, e na segunda, uma inclinação ferida pela decepção; a perspectiva da idealização as toca, de sua quebra, no caso de Carolina, ou de sua tentativa de resgate, a busca

de Aurélia pelo primeiro Seixas. É através da atitude idealizatória que as personagens adentrarão o ambiente de espetáculo:

CAROLINA – Não vivo não, Helena: Sabes que me prometeram uma existência brilhante, e me fizeram entrever a felicidade que eu sonhava no meio do luxo, das festas e da riqueza! A ilusão se desvaneceu bem depressa. [...] Cuidas que foi para me esconderes dentro de uma casa, para olhar de longe o mundo sem poder gozá-lo que abandonei meus pais? Que sou eu hoje? Não tenho nem as minhas esperanças de moça, que já murcharam, nem a liberdade que sonhei.³⁷

[...] E a mim não me tortura esse luxo que me cerca? Há cilício de clina que se compare a estes cilícios de tule e seda que eu sou obrigada a trazer sobre as carnes, e que me estão rebaixando a todo o instante, porque me lembra, que aos olhos deste mundo, eu, a minha pessoa, a minha alma, vale menos do que esses trapos?

[...] Assim o *mundo* achará em mim a sua criatura; a mulher que festeja e enche de adorações. Eu serei para ele o que ele me fez.³⁸

Essa imersão, num expediente distinto do genuíno³⁹, contudo, só é possível porque as duas personagens femininas têm um potencial sedutor, dominador e artístico latente, desenvolvido ao longo de sua experiência no ambiente de espetáculo. Em tese, toda arte exerce fascínio e esse poder encantatório pode gerar ilusão: “Eis a mulher, eis a narrativa. Constelação de uma infinidade de sentidos possíveis, mulher e palavra trabalham para que seu sentido nunca se feche na univocidade” (PONTIERI, 1988, p. 17). Nas narrativas supracitadas, as figuras femininas adquirem consciência quanto ao caráter simulado de suas posições, e esse movimento é determinante para o desenvolvimento das urdiduras textuais:

[...] O personagem tem consciência não de sua existência representada no drama, mas sim de sua existência dramática em si. Reside exatamente aí a especial relação dos românticos com o gênero dramático [...]. Este não é uma forma declarativa, que se lhes apresentasse ao mesmo tempo como algo natural. O que seduz os românticos na confrontação do mundo dramático é sua atraente possibilidade de ser absoluto [...] e ainda assim passível de ser transcendido. Na forma dramática, os primeiro-românticos realizam a relação irônica com o mundo, relação que, no mundo real, jamais pode ser alcançada: a união do estar-no-mundo com o estar-acima-do-mundo (SZONDI apud MAAS, 2008, p. 173).

Aurélia se faz corpo encenatório e simultaneamente a narrativa revela seu prisma constitutivo, textual, construído, irônico, – “serei para o *mundo* o que ele me fez”. O maior foco de dinâmica de *As asas de um anjo* se concentra no embate psicológico entre a passiva e

³⁷ *As asas de um anjo*, p. 194-195.

³⁸ *Senhora*, p. 151, grifos do autor.

³⁹ Entenda-se *Genuíno* como sinônimo de inteiriço, não maculado.

conformada Carolina/ atriz e o espectro da Carolina/ pura, constantemente evocada pelas suas lembranças e pela presença de Luís.

Na peça, assim como no romance, a passagem das realidades de estabilidade, segurança e inocência, para as de espetáculo, mascaramento e perícia são sinalizadas por uma configuração espaço-temporal, o texto dá indícios da “atuação” das personagens: “esse espaço dramático que contém indicações sobre o lugar fictício, a personagem e a história contada, interfere necessariamente com o espaço cênico” (PAVIS, 2010, p. 144) . Cabe ao prólogo de *As asas de um anjo* a apresentação da Carolina primeira, e aos oito primeiros capítulos da segunda parte de *Senhora, Quitação*, a apresentação da Aurélia ainda não ferida pela implacabilidade do capital. Cabe ressaltar que, na marcação entre as duas faces da mesma mulher, já existe um correlato indicativo da beleza, da atuação, do poder de fascinação dela conseqüente, pois “para além do brilho ofuscante do ouro, símbolo da riqueza material que as reveste; seu encanto está sobretudo na própria essência enigmática”(PONTIERI, 1988, p.16). Esta é materializada, em Carolina, pelos laços de fita azul e o espelho:

PRÓLOGO

Em casa de Antônio. Sala pobre.

[...] (CAROLINA defronte de um espelho, deitando nos cabelos dois grandes laços de fita azul. MARGARIDA cosendo junto à janela. Antônio sentado num mocho pensativo.)

[...] CAROLINA – [...] Olhe! Não fico bonita com os meus laços de fita azul?

MARGARIDA – Tu és sempre bonita; mas realmente essas fitas nos cabelos dão-te uma graça! Pareces uns daqueles anjinhos de Nossa Senhora da Conceição [...], mas não sei para que te foste vestir e pentear a esta hora; já está escuro para chegares à janela (ALENCAR, 1977, p. 177).

É dúbia e contrastante a caracterização de Carolina, ora pura, ora sedutora. Um belo anjo ornando, é posto em uma sala pobre. Uma mulher em desenvolvimento que já intui a presença e o poder de sua beleza, pois conscientemente se põe ante o espelho, aparato cuja imagem reflete a posição oposta do de um objeto refletido, questionando o estatuto de veracidade do exame: será que o que se vê corresponde fielmente a um modelo ou toda contemplação pressupõe uma construção, relacionando intrinsecamente o ver ao agir? Nesse sentido, a própria apresentação da personagem, é teatral por sua organização e modo de circulação, possuindo também traços da ironia romântica, já que o duplo presente em Carolina indica que nada na feitura literária é executado de maneira irrefletida: veja-se, por exemplo, que a própria marcação espaço-temporal da peça sinaliza a ambigüidade da moça, através de

um prólogo marcado pelo ideal de pureza da mulher, e os quatro atos subsequentes pontuados pelo sofrimento da atriz.

A apresentação da moça prossegue: a bela, reconhecendo-se como tal, está diante do espelho e usa laços de fita azuis, imediatamente relacionados à imagem da Imaculada Conceição; em relação à Virgem Maria, a conotação sexual da concepção é interdita pelo atributo de imaculada, sem mancha ou contato carnal, a geração do ser se realiza segundo a perspectiva espiritual. A referência a tal título mariológico, considerando-se o aspecto da idealização romântica, poderia apontar para a superioridade da instância da alma humana sobre o corpo, o anjo-menina com asas, conferindo à Carolina a distinção e a superioridade em relação aos seus pares, ditos comuns e meramente terrenos; todavia, perde-se o caráter de intocabilidade e pureza no momento em que se identifica que a figura que se assemelha à santa se enfeita à noite para se pôr à janela.

De acordo com Pavis (2010, p. 143): “O corpo encontra-se prolongado pela dinâmica do movimento. Às vezes são acessórios ou figurinos que prolongam o corpo”. Sendo assim o espelho e as fitas acentuam a sensualidade de Carolina, prenunciando a queda do anjo e a emergência da mulher: ora, o ato de se adornar pressupõe uma causa e um destinatário, dar-se a ver à noite; a janela sinaliza a exposição e a clandestinidade (através dela conhece Ribeiro, seu amante, e por ela este invade a casa para incitá-la a fugir). Por um ato ilícito, Carolina passa de anjo a atriz porque a inocência e sedução já estão imbricadas em sua personalidade; a ambiguidade aponta não só para o caráter constitutivo da narrativa, mas também para a impossibilidade de estabelecimento de um sentido único e restrito. Essa mesma imagem apareceria, anos mais tarde, em *Senhora*:

[...] Era um desafio, que lançava ao mundo; orgulhosa de esmagá-lo sob a planta como a um réptil venenoso.
E o mundo é assim feito; que foi o fulgor satânico dessa mulher, a sua maior sedução. Na acerba veemência da alma revolta, pressentiam-se abismos de paixão; e entrevia-se que procelas de volúpia havia de ter o amor da virgem bacante.⁴⁰

Mais uma vez castidade e desejo se manifestam num plano simultâneo, delineando o complexo perfil de uma mulher/ atriz hábil e dominadora, que com igual destreza sabe equilibrar a pureza e altivez marianas de esmagar a cabeça da serpente, símbolo do pecado, utilizando-se da mesma aura pecaminosa de “virgem bacante” e “fulgor satânico” para

⁴⁰ *Senhora*, p. 16.

empreender sua vingança contra o “mundo”. No caso de Aurélia, a atuação se faz presente a começar por sua primeira marca identitária, o nome – *aurus* > ouro > Aurélia –, indício de fascinação e beleza que indiretamente, também a leva a uma necessidade de exposição. O sumário de ambas as faces está contido em uma fala de Fernando Seixas:

Vocês mulheres têm isso de comum com as flores, que umas são flores de sombra que se abrem com a noite, e outras são filhas da luz e carecem de sol. Aurélia é como essas; nasceu para a riqueza. Eu bem o pressenti! Quando admirava a sua formosura naquela salinha térrea de Santa Teresa, parecia-me que ela vivia ali exilada. Faltava o diadema, o trono, as galas, a multidão submissa; mas a rainha ali estava em todo seu esplendor. Deus a destinara à opulência.⁴¹

É pertinente, neste ponto, o destaque de um detalhe: como bem percebe Pontieri (1988, p. 41) o primeiro contato entre Seixas e Aurélia se dá por uma contemplação a partir da janela! Assim, como, para Carolina, esse espaço intermediário entre a casa e o mundo exterior, aglutinado no indivíduo amado, marca a metamorfose entre mulher e atriz, o espaço físico esboça a alteração do expediente psíquico, do natural ao teatral: as janelas se abrem para elas e nelas mesmas. Por conseguinte, como atrizes que puderam circular pelas duas *faces* do mundo, conhecendo intimamente a tônica da “desumanização capitalista”⁴² têm a capacidade de utilizar os corpos e posições performáticas para criticá-lo, ironizá-lo, concomitantemente à essa ironia primária, teatralmente, a ironia romântica, revela que assim como as relações, a composição também é fruto de uma manipulação da linguagem:

[...] é impossível fazer um relato verdadeiro ou completo da realidade, por ela ser compreensivelmente vasta, contraditória, em contínua transformação, de modo que um relato verdadeiro seria imediatamente falso, logo que completado: o que resta ao artista é incorporar ao seu trabalho a consciência de sua irônica posição diante do mundo (DUARTE, 2006, p. 41).

Assim, a mutabilidade e teatralidade de Aurélia e Carolina apontam para as próprias mutabilidade e teatralidade dos textos que lhes dão vida, objetos racionalmente arquitetados, que mascarando seus alicerces de formação possibilitam inúmeros percursos interpretativos.

É possível também encontrar correspondências entre *O que é o casamento?* e *Senhora*, na medida em que as duas manifestações põem num mesmo plano, o casamento, as relações humanas e o mascaramento social inserido no espaço privado do lar. A suposta visualização de uma cena de adultério implica o rompimento da íntima relação entre a projeção, a imagem

⁴¹ *Senhora*, p. 38.

⁴² Candido, 1985, p. 16.

que o ser amante faz do amado e à figura deturpada deste, que por hora se manifesta. Na comédia, Miranda funciona como algoz e dominador, reiterando continuamente o caráter de simulacro a que o casal se submeteu, situação mantida por uma relação prioritariamente comercial, que tem uma evolução, do preço ao resgate, indicada, nas falas que seguem, pela supressão do verbo *casar-se*, enquanto símbolo de união afetiva do casal:

MIRANDA – Senhora! Nessa carteira encontrará toda a sua legítima.

ISABEL – Não entendo! Que significa isto?

MIRANDA – Quando nos... Quando seu pai me entregou, ela estava em apólices e prédios. Foi necessário vender tudo, vender pelo seu justo preço. Por isso esperei quase um ano!... Só agora acabo de recebê-la. Deus sabe quantos amargores me custou cada dia que demorei esta restituição.

ISABEL – Senhor! Esta riqueza lhe pertence e à nossa filha! Eu não a quero, não a aceito!

MIRANDA – É verdade que uma lei me daria o direito a metade dela, se ainda fosse seu marido. Não o sou!... Esta riqueza é sua, unicamente sua. Pode dispor dela como entender: está em vales ao portador. Para *minha* filha e para mim basta o meu trabalho.

ISABEL – Mas, Senhor! Quer isto dizer... que me despede?

MIRANDA – Não lhe merecia semelhante suposição! Isso quer dizer que não é minha intenção condená-la a sofrer-me. Nesta casa sabe que é Senhora; todos lhe obedecem. Como Senhora viverá nela enquanto for de sua vontade; como Senhora a deixará quando lhe aprouver.

ISABEL – Senhora, é verdade!... E antes me queria escrava, do que sofrer o luxo desse generoso desprezo que me cerca de tantos cuidados... E eu não o mereço não, Senhor!

MIRANDA – Não falemos do passado. (*Apontando para a carteira*) Acabo de resgatá-lo.⁴³

Perceba-se que a marca suprema do distanciamento aparece textualmente por meio do pronome pessoal substantivado *Senhora*, grafado com maiúscula, constante apenas a partir do segundo ato, demonstrando que, neste caso mais uma vez, a organização espaço-temporal influi na caracterização das personagens⁴⁴. O emprego desse termo, quando relacionado a uma figura feminina complexa, torna-se ambíguo: será senhora, por um retorno ao ideal trovadoresco da mulher inacessível, agora mais interdita, por uma infidelidade, mas apesar disso, ainda amada? Ou aponta para uma irônica distância do homem em relação a um indivíduo repentinamente desconhecido, que escapa à esfera de sua dominação? Essas duas vertentes de raciocínio se encontram em *O que é o casamento?*, pois, para Miranda, a figura da Isabel íntegra e amada foi desfeita, o que o obriga a dirigir-se à essa cópia imperfeita de modo frio, indireto e impessoal, ao mesmo tempo em que esse tratamento recorda a

⁴³ *O que é o casamento?*, p. 330, grifos do autor.

⁴⁴ No primeiro ato da peça, até o momento da suposta traição, há uma grande valorização dos pontos positivos do casamento. No segundo, a situação se inverte e a negatividade é vista através das próprias ações das personagens.

inacessibilidade do antigo amor, que julga perdido; o julgamento dos fatos faz dessa personagem masculina a vítima e o algoz de si mesma. Segue como exemplo uma cena que em muito se assemelha a um diálogo, entre Seixas e Aurélia, no último capítulo de *Senhora*, transcrito, abaixo, após as falas de Miranda e Isabel:

ISABEL – Mandou-me chamar, Senhor?

MIRANDA – Disse-lhe há pouco que mais tarde lhe comunicaria minha resolução... Já a tomei: é necessário que nos separemos, Senhora.

ISABEL – Para que, Senhor? Essa separação não tardará muito. Eu lhe prometo que breve, mais breve do que pensa, ficará livre de mim.

MIRANDA – Já confessei que a tenho feito sofrer muito. Perdoe-me esta vez que é a última que lhe falo!... Com a tranqüilidade e o sossego que trará a nossa separação, há de restabelecer-se. O que a estava matando era esse suplício de todas as horas, esse martírio causado pela presença constante de uma pessoa odiada.⁴⁵

– [...] A quantia que me faltava há onze meses, na noite de seu casamento, eu a possuo finalmente. Tenho-a comigo; trago-a aqui nesta carteira, e com ela venho negociar o meu resgate.

Essas palavras romperam dos lábios de Seixas com uma impetuosidade, que ele dificilmente pôde conter. Como se elas desoprimissem o peito de um peso grande, respirou vivamente, apertando com um movimento sôfrego a carteira que tirara do bolso.⁴⁶

No terceiro perfil de mulher alencariano, parte da problemática exposta na comédia é retomada e potencializada. A relação entre distância e poder, que implica necessariamente posturas de ironia e teatralização (visto que as personagens desempenham papéis contrários à sua essência primeira), é resgatada e reforçada, desde o título, mas com diferenças que intensificam a complexidade das questões: as personagens traçam seus caminhos segundo decisões próprias e não por equívocos –“venho *negociar* o meu resgate” –, o ato de propor ou aceitar um negócio supõe uma decisão racional. Além disso, há uma grande subversão quanto aos papéis de controle: Não é mais um homem, equilibrado, de concepções fixadas e sensatas sobre o casamento, e sim, uma mulher, não submissa e abnegada, mas firme e resoluta, que dita as regras; note-se que a decisão de Seixas o livra de um processo de opressão e sofrimento que atinge o estágio fisco, chegando a lhe descomprimir o peito, movimento geralmente associado ao sofrimento feminino, segundo a ótica romântica contemporânea à obra. A voz da mulher, portanto, que normalmente seria silenciada –, como ocorre na peça por meio da resignada passividade de Isabel, – ganha um peso significativo e capital para o enredo. Sem a subversão dos papéis de autoridade, a narrativa perderia parte de seu sentido, já que em *Senhora*: “a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de

⁴⁵ *O que é o casamento?*, p. 369.

⁴⁶ *Senhora*, p. 238.

peso específico” sendo capazes de desenvolver um “amadurecimento interior” (CANDIDO, 2000, p. 204).

Tanto Aurélia quanto Miranda se tornam vítimas do seu próprio jogo vingativo. Ambos necessitarão da peripécia e do reconhecimento para encontrarem uma solução pacificadora, a “verdade” (comprovada ou criada) dos fatos. O termo peripécia obedece à definição de Aristóteles, Horácio e Longino (1997, p. 30) como sendo “uma reviravolta nas ações em sentido contrário [...] segundo a verossimilhança ou necessidade”, assim como o reconhecimento, compreendido como “a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou para a desdita”. Todavia, no que tange ao romance esses processos dependem não só da desenvoltura da ação – como a movimentação da comédia sugere⁴⁷ –, mas sobretudo, da *decisão* dos protagonistas em tomar atitudes e (re)conhecer o ser amado e, extensivamente, a si mesmos. Por se encontrarem envolvidos em laços afetivos e interpessoais complexos, as personagens só passam por esses movimentos quando adquirem a consciência de que

[...] através do amor é possível identificar direta e imediatamente a pessoa real, ainda que esteja sufocada pela vida social [...]. O autoconhecimento se dá, portanto, através da interação com o outro, e é um processo difícil pois depende do amor espiritual enquanto o corpo parece dotado de autonomia e ser atraído por outros corpos (LEITE, 2000, p. 159).

É válido ressaltar ainda que, seja na peça teatral ou no romance, os conflitos são solucionados pela idealização romântica (posta ao lado da crítica, para pacificá-la); força que, se vista sob o viés do escapismo, da criação do “mito do Amor invencível [...] o sonho de uma outra sociedade, utopia mítica “iluminada por uma aurora de amor”⁴⁸ (LAFETÁ, 2004, p. 9), pode ser considerada irônica, pois mostra a fugacidade, a dubiedade e, sobretudo, a manipulação das realidades, além da imperiosa importância de um trabalho consciente de linguagem dentro da construção narrativa. Em suma: a ironia repousa no choque entre uma situação aparente (o amor idealizado e a “fluência” dos dados linguísticos) e seu oposto (o amor é, na realidade, condicionado pela necessidade, e o texto se faz a partir de uma

⁴⁷Miranda desfaz o mal-entendido quando, acidentalmente, ouve uma conversa entre Isabel e seu sobrinho Henrique, o suposto amante da mulher. Assim, o acaso ou a ironia do destino, semeia o problema e traz a solução. Em *Senhora* o percurso é distinto: Seixas decide procurar meios de pagar o valor do dote, só depois disso, as coincidências narrativas – a compra de títulos e o recebimento do valor de antigas dívidas – contribuem para a consecução do projeto.

⁴⁸Sobre esse movimento conciliatório, que obedece às necessidades da estética romântica, declara Candido (2000, p. 206, grifos do autor): “A capacidade de observação levou o romancista a discernir o conflito da condição econômica e social com a virtude, ou as leis da paixão; o seu idealismo artístico levou-o a atenuar o mais possível as conseqüências do conflito, inclusive no *happy-end* da forte história de conspiração pelo dinheiro, que é *Senhora*”.

construção). Assim, opacidade oriunda desse tipo de organização faz com que o objeto escrito se torne um todo, atemporal e universal, inacabado, na acepção de Bakhtin (1988, p. 419-20):

[...] todo objeto de representação literária perde aquele caráter acabado, aquele desesperador aspecto de “pronto” e imutável, inerente ao mundo épico de “passado absoluto”, protegido por uma fronteira inacessível do presente que se prolonga e não tem fim. [...] o objeto se integra ao processo inacabado do mundo a vir [...], ele está ligado ao nosso presente, inacabado pelas contínuas transformações temporais, e entra em relações com a nossa incompletude, com o nosso presente, e este presente avança para um futuro ainda não perfeito.

Desse modo, a união motivada entre romance e texto teatral suscita as questões anteriormente discutidas; de ordem interna, visto que a narrativa, fundada a partir do diálogo com manifestações não-romanescas problematiza a composição romântica, híbrida por excelência; e externa, pois, aborda questões inerentes ao humano, presentes e quaisquer tempo e espaço. Estabelecidas as aproximações entre o romance *Senhora* e o teatro alencariano, a próxima seção examinará como o a ironia romântica e o teatro aparecem no modo como o narrador apresenta o seu “drama curioso”.⁴⁹

1.4 Voce⁵⁰

A discussão proposta neste trabalho procura demonstrar que, na obra de José de Alencar, assim como em todo texto que possui o título de *literário*, há um exercício, racional e deliberado, de “alquimia” com a linguagem, de modo que os recursos que compõem sua manifestação não parecem ser dispostos de modo ingênuo ou irrefletido. A relação sintomática entre ironia romântica e elementos teatrais em *Senhora* pode, dentro desta interpretação, encontrar bases e correspondências em produções anteriores à publicação do romance. Ora, se um texto se constrói a partir do diálogo com outros, não parece impróprio afirmar que, é possível encontrar no narrador do perfil, certos procedimentos críticos e teatrais percebidos anteriormente. Em outras palavras, já nas primeiras páginas o narrador, componente romanesco habilmente arquitetado por Alencar, também arquiteta seu objeto a ser narrado, num limiar essencialmente irônico, que entrelaça romance e drama.

Em *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin (1999, p.198-99) discorre longamente sobre o que chama de “arte de narrar”, relacionando-a a dois aspectos: o caráter oral, a ela inerente e a “capacidade de intercambiar experiências”,

⁴⁹*Senhora*, p. 11.

⁵⁰Termo italiano que significa “voz” (DOURADO, 2004, p. 361) . Lê-se “vótche”.

traço a ela indispensável, que estando ausente, implica o processo gradativo de morte da narrativa (dentro da concepção do autor). Algumas considerações do ensaio parecem cabíveis ao exame do foco narrativo de *Senhora*, realizado, entretanto, com as ressalvas necessárias e sem a pretensão de adentrar a profundidade das questões que a perspectiva benjaminiana apresenta – tanto por uma necessidade de seleção teórico-metodológica do trabalho, quanto pela insuficiência de bases conceituais satisfatórias para uma discussão minuciosa.

Para Benjamin (1986, p. 198-99), a experiência compõe a fonte primeira de toda narração, dentro desse prisma, o narrador apenas se constitui uma figura, cuja carga significativa é completa quando composto por duas faces, a do camponês sedentário e a do marinheiro viajante, a união de ambos confere, ao narrador, duas vozes: “alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”. Mobilidade para a absorção de técnicas, fontes e conhecimentos, e fixidez na aguda observação dos detalhes. Assim é tecido o narrador de *Senhora*: sua voz, que até certo ponto carrega nuances de escritos passados, possui a complexidade para narrar os fatos teatral e ironicamente, de modo a denunciar a ficcionalidade da composição e, ao mesmo tempo, por meio dela, criticar a artificialidade e a perda da experiência que toca as personagens e o contexto na qual estão inseridas. Dessa forma, antes de abrir as cortinas do espetáculo, o narrador ilumina o palco e dispõe os papéis.

No prólogo *Ao Leitor*, tem-se uma advertência assinada por José de Alencar, uma ilusão de veracidade, tática folhetinesca propagada no romantismo para valorizar a narrativa e, legitimando-a, aproximá-la do leitor:

A escala de valores já ficou sugerida [...]; a obra será tanto mais válida esteticamente, quanto melhor souber o autor usar a margem de liberdade que lhe permitem as pressões psicológicas e sociais. Estas, longe de se esvaírem na “poesia pura” da obra perfeita, potenciam-se e deixam transparecer a essência da matéria que o artista constrangeu a tomar forma (BOSI, 1995, p. 129-30).

No momento em que a figura de Alencar se põe num mesmo plano de um expediente artístico-literário, passa a também ser linguagem, construção, ainda que haja uma referência que aponte para a exterioridade. Nesse sentido, o autor do prólogo é criado pelo autor empírico e, como tal, poderia ser considerado uma espécie de narrador-antecedente, em relação ao narrador-condutor dos fatos; ambos dialogam entre si, no que tange à ironia e à dramatização. Segue o texto para análise posterior:

Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente o atribuem.

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

Em todo o caso, encontram-se muitas vezes, nestas páginas, exuberâncias de linguagem e afoitezas de imaginação a que já não se lança a pena sóbria do escritor sem ilusões e sem entusiasmos.

Tive tentações de apagar alguns desses quadros mais plásticos ou pelo menos de sombrear as tintas vivas e cintilantes.

Mas devia eu sacrificar a alguns cabelos grisalhos esses caprichos artísticos de estilo, que talvez sejam para os finos cultores da estética o mais delicado matiz do livro?

E será unicamente fantasia de colorista e adorno de forma, o relevo daquelas cenas, ou antes de tudo serve de contraste ao fino quilate de um caráter?

Há efetivamente um heroísmo de virtude na altivez dessa mulher, que resiste a todas as seduções, aos impulsos da própria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos.

J. de Al.⁵¹

A temática, o motivo do livro, é apresentado, ao lado dos perfis que o antecedem (*Lucíola e Diva*) como não pertencentes à exclusiva e estrita autoria do “escritor”. Aqui, já se percebe a distinção entre a fonte e o objeto submetido a um processo de aprimoramento linguístico, a “narração”, teria sido transmitida *oralmente* por uma terceira pessoa. Aqui, o narrador-antecedente se apresenta tal qual o marinheiro viajante, visto que colhe a experiência oral de “pessoa que recebeu diretamente” a confiança das ações, aprendendo com ela e, acima de tudo, apreendendo algo dela⁵². A proposital e oportuna ignorância das circunstâncias factuais lhe dá a liberdade de, usando os matizes da história recebida, “editá-la” segundo os padrões que julga convenientes. Neste ponto, desfaz-se a força da pseudo-separação segura entre real e ficcional, entra em cena o fictício, o mimético, os andaimes de construção se deixam ver – “o escritor”, antes ouvinte, passa a “editor”, – o camponês sedentário que, tendo buscado seu objeto, sendo *conhecedor* deste, e de certas habilidades artísticas, passa a lhe dar forma: a simples história se torna um “*drama curioso*”, cujos confidentes são *atores*.

O fictício se faz através de dois processos: a seleção e combinação de elementos⁵³.

Que interessante escolha de termos traz à tona a tematização da história! Os substantivos *ator*

⁵¹ Abreviatura de José de Alencar, utilizada pelo autor, abaixo do prólogo de *Senhora*.

⁵² Não se confunde aqui a aproximação analítica das categorias benjaminianas com a *falácia da intenção*, o que existe é um processo de elaboração artística, na medida em que o autor citado também é uma criação linguístico-literária. A comparação com as terminologias de Benjamin é utilizada para mostrar que esse “narrador” criado pelo Alencar empírico, colhe experiências discursivas, que aqui remetem à oralidade (movimento semelhante ao do marinheiro viajante) para desdobrá-las em um texto mimeticamente elaborado sobre o qual detém conhecimento (aproximando-se do camponês sedentário).

e *drama* remetem a duas conotações possíveis: uma afetivo-emocional e outra teatral. Afetivo-emocional porque, numa primeira leitura, mais simples e comum, *drama* remete a um “acontecimento terrível, sinistro” (FERREIRA, 2004 p. 183) que pode vir a ser vivenciado por um indivíduo passivo ou provocado por um “Agente do ato” (FERREIRA, 2004, p. 51), um *ator*. A conotação teatral é óbvia, pois os termos apontam para o espetáculo e seu principal componente.

A combinação de ambas, vista enquanto “ato de fingir por [...] ser transgressão de limites” (ISER, 1983, p. 391), confere complexidade à tessitura narrativa, retirando-lhe de uma conotação simplificada e simplificadora, pois começa a apontar para a atmosfera de espetáculo, simultaneamente imbricada na história, já que atores vivem seu drama, um espetáculo que os pune, mas que foi construído por eles próprios; e na forma de contá-la, através da ironia romântica, que desnuda a ficcionalidade do texto: “A ironia não é apenas alguma coisa que acontece; é alguma coisa que pelo menos pode ser *representada acontecendo*” (MUECKE, 1995, p. 91, grifos meus).

O “autor” corrige a *forma*, dando-lhe caráter literário, e fazendo sua *obra*, o trabalho mimético, a linguagem lapidada, (re)escrita, transformada, e não a mera narrativa oral, provavelmente imperfeita, lacunar. O discurso, pretensamente verdadeiro, passa a ser, em dois planos de análise, simulado:

[...] o sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim o sinal de ficção não designa nem mais a ficção, mas sim o contrato entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como “discurso encenado” (ISER, 1983, p. 397).

É interessante observar o quão clara e visível aparece a ironia romântica no *Prólogo*: a experiência totalizante, clássica “sóbria e refletida” do escritor, esbarra na incapacidade da apreensão de uma totalidade, do estabelecimento de uma rigidez formal, sem “ilusões” ou “entusiasmos”. O caráter encenado extrapola a trama e alcança a urdidura, conferindo complexidade a ambas as instâncias e impedindo a sua inserção num esquema linear. Em outras palavras, a anulação das “exuberâncias de linguagem” e das “afoitezas de imaginação”

⁵³ Sobre a seleção, Iser (1983, p. 388, grifos do autor) declara: “Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma de tematização do mundo [...]. Como esta forma não está dada de antemão pelo mundo [...], para que se imponha é preciso que nele seja implantado. Implantar não significa imitar as estruturas de organização previamente encontráveis, mas sim decompor. Daí resulta a *seleção*, necessária a cada texto ficcional dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sócio-cultural ou mesmo literária [...]. A seleção retira-os desta identificação e os converte em objeto de percepção”.

prejudicaria a estética do romance. Logo, a ausência de uma “fôrma” fechada, inoperante diante da profundidade da narrativa e da narração, faz com que o narrador revele os contornos de sua forma, plástica, moldável, viva, ilusória e cênica. Pela ironia romântica se tem acesso ao *modus operandi* romanesco e este é fundado essencialmente sob alicerces dramáticos, já que nesse discurso, assim como no irônico, predomina o caráter artístico, produtivo, racional, que não é estático, podendo vir a suscitar interpretações e questionamentos variáveis:

[...] a encenação – sua produção como sua recepção – nunca é dada “com as chaves”, [...] é preciso construir a hipótese muitas vezes frágil de uma certa *vetorização*, ou seja, de um tensionamento de signos ou momentos de espetáculo e de um percurso de sentido que os une e torna sua dinâmica pertinente (PAVIS, 2010, p.13).

O narrador-antecedente, que construiu o teatral nos planos da história e da composição, deixa a comprovação desse aspecto a cargo do leitor, vide as interrogações. Primeiro, uma averiguação estético-mimética dos “adornos de forma” e, depois, a recorrência de que tais recursos, espalhados na composição textual, a ser feita ao longo da leitura. A união entre essas perspectivas é proporcional à profundidade artística de sua protagonista, que mesmo antes de ser nomeada já tem sua personalidade forte e dominadora, parcialmente revelada: o *quilate* de seu caráter é *fino*⁵⁴, distinto, já que há um “heroísmo de virtude” em sua “altivez”, mas também apresenta traços de fragilidade e duplicidade, esta, profundamente racional, pois essa mesma mulher resiste às seduções externas a ela dirigidas, aos próprios impulsos a até mesmo a manifestação física de seus sentidos. É irônica, teatral e atriz.

A seleção e combinação de elementos dramáticos e romanescos fazem com que *Senhora* deixe de ser simplesmente *identificável* para se tornar *perceptível* aos olhos de leitores argutos. A disposição das quatro partes do romance – *O preço*, *Quitação*, *Posse* e *Resgate* – reforça essa interpretação. Observando a narrativa por um prisma análogo a um espetáculo teatral, percebe-se que essa organização se assemelha à divisão clássica do drama em atos, blocos que correspondem a uma “divisão externa da peça em partes de importância sensivelmente igual em função do tempo e do desenrolar da ação” (PAVIS, 1999, p.28). Cada uma delas apresenta, bem definida, a dinâmica e a tônica da obra. Para facilitar a leitura,

⁵⁴ Ferreira (2004, p. 237, 422) define o termo *quilate* como “Teor de ouro de uma liga metálica, expresso em 24 avos da massa da liga” ou ainda como uma metáfora para “Grau de excelência, valor, superioridade, perfeição”. Conceitua o vocábulo *fino* da seguinte forma: “Suave, delicado, agradável”; “Que é de boa qualidade; precioso, excelente”, ou ainda, “Sagaz, ladino, astuto”. Perceba-se que todas as acepções estão presentes na personalidade de Aurélia, complementando-se mutuamente.

as partes/ato serão sintetizadas e exemplificadas em sequência, numérica, ordenada e crescente:

1. *O preço* – A primeira parte, corresponde à definição do jogo vingativo-regenerador, ao estabelecimento dos papéis dentro dele, e à apresentação do espaço e das personagens nele envolvidos. Atente-se para a importância do artigo antecedente ao substantivo, não se trata de um preço qualquer, não-pontuado (*preço*), ou de qualquer preço, irrelevante (*um preço*), mas de um acordo refletido calculado, cuja significação é conhecida (*O preço*):

– Em todo o 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.*⁵⁵

2. *Quitação* – Após o desnudamento da farsa perante os protagonistas o leitor tem acesso aos bastidores do espetáculo, a razão pela qual o preço foi estabelecido. Confrontam-se, na mesma parte, os agentes íntegros, e os atores ardilosos. A “peça” ensaiada e inicialmente representada, entre eles tem continuidade, agora, com igualdade de papéis:

A riqueza, que lhe sobreveio inesperada, erguendo-a subitamente da indigência ao fastígio, operou em Aurélia rápida transformação; não foi, porém no caráter, nem nos sentimentos que se deu a revolução; essas eram inalteráveis, tinham a fina têmpera de seu coração. *A mudança consumou-se apenas na atitude, se assim nos podemos exprimir, dessa alma perante a sociedade.*⁵⁶

3. *Posse* – A simulação alcança níveis críticos e fortes, começa-se a perder a integridade das posições firmadas. A posse se torna, na realidade, a maior de todas as ironias, pois, seja física ou espiritual, ela está interdita pelo dinheiro:

[...] Quanto mais se elevava a mulher, a quem *não o prendia o amor e somente uma obrigação pecuniária, mais rebaixado sentia-se ele. Exagerava sua posição; chegava a comparar-se a um acessório ou adereço da senhora.*

Não tinha dito Aurélia naquela noite cruel, que o marido era um traste indispensável à mulher honesta e que o comprara para esse fim? Ela tinha razão. Ali, naquele carro, ou nas salas onde entravam, parecia-lhe que sua posição e sua importância eram a mesma, se não menor, do que tinha o leque, a peliça, as jóias, o carro, no traje e luxo de Aurélia.⁵⁷

⁵⁵ *Senhora*, p. 33, grifos meus.

⁵⁶ *Senhora*, p. 117, grifos meus.

⁵⁷ *Senhora*, p. 166-167, grifos meus.

4. *Resgate* – O pagamento das dívidas morais e sentimentais, através do retorno gradativo dos protagonistas às posições não maculadas, que culmina com o fim da farsa e o retorno às personalidades idealizantes e idealizadas, genuínas. Cessado o conflito, fecham-se as “cortinas” da narrativa:

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

Seixas confirmou com a cabeça.

– Pois bem, agora ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, este amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te.⁵⁸

Os excertos superpostos demonstram que todo o romance repousa dentro de uma negociação crescente, cujo motor o dinheiro; há seleção e combinação artística de termos próprios a uma transação comercial, sentido colocado num mesmo plano que as vinculações humanas, perdendo a estreita proximidade com o contexto original, tornado-se, nesse caso, expediente literário que traz a lume um problema complexo:

Ao empreender, pois, o projeto que tem em mente, Aurélia está em plena posse das armas que o capital lhe confere. A vingança e o esmagamento de que fora vítima quando pobre, transformada em ludíbrio deste mesmo capital, se convertem em ação [...]. Quer dizer, se em certo momento ela foi o paciente da degradação, agora se encontra transformada em sujeito e agente degradador, o que implica a ideia de uma sociedade estruturada ou desestruturada em duas camadas: a possuidora do capital que opera a degradação e a destituída dele que sofre o processo, mas luta ferozmente para trocar de posição (GARBUGLIO, 1979, p. 274).

A moeda, que tudo obtém, *mascara, distancia* as relações interpessoais, Aurélia *compra* um simulacro de felicidade, ou a coloca à mercê da sorte. Seixas se deixa reificar. Assim como a narrativa os protagonistas se revelam irônicos e cênicos por excelência; são contrários a sua constituição original ao mesmo tempo em que, entre si, constroem e exibem suas máscaras, que, trazidas à luz, sinalizam a simulação, nos mais diversos patamares, própria ao texto: “o verdadeiro sentido dessa criação de aparências [a ironia] consiste precisamente em destruí-las”⁵⁹(BIEMEL, 1962, p. 32) .

⁵⁸ *Senhora*, p. 241-2, grifos meus.

⁵⁹ “[...] el verdadero sentido de esta creación de apariencias consiste precisamente en destruirlas”.

Saindo da perspectiva “autoral”/editorial do *Prólogo*, apresentados os recursos e métodos de composição, a voz do narrador- antecedente dá lugar ao narrador-condutor, que articula o espetáculo em si, apresentando as principais “*dramatis personae*”:

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
 Era *rica e formosa*.⁶⁰

Desde o primeiro contato com o texto, o leitor se vê diante de imagens que aparentam ser destituídas de um sentido lógico, mas que na realidade servem como um recurso estratégico-narrativo na construção da personagem que será o centro da narrativa, do drama e do enigma que é *Senhora*. A princípio, pouco se sabe a respeito da heroína, ela nada mais é que um ponto de luz indicado pelo narrador, porém seria falso supor que essa luz esclarece, pelo contrário, tende a obscurecer, pela distância e pelo brilho que ofusca a “visão”: primeiro é denominada *estrela* – corpo celeste fora do alcance das mãos – depois, torna-se mais inteligível, é *rainha dos salões*; quando se presume que será (re)conhecida totalmente, atribui-se-lhe de novo uma caracterização etérea, ainda que mais humanizada e próxima: *deusa, musa, ídolo*. O narrador apresenta a protagonista usando atributos espaciais, exteriores a ela, de modo que Aurélia se revela irônica, enquanto uma realidade construída que aparece primeiro a partir do que tem e não do que é, tornando-se oposta à alma que constitui o seu cerne. Além disso, seu surgimento é, em certa medida, performático, pois, o narrador lhe confere diversas máscaras – humanas e celestes, próximas e distantes – bem como controla um recurso cênico, a iluminação: “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”. A luz, ofuscante e efêmera, como um desejo que se desfaz antes de ser realizado em sua plenitude, viabiliza o deslumbre provocado por Aurélia: “A iluminação ocupa um lugar chave na representação, já que ela a faz existir visualmente, além de relacionar e colorir os elementos visuais (espaço, cenografia, figurino, ator, maquiagem), conferindo a eles uma certa atmosfera” (PAVIS, 2010, p. 179). Portanto, o controle de recursos materiais próprios ao teatro é mimetizado no romance para sinalizar, seja o caráter ilusório das relações interpessoais ou a artificialidade da construção narrativa.

Ora, um ser deslumbrante, no sentido místico, que deseja iludir deliberadamente, escapa a uma apreensão reducionista e torna todos vulneráveis a seus mecanismos de domínio

⁶⁰ *Senhora*, p. 15, grifos meus.

e poder: “[...] a moça não declinava um instante do firme propósito de governar sua casa e dirigir suas ações como entendesse”⁶¹. Assim, pela voz do narrador, tem-se acesso aos primeiros componentes do espetáculo, que se materializa não apenas junto a sua protagonista, mas sim, nela e através dela, em seu corpo, em seu meio, e em sua linguagem:

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? As que falam como uma novela, em vil prosa, são essas moças românticas e pálidas que se andam evaporando em suspiros; eu falo como um poema: sou a poesia que brilha e deslumbra.⁶²

Ironia romântica e teatro, mais uma vez, estabelecem uma relação de interligação. O narrador se apropria de metáforas que concomitantemente se referem ao dinheiro, que tudo relativiza, e à escrita literária para tecer as suas observações, “transformando o sujeito da enunciação num crítico que reflete acerca dos seus atos” (ALVES, 1998, p. 160). A crítica está inserida na fala da personagem que, portando-se como atriz, ironicamente analisa e censura o gênero (e a estética) do qual se utiliza para existir.

Quando composta sem critério, a prosa é vil e se torna esteticamente menor se comparada ao apuro técnico da poética consagrada; ao se denominar poesia, Aurélia engrandece a prosa da qual se origina, não é simples, mas complexa e ornada, não é comezinha, mas híbrida, poética, elaborada; além disso, assinala seu poder de dominação, uma vez que as principais características desse tipo de produção, são a opacidade, contrária a uma compreensão imediata, e a ambiguidade. A própria configuração da totalidade textual ratifica a validade das afirmações⁶³.

Quanto à apresentação de Seixas também há pontos importantes por destacar. Assim como Aurélia, essa personagem também é dada a conhecer de maneira indireta, através do espaço, que é, para Pavis (2010, p. 142, grifos meus), o “lugar onde *evoluem* os atores [...], área de *representação propriamente dita*”. As características espaciais oferecem pistas sobre as personalidades essenciais e performáticas das personagens/atores, assim como de suas ações. Fernando é composto como parte do local em que circula; todavia, enquanto a descrição da figura feminina é marcada por tons majestosos e etéreos, a sua será feita a partir de objetos comuns, prosaicos e terrenos.

⁶¹ *Senhora*, p. 15.

⁶² *Senhora*, p. 21, grifos do autor.

⁶³ A questão será retomada no capítulo segundo.

Se fosse possível “capturar” as imagens tecidas no início do capítulo cinco, dir-se-ia que a “câmera”, dotada de um ângulo privilegiado de visão, focaliza lentamente o ambiente externo, situando-o, para em seguida revelar seu interior e aquele que o habita, há uma gradação decrescente, que vai do geral ao particular. São curtos os três primeiros parágrafos destinados a esse objetivo, estando dispostos como se formassem um prefácio de apresentação de algo mais amplo e desenvolvido:

Havia à Rua do Hospício, próximo ao campo, uma casa...
 [...] Tinha três janelas de peitoril na frente; duas pertenciam à sala de visitas;
 a outra a um gabinete contíguo;
 O aspecto da casa revelava bem como no seu interior *a pobreza da habitação*.⁶⁴

A partir do terceiro parágrafo, o narrador descreve com detalhes a habitação, seguindo rigorosamente a gradação já referida; essas imagens, aparentemente sobrepostas, parecem obedecer a um recurso tipicamente folhetinesco, destinado a atrair a atenção do leitor. Porém, o narrador informa que ali existe certa singularidade: “o *frisante contraste* que faziam com a pobreza carrança dos dois aposentos certos objetos, aí colocados e de uso do *morador*”.⁶⁵ Através desse período já se sabe que a casa é habitada por um indivíduo ainda não nomeado. Apresenta-se novamente uma rica descrição, desta vez, contrária à penúria; luxo e magnificência convivem junto a objetos de pouco valor; dois extremos – positivo e negativo – atraem-se, ainda que somente no campo das idéias, uma vez que para o habitante esse quadro torna-se “natural”, embora, materialmente, a situação provoque um grande contraste.

Os opostos não foram organizados irrefletidamente, partindo deles, o narrador apresenta a incógnita personagem envolta em uma mista cadeia de pobreza e ostentação: “Essa feição característica do aposento repetia-se em seu morador, o *Seixas*”⁶⁶. No decorrer do romance, as próprias colocações da personagem demonstrarão que ela foi apresentada a partir de objetos por também ter-se tornado um, atuando como elemento de um cenário, não apenas doméstico, mas também, social, cuja assimilação é direta, fácil e clara. A eleição de elementos palpáveis, para a composição da imagem inicial que Seixas apresenta, indica o seu caráter manipulável. Detentora, dos códigos de sua linguagem, Aurélia o enxerga como uma forma a ser moldada, um texto a ser escrito.

⁶⁴ *Senhora*, p. 34-5, grifos meus.

⁶⁵ *Senhora*, p. 35, grifos meus.

⁶⁶

Senhora, p. 36, grifos meus.

A primeira parte deste trabalho procurou demonstrar como Alencar constrói o narrador de *Senhora*, dispondo traços advindos da composição crítica, romanesca e teatral constantes em sua própria obra; em seguida verificou como a instância narrativa exhibe o *prelúdio* do desse romance-drama, seu espaço e suas duas principais personagens. Dando continuidade, o capítulo seguinte – ou (des)ato desta “peça”, composta ao contrário –, tentará demonstrar como, após o início do espetáculo, a configuração das personalidades e ações de Aurélia e Seixas possibilitam que eles sejam leitores/ produtores entre si; a habilidade de tal artimanha aponta para a encenação da história e para a artisticidade de seu enredo, os protagonistas funcionam, desta forma, como elos integradores entre as camadas diegética e mimética. O *interlúdio* da representação entra em cena.

2 INTERLÚDIO

O mundo inteiro é um palco, e todos os homens e mulheres, apenas atores. Eles saem de cena e entram em cena, e cada homem a seu tempo representa muitos papéis.

(*Como gostais* – William Shakespeare – 1599)

2.1 Virtuose⁶⁷

Na linguagem musical, os termos *interlúdio*, *entreato* ou *intermezzo*, de maneira geral, referem-se a uma “seção instrumental ou vocal executada entre movimentos de uma ópera ou obra de grande porte” (DOURADO, 2004, p. 169). A partir de toda a linha argumentativa proposta e exposta, percebe-se que em *Senhora* há uma atmosfera de encenação fortemente marcada, na qual a representação⁶⁸ entre as personagens da história encobre o próprio desnudamento ficcional do texto. Este revelaria traços de seu processo de composição. E se assim é, qual o elo integrador entre as camadas do enredo e da história, qual o fio significativo que as “interludia”, conferindo-lhes razão de existir? Os protagonistas do romance, Aurélia Camargo e Fernando Seixas. A teatralização, isto é o comportamento mascarado, performático e dramático em ambos não se reduz à simples apresentação de suas personalidades, dada pela voz do narrador-condutor; inseridas em uma atmosfera em que tudo aponta para um grande espetáculo, as próprias personagens se “auto-reapresentam” como teatrais de modo que suas relações são pautadas por esse viés, em cujos interstícios, o texto se constrói ironicamente enquanto espetáculo racional e artisticamente arquitetado.

Ao final do primeiro capítulo de *O preço*, o narrador anuncia:

Não acompanharei Aurélia em sua efêmera passagem pelos salões da corte, onde viu, jungido a seu carro de triunfo, tudo o que a nossa sociedade tinha de mais elevado e brilhante.

Proponho-me unicamente a referir o drama íntimo e estranho que decidiu do destino dessa mulher singular.⁶⁹

A opção por um corte cronológico, que pressupõe o apagamento da narração da vida de Aurélia no seio da sociedade, tem duas implicações analisáveis. A primeira é que o narrador guia o olhar do leitor, fazendo com que este veja a narrativa e compreenda a narração

⁶⁷ Dourado (2004, p. 361) define o termo *virtuose* como palavra que designa “os grandes mestres da técnica e interpretação, que conjugam extraordinário talento e habilidades malabarísticas”.

⁶⁸ O termo *representação*, aqui empregado, não tem o sentido de cópia ou reprodução. Refere-se, à caracterização dramática das personagens, enquanto desempenhadoras de papéis.

⁶⁹ *Senhora*, p. 18.

por ângulos que lhe são convenientes (esse procedimento, determinante para a relação entre narrador e leitor, será analisado no capítulo terceiro). A segunda é que a escolha desse tipo de abordagem já indica uma chave de leitura que estará fortemente marcada no *corpus* de *Senhora*: a crítica à representação, dentro de um texto que em si também se constitui como tal, não por imitar “realidades”, mas sim por lapidar a linguagem e seus contextos, num contínuo movimento de transformá-los em expedientes literários, miméticos, dentro de uma acepção aristotélica mais complexa do que a simples e crua noção de *imitatio*.

Tal crítica não teria o mesmo efeito de sentido se o foco de visão recaísse apenas sobre a protagonista agindo em sociedade, espaço exterior, simulado por excelência; ela só adquire força no momento em que, nas personagens, através de suas atitudes, a simulação inerentemente social sai do meio público e atinge a esfera privada: o narrador se propõe a referir não uma história, um fato, mas um “*drama íntimo e estranho*”.

Diante de tal situação, fronteiras são quebradas e uma questão pode ser formulada: qual o limite entre o rosto e a máscara, entre a interpretação pública e a “verdade” particular, individual? É importante frisar que não é uma pessoa qualquer que vive o drama, mas uma “mulher *singular*”, complexa, por seu turno. Assim, a mistura entre as duas esferas rompe a dicotomia perfeita e dificulta a formulação de respostas simples. A existência de uma história fortemente marcada pelo diálogo com o dramático, cujas fontes para a sua materialização, escrita e artística, advêm de artimanhas com a linguagem, pressupondo certa teatralidade, pois, depois de manipulada, ela perde seu *status* de pureza, denuncia que, assim como na entonação social criticado, nada no literário é genuinamente verdadeiro, absoluto, mas sim, habilmente executado. Em outras palavras, se a condição de existência humana, quando submetida ao coletivo, faz-se a partir de máscaras, o texto também se revela enquanto simulacro artístico, pois deixa marcas do processo de construção em sua materialidade.

Nesse sentido, a ironia romântica já se presentifica no romance⁷⁰; o que se quer deixar claro, é que, mesmo que está análise não consiga citar ou abranger pontualmente todas as ocorrências desse recurso, isso não significa que ele não exista: a própria movimentação das personagens, postas enquanto “atores”, capazes de criar e manipular situações já aponta para a

⁷⁰ O aspecto da ironia romântica considerado neste trabalho diz respeito à percepção de que, através dela, é possível, enxergar o texto literário como um “discurso ficcional [que] se caracteriza por um fingimento intencional” (LIMA, 1981, p. 17). Isto é, compõe a obra ao mesmo tempo em que desvela os mecanismos de composição.

artisticidade do texto – assim como a história é encenada, o romance se deixa “encenar” enquanto escrita:

Assim, esse tipo de ironia cria efeitos de sentido contraditórios: ao permitir que o leitor “veja” os mecanismos do “fazer poético”, desnudando o caráter ficcional da narrativa, o narrador, por um lado, legitima a ficcionalidade e destrói a verossimilhança do relato; entretanto, analisando de maneira inversa, o narrador, por meio da ironia romântica, confere certa aparência de “realidade” à narrativa que tece e institui, de certo modo, uma forte “ilusão de veracidade”, ultrapassando, ao que parece, a sensação de verossimilhança (ALAVARCE, 2009, p. 34).

Colocada e esclarecida a consideração acima, a partir deste momento, ancorando-se na colocação do narrador e na citação supracitada, ver-se-á como e por que o “palco” (espaço público) foi transposto para um patamar que, aparentemente caberia aos “bastidores” (domínio privado) . Se ao capítulo inicial da primeira parte coube apresentar a enigmática personalidade de Aurélia, o segundo será responsável por delinear os traços de sua *atuação*. O leitor/espectador parece posto diante de um tablado, na primeira cena de uma obra ainda por ele desconhecida:

Seriam nove horas do dia.
Um sol ardente de março esbate-se nas venezianas que vestem as sacadas de uma sala, nas Laranjeiras.
A luz coada pelas verdes empanadas debuxa com a suavidade do nimbo o gracioso busto de Aurélia sobre o aveludado escarlate do papel que forra o gabinete.
Reclinada na conversadeira com os olhos a vagar pelo crepúsculo do aposento, a moça parece imersa em intensa cogitação. O recolhimento apaga-lhe no semblante, como no porte, a reverberação mordaz que de ordinário ela desfere de si, como a chama sulfúrea de um relâmpago⁷¹.

Os três primeiros parágrafos que abrem o capítulo, por sua organização, lembram uma rubrica dramática, que indica como determinado texto deverá ser encenado por um ator, pois neles há indicações que norteiam a cena: o narrador a situa no campo das possibilidades através do verbo no futuro do pretérito (*seriam*). No entanto, demarca pontualmente essa distância por meio de uma hora fechada, nove horas. Em seguida, após ter passado pelo *tempo*, chega ao *espaço*: a luz do sol é filtrada por cortinas e desenha o busto da personagem sobre a parede vermelha de modo que, na penumbra, o olhar do “espectador” não capta a totalidade daquele corpo solitário; note-se que o verde e o vermelho contrastam em presença da luz e conferem um ar mais misterioso à personagem, propiciando o tom reflexivo que ela

⁷¹ *Senhora*, p. 18.

apresenta: os olhos não se prendem a um ponto fixo, apenas vagam; na ausência quase total de luz, Aurélia cisma.

Segundo Pavis (2010, p. 180) uma “observação rigorosa das colorações relatará o efeito produzido sobre o espectador e a construção emocional do espetáculo”. Ora, a sensação de quietude é sugerida pela penumbra, mas essa calma é apenas momentânea pois, em uma situação oposta, de predominância de luz intensa, a personagem propaga intenso brilho; esses dados fazem o leitor ter acesso ao primeiro contraste entre a Aurélia-mulher e a Aurélia-atriz; a presença conflitante entre luz e escuridão já indica o quão complexas são suas nuances. Será pura e simplesmente a mulher ou esta já está envolvida pela atriz? A resposta é a ambiguidade: o verbo modalizador *parecer* não oferece certeza quanto à natureza da cogitação, que pode ser livre ou fruto de um cálculo; as caracterizações duplas reforçam essa ideia: Aurélia é, ao mesmo tempo, serena e cintilante, melancólica e magnetizante, um corpo que ora brilha ora se apaga; assim como a narrativa, oferece diversas possibilidades de “leitura” (atente-se para o emprego do verbo no futuro do pretérito e da oposição entre *violentas e anjos*): “*Sombreia* o formoso semblante uma tinta de melancolia que não lhe é habitual [...], e que não obstante *se diria* o matiz mais próprio das feições delicadas [...]. As mais *violentas paixões* são inspiradas por esses *anjos* de exílio”.⁷²

Todavia, em Aurélia, assim como na tessitura do texto literário, há pouco espaço para a previsibilidade. O campo do possível distante duela com o presente palpável, o rosto da mulher-anjo cede lugar à máscara da atriz; atente-se, no trecho abaixo, a predominância de verbos no presente do indicativo, cujos significados indicam um exercício racional:

Aurélia *concentra-se* de todo dentro de si; ninguém ao ver essa gentil menina, na aparência tão calma e tranquila, acreditaria que nesse momento ela *agita e resolve* o problema de sua existência; e *prepara-se* para sacrificar irremediavelmente todo o seu futuro.⁷³

Sob a face da gentileza se esconde o cálculo em estado dormente. O recolhimento, propiciado pelas sombras, é substituído pela concentração e preparação para um sacrifício; o que antes foi dúvida se converte em certeza: embora momentaneamente distraída, a atriz sabe exatamente que papel executar diante de si mesma. A intromissão do “público” é representada pela presença de D. Firmina Mascarenhas, diante dele, Aurélia assume total domínio da situação, através de dois símbolos significativos – o relógio preso ao *corpo* (objeto de desejo

⁷² *Senhora*, p. 18, grifos meus.

⁷³ *Senhora*, p. 18, grifos meus.

sexual) e o ouro que o constitui –, significantes da submissão do tempo aos seus desejos e do poder de sua riqueza que a todos manipula: “Aurélia correu a vista surpresa pelo aposento; e *interrogou* uma miniatura de *relógio presa à cintura* por uma *cadeia de ouro fosco*”.⁷⁴

Assim, entre ambas, prossegue um clima de encenação, enquanto jogo de atitudes simuladas, em que cada um é responsável por uma função executada quase mecanicamente: “– Está fatigada de ontem? Perguntou a viúva com *expressão de afetada ternura que exigia seu cargo*.”⁷⁵ No momento em que o narrador reforça a afetação, já legível na cena, a teatralização e a ironia romântica são percebidas, pois através de sua intromissão, a ficcionalidade do texto é mais uma vez revelada, já que as duas personagens têm dupla existência em uma realidade construída. Como componentes textuais, linguísticos, que não pretendem ser totalizadores e absolutos, elas demonstram que toda arte pressupõe técnica e esta, implica uma escolha de elementos e métodos de composição; nesse caso, o diálogo motivado entre texto dramático e romanesco é empregado, tanto para revelar a perspectiva artística da obra, quanto para criticar o mascaramento social e a reificação que atingem a condição humana, supervalorizando o *ter* em detrimento ao *ser*.⁷⁶ As personagens podem dessa forma, ser consideradas como construções miméticas do tipo de relação falseada, presente no que Debord (2003, p. 8) chama de “sociedade do espetáculo”⁷⁷.

Depois de apresentar a sua face cambiante, entre sentimental e calculista, com predomínio para a segunda vertente, Aurélia induz uma comparação superior em relação os dotes (físicos e econômicos) de Adelaide Amaral, a partir de moldes exteriores, indicativos de papéis sociais e não de traços psicológicos, numa sacralização da ilusão, do efêmero:

– Sim senhora; a minha franqueza está em dizer a verdade, e não escondê-la. Demais, isso é o que todos veem e repetem. Você toca piano como o Arnaud, canta como uma prima-dona, e conversa na sala com os deputados e

⁷⁴ *Senhora*, p. 19, grifos meus.

⁷⁵ *Senhora*, p. 19, grifos meus.

⁷⁶ Sobre a questão Feuerbach (apud DEBORD, 2003, p. 8, grifos do autor) considera: “Nosso tempo, sem dúvida... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... O que é *sagrado* para ele, não passa de *ilusão*, pois a verdade está no profano. Ou seja, à medida que descrece a verdade a ilusão aumenta, e o *sagrado* cresce a seus olhos de forma que o *cúmulo da ilusão* é também o *cúmulo do sagrado*”.

⁷⁷ A expressão *sociedade do espetáculo*, tomada de empréstimo do filósofo francês, será utilizada algumas vezes ao longo da argumentação. Para Debord, a ideia de espetáculo não tem apenas o caráter cênico, físico, ultrapassa essa esfera e rege as *relações sociais*. Em *Senhora* parece haver um aproveitamento consciente dos recursos próprios ao texto dramático e ao universo teatral, indicando que a atuação das personagens/ atores é sinalizadora dos elementos e processos pertencentes à construção da urdidura textual. Além dessa conotação, o conjunto de referências aponta para uma crítica ao mascaramento das trocas entre os indivíduos, o “teatro” do texto criticaria o “teatro” do mundo, logo, os argumentos do autor parecem oportunos à análise proposta.

os diplomatas, que eles ficam todos enfeitados. E como não há de ser assim? Quando você quer, Aurélia, fala que parece uma novela.⁷⁸

Segundo a perspectiva do público, Aurélia é um modelo, essa é a forma como é conhecida e se deixa conhecer, visto que se constitui uma máscara de fácil manipulação, assumindo uma postura de mimesis enquanto *imitatio*:

A representação é o produto de classificações. Ou seja, cada membro de uma sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios a seu dispor. As representações são, por conseguinte, meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres (LIMA, 1981, p. 4)⁷⁹.

Assim, a personagem é capaz de suscitar em seus leitores/ observadores uma “realidade” esplêndida e satisfatória, ainda que simulada. A moldura da imitação os distancia de uma visão desautomatizada, levando-os a ingenuamente *reproduzir a reprodução* – “isso é o que todos *veem e repetem*” – O paralelo entre observação e reprodução nasce, aliás, a partir de recursos sonoros – “Você toca piano como o Arnaud, canta como uma prima-dona, e conversa na sala com os deputados e os diplomatas”.⁸⁰ Estes podem ser considerados *irônicos*, pois vinculadores de diversos sentidos, dúbios, relativos, nem sempre lineares em relação ao receptor; *teatrais*, devido aos níveis de dramaticidade que podem ser a eles associados e, *persuasivos* dada a sua capacidade de provocar comoção, catarse ou repulsa:

A música é uma atividade consciente e deliberada, exercida com o concurso de elementos sonoros e dirigida à expressão e ao gozo anímico. Dito de outra maneira, a existência da música implica a existência de sons e sua produção e percepção consciente e com vontade de lhe atribuir uma significação estética na qual nos comprazemos.

[...] Outra questão que caracteriza a música é a necessidade de um intérprete [...], a figura deste é de excepcional importância, pois pode *fazer uso de certas liberdades em sua função recriadora capazes de alcançar resultados notavelmente distintos* (ALVAREZ; GALLEGOS; TORRES, 1976, p. 9-10, grifos meus)⁸¹.

⁷⁸ *Senhora*, p. 19-20.

⁷⁹ No texto, *Representação social e mimesis*, Costa Lima (1981) discute a oposição entre mimesis como *imitação* contrariamente à sua compreensão enquanto um trabalho produtivo de linguagem. Para o autor, a mimesis não se resume somente à “copiar” estruturas, mas sim à transformá-las empregando recursos específicos e obedecendo a determinados fins: “[...] há um real previamente demarcado e anterior ao ato de representação [...] Não olhamos a realidade e a traduzimos numa forma classificatória. Ao contrário, é a forma classificatória que nos informa sobre a realidade, tornando certas parcelas suas significativas”(LIMA, 1981, p. 5). Deste modo, ainda que a concepção de *mimesis* possa ser relacionada à ideia de representação esta também se baseia em cortes interpretativos, em classificações. Segundo Costa Lima, no exercício de representar situações há a construção e submissão de molduras, *frames* que conferem a elas uma identidade, uma nomeação. As ideias de frame, mimesis e representação servirão de aporte teórico para a discussão levantada neste capítulo.

⁸⁰ *Senhora*, p. 19-20.

⁸¹ Tradução, livre e própria do texto: “La música es una actividad consciente e deliberada, ejercida con el concurso de elementos sonoros y dirigida a la expresión y el goce anímico. Dicho de otra manera, la existencia de sonidos y su producción e percepción consciente y con voluntad de atribuirle una significación estética en la

Tal é a consciência de Firmina quanto a esse aspecto, que usa um adjetivo de caráter quase místico para designar a recepção da Aurélia-atriz: “encantado”. De acordo com seu desejo, lança mão de diversos discursos, musical, lírico-vocal, retórico e político, até mesmo do discurso literário, para garantir a validade do seu próprio discurso: “*Quando você quer, Aurélia, fala que parece uma novela*”. Como já visto em dado momento do capítulo primeiro, a personagem estabelece um parâmetro técnico-qualitativo de sua (auto)escrita (“eu falo como um poema: sou a poesia que brilha e deslumbra”), nega a aparente apreensão imediata sugerida pela prosa, associando-se à opacidade poética, autoconstroi-se, de forma a sugerir uma grande densidade:

[...] a primeira característica do [poema] lírico é a ambiguidade do conteúdo expresso e a linguagem nele utilizada, resultante do fato de o poeta autocontemplar-se e, portanto, de autoflagelar-se narcisista e masoquistamente [...] a metáfora *representa, distorce* o conteúdo, tornando-o ou revelando-o ambíguo. Ao mesmo tempo o espaço interior do poeta é dúbio por natureza. Acresça-se que, por si própria, a subjetividade se caracteriza por ambiguidade; no caso do poeta, deve-se ainda levar em conta o afã de transformar uma parte ou o todo da subjetividade em matéria de arte (MOISÉS, 2006, p. 233, grifos do autor).

A Aurélia-autora apresenta seu autotexto tomando em si e para si um traço fundamental da arquitetura do romance *Senhora* como um todo: A multiplicidade de sentidos advinda de uma linguagem artisticamente selecionada e combinada. Tem-se, outra vez, a presença visível e operacional da ironia romântica, possível por vias do diálogo com o dramático, já que a presença da Aurélia-mulher, que “constrói-se” enquanto escrito para desempenhar um papel, aponta para os andaimes da construção do romance *Senhora*; o dramático e o lírico encaixam-se ao romanesco, demonstrando que na obra há uma “realização artificial que se confessa artificial e que indica, na tessitura de seu texto, os artificios utilizados em sua construção” (DUARTE, 2005, p. 211).

Consciente de suas potencialidades, Aurélia usa mais um recurso que demonstra sua capacidade cênica, enlevatória e dominadora: a capacidade *refletida* de se metamorfosear para externar e manter o seu poder:

que nos complacemos.

[...] Outra cuestión que caracteriza a la música es la necesidad de um intérprete [...], la figura de este es de excepcional importancia , pues puede hacer uso de unas ciertas libertades en su función re-creadora capaces de alcanzar resultados notablemente distintos”.

Embebia-se de luz. 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.⁸²

A luminosidade é uma máscara que oculta a possível face “verdadeira” de Aurélia, a sua *essência* mais serena e suave, anterior ao período teatralizado, para revelá-la de outro modo, descrita com fortes toques de sensualidade, presente no peso significativo da frase “*Embebia-se de luz*”; do advérbio “voluptuosamente” e dos sintagmas “ninfa das chamas”, “lasciva salamandra” e “fada encantada”, todas elas figuras, cujo maior poder de sedução reside na capacidade de mutação. Além de tudo, existe a transparência da cambraia, simbolizando a mistura entre pureza e volúpia. Tal descrição é totalmente diversa da apresentada no início do capítulo dois, da primeira parte, já que os parágrafos que antecedem o excerto acima evocam movimento (“caminhou para as janelas”; “suspendeu impetuosamente as venezianas”; “adiantou-se até as sacadas”) e claridade (“desferindo de si os lívidos e fulvos reflexos do mármore polido”; “cascatas de sol”; “túnica de ouro”). Recorde-se que, no início do segundo capítulo, o espaço era marcado por pouca presença de luz o que, provocava a percepção quanto à duplicidade de Aurélia, primeiro a face “essencial”, depois a mascarada; logo, ausência de luz a transporta do plano do *fingimento* para o da *verdade*, ainda que ela não seja captada em sua totalidade, pois a protagonista oscila entre os dois pólos, mas só transporta, do “palco” aos seus “bastidores” os prismas que lhe são convenientes.

É válido ressaltar que esse dado também chama a atenção para a sofisticação na configuração estética do romance: existe aqui uma inversão do *mito da caverna*. Segundo Platão⁸³, indivíduos confinados em uma caverna não têm outras informações do mundo a não ser as sombras projetadas nas paredes pela luz do sol. Para o filósofo, essas imagens são imitações imperfeitas do “mundo verdadeiro” que está no plano das Idéias e só pode ser alcançado pelo exercício da Razão; logo, somente em presença de luz seria possível enxergar com precisão e nitidez. *Senhora* se contrapõe ao mito platônico, visto que, a escuridão, longe de ocultar a “Verdade” sobre Aurélia, tende a revelá-la. Como a revelação não lhe é útil, mais uma vez se apropria da luz, em uma caracterização ainda mais provocativa e significativa que a primeira:

⁸² *Senhora*, p. 22.

⁸³ *A República*, livro VII, 514a – 517c.

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

[...] em pé, no meio da sala, roçando a saia como se fosse a cauda do pálio gaulês ,ela reproduziu com a voz e o gesto aquela epopéia do coração traído [...].

A ferocidade da mulher enganada, sanha da leoa ferida, nunca teve para 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.⁸⁴

Se nos momentos anteriores Aurélia constrói e mantém disfarces a partir de imagens esparsas, quase abstratas representativas de sedução e poder – feiticeira, salamandra, fada –, neste ponto todas elas são aglutinadas em uma personagem de existência íntegra e palpável : Aurélia toma para si o papel e o drama de *Norma*⁸⁵, protagonista da ópera homônima (1831) do compositor italiano Vincenzo Bellini (1801-1835). A associação entre esta figura e a da moça parece ser motivada, demonstra que José de Alencar recorre à fontes extraliterárias para compor o romance, ao argumento composicional uma personagem densa para conferir ainda maior densidade à protagonista de seu livro. Entre inúmeras figuras operísticas, opta por construir uma cena na qual Aurélia incorpora Norma, um papel-título profundo, seja do ponto de vista musical ou dramático. O crítico Andrew Porter (apud KOBBE, 1997, p. 288) sintetiza tais características ao considerar que

Norma é ainda hoje, vocal e dramaticamente, um dos papéis mais difíceis do repertório operístico [...]. Exige potência vocal, elegância na cantilena lenta, pureza e fluência na coloratura, energia física, suavidade, mas também violência de entonação, força e intensidade na declamação verbal e uma imperiosa presença cênica. Somente sopranos que disponham de todos esses recursos podem sustentar o papel, e eles não têm sido muitos.

⁸⁴ *Senhora*, p. 22-23.

⁸⁵ A ópera gira em torno das ações de Norma, sacerdotisa gaulesa que, quebrando o voto de castidade, matem relações amorosas com Procônsul romano Polião (ou Pollionne, seguindo a grafia original italiana) e com ele concebe dois filhos, sem, no entanto, abdicar de sua posição de vestal. Ela, de certo modo, é responsável pela paz entre romanos e gauleses, pois é a partir de suas previsões e relações com os deuses druidas que a guerra é ou não declarada; seu amor por Polião e pelos filhos a leva a adiar tanto quanto possível a decisão. Tudo transcorre naturalmente até que Adalgisa, outra sacerdotisa, sua pupila revela-lhe ter traído suas crenças por amor a um homem, vendo similitude em ambas as vivências, a mulher lhe perdoa os erros, liberando-a do compromisso. A situação se modifica, perante a revelação do nome do amante: Polião! Adalgisa se nega a prosseguir com o romano, considerando a amizade cultivada pela sua mestra, aquele, contudo, não declina em relação aos seus propósitos e sentimentos. Enfurecida, Norma promete vingança; primeiro, tenta dar cabo às crianças, sem forças, entrega-lhes à amiga e, em seguida, incita uma revolta contra os romanos, oferecendo, em sacrifício, ao líder do seu povo um oficial traidor bem como uma sacerdotisa que perjurarara. Acende-se a pira, eis o momento de revelar o nome da infiel; para a surpresa de todos, Norma denuncia a si mesma, a grandiosidade faz com que seu amante resgate o antigo amor perdido e que ambos o purifiquem através da morte.

A força interpretativa pontuada por Porter parece ser captada na descrição do narrador. Uma obra não-literária é incorporada ao romance, num exercício de demolição de barreiras e mistura de gêneros, a fim de apontar a *mimesis* inerente a ele. A figura delineada na obra é densa e intensa (incorpora várias faces), não se reduz aos limites da palavra e do referencial poéticos, uma máscara teatral – a incorporação da tensão, da postura e dos gestos de *Norma* –, é incorporada e se sobrepõe à máscara romanesca – Aurélia enquanto personagem do romance –, para desnudar o simulacro textual, trazendo à tona a operacionalidade da fusão entre teatralidade e ironia romântica que, para Duarte (2006, p. 45), só existe, e é válida, quando

se desfaz a ilusão de ser a obra uma “realidade” e o que se diz tem valor parcial e provisório. É que a obra irônica afirma-se não como paródica, mas como autoparódica ao indicar o seu caráter arbitrário. Nela o autor apresenta a consciência de ser o seu primeiro leitor, pode comentar e julgar o que escreve [...]. Ao intervir [...], sugere uma ultrapassagem de sentido, que passa a ser relativo e incompleto. Tudo pode ser justificativa para a criação literária.

O entrelaçamento entre Norma e Aurélia denuncia a profundidade tanto da ópera quanto da porta-voz do romance, a tal ponto que as duas se unem, distinguindo-se as máscaras por meio da *consciência da atuação* que a personagem demonstra ter. Se a performance da personagem exige múltiplas capacidades, cabe à atriz certo distanciamento em relação a sua posição e personalidade primárias, algo que separe o ser do desempenho; ela é obtida por meio da iluminação ocultadora, a mulher que antes apenas se embebe de luz, agora, *satura-se de sol* – a pessoa dá lugar à *persona*. Controlando habilmente a transição, Aurélia concretiza e presentifica o drama da sacerdotisa, seguindo todas as exigências dramáticas que esse papel exige. Mas como essa ação artística aponta para vários patamares de representação – a social, abraçada e criticada pela personagem; a individual, uma vez que ela se obriga a estar distante de sua essência “suave de candura e inocência”⁸⁶, e a literária, já que esta só é realizada enquanto texto – a atuação de Aurélia adquire maior profundidade.

Capta a duplicidade de Norma, por ela mesma possuir múltipla existência, essencial (amorosa, não maculada pelo capital); mascarada (atriz sobre um palco) e textual (componente do romance). Seu gesto e sua voz apresentam força e grandiosidade, tecnicamente é a atriz perfeita para o papel, porém, a traição não é imaginária, e sim concreta, o amor seria responsável pelo transporte de Aurélia de volta à sua essência, entretanto, como foi ferido pelo interesse dá espaço para o domínio da encenação. Desse modo, a atuação

⁸⁶ *Senhora*, p. 16.

passa do plano da mera reprodução para o da vivência: “A ferocidade da mulher enganada, sanha da leoa ferida, nunca teve para exprimi-la, nem mesmo na exímia cantora, uma voz mais bramida, um gesto mais sublime”.

É importante frisar que o teor revoltoso da descrição da atuação de Aurélia dialoga diretamente com a profundidade (melódica e textual) das árias em que Norma recorda o desvio de seu amado, dentre elas, a mais significativa é *Perfido! Vanne, sì, me lascia, indegno* (*Pérfido! Vá sim, deixe-me indigno*) na qual a sacerdotisa surpreende a traição de seu amor e cujo clímax – melódico, vocal, poético e dramático – pode ser sumarizado nos seguintes versos:

Te sull’ onde e te sui venti
 Seguiranno mie furie ardenti!
 Mia vendetta e notte e giorno
 Ruggirá d’intorno a te!⁸⁷

Tanto em *Norma* quanto em *Senhora* percebe-se que a figura feminina é posta em primeiro plano, não passivo, mas ativo; ambas exercem e controlam uma posição de poder dentro do entorno social na qual estão inseridas. A superioridade das mulheres transgride o lugar do controle social, um espaço eminentemente masculino, colocando-o em uma posição inferior, subordinativa: da voz de autoridade religiosa de Norma depende a segurança de Polião; o poder monetário de Aurélia condiciona as atitudes e a regeneração de Seixas. Nos dois casos cabe às mulheres a tomada de decisões que afetam não só a elas mesmas, mas a todos que as cercam; tanto uma quanto outra desenvolvem uma habilidade de assumir papéis distintos de sua condição primária, nos quais a capacidade de sedução e convencimento são patentes – Norma é vestal respeitada, mas também amante ardente, Aurélia é pura, mas tem fulgor satânico. Ressalte-se que o canto de Aurélia se assemelha ao silvo de uma serpente, a imagem que, essencialmente evoca arдил e movimentos sorrateiros, já fora citada no primeiro capítulo, contudo, aqui a virgem, ao invés de “esmagá-la sob a planta” se apropria dela para anunciar a extensão de seu ódio, seu poder e de seu plano vingativo. A duplicidade de caráter e atitudes, bem como a capacidade de trânsito entre situações converte as duas figuras em corpos essencialmente dramáticos, irônicos, fascinadores e fascinantes, tornando pertinente e significativa a escolha associativa operada por Alencar⁸⁸.

⁸⁷ Sobre as ondas e os ventos
 Minha fúria ardente o perseguirá!
 Minha vingança dia e noite
 Rugirá ao seu redor! (BELLINI; ROMANI. 2011, p. 37 .Tradução: Mariana Portas.).

⁸⁸ Pontieri (1988, p. 114) já destaca a presença da ironia e da teatralidade na construção da obra mas não os tem como fim analítico e sim, como meio para verificar a importância do olhar dominador dentro da narrativa.

Portanto, a menção à execução da ária, é cabível ao estabelecimento e apresentação indiretos de um objeto-problema, a traição, bem como da delimitação de personagens envolvidas – Aurélia/ Norma; Seixas/ Polião e público/leitor. Nessa organização, dramática por excelência, critica-se uma representação (afetiva) por meio de uma representação (operística) e a combinação de ambas resulta em uma representação mimética; ela é sintoma do desenvolvimento de um *frame*, uma moldura, espécie de máscara social que parece natural, mas é, na realidade, convencionada em um ambiente de encenação.⁸⁹

Portanto, tendo perdido sua espontaneidade original ou, seguindo a argumentação de Benjamin, a “oralidade” de sua narrativa, resta a Aurélia reconstruir seus textos, privado e público, sob uma perspectiva manipulada, controlada e, por isso efêmera, relativa: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 2003, p. 9). Ela acredita ser portadora de uma compreensão unificadora do mundo, primeiro através do amor, depois, do dinheiro, mas esse controle totalizante esbarra na visão oposta que o objeto de seu amor, Fernando Seixas, tem de si e do seu contexto.

Duas personagens, dois atores, dois “textos” que duelam em sua escrita. É dessa desarmonia, (que oculta a harmonia mimética da obra) que nasce a dinâmica narrativa. Só quando a composição for executada sob uma mesma clave, os textos se fundirem em um só é que os atores darão lugar aos amantes e os problemas serão pacificados. Recorde-se que as premissas da “uma só carne”, ou do “um só coração e uma só alma”⁹⁰, indispensáveis para a manutenção do casamento cristão, enquanto instituição social reguladora, inexistem dentro do

Citando apenas rapidamente a referência à ópera *Norma*, ela destaca a importância da atualização de modelos feita por parte de Alencar, mas em alguns pontos, sua análise é discordante com a proposta aqui apresentada: ela afirma que o virtuosismo de Aurélia apenas provoca a “impressão do sublime” que, diante da reação de Firmina “escorrega para o grotesco”, tornando-se o cômico uma “degradação”. Esta visão se propõe a mostrar o oposto; a citação da ópera não apenas provoca uma impressão de sublime, degradada pelo cômico; ambos, indicam, sim o dilaceramento e a crise presente na personalidade da protagonista: se ela deseja ter o controle do problema, nada mais natural do que escondê-lo do público (D. Firmina), impondo-lhe um falso ar de leveza. Assim, o riso não degrada ou diminui o texto referente, mas mascara a complexidade do “drama” de Aurélia, que está presente na mimesis do romance fazendo com que, o degradado aparente na história, torne-se, na verdade, sofisticado para a construção do enredo, na medida em que *Senhora* incorpora outras fontes para, modificando-as, em benefício da dinâmica romanesca, reatualizá-las, destacando o caráter híbrido e multifacetado do romance. Essa questão será retomada no capítulo terceiro.

⁸⁹ Para Lima (1981, p. 7, grifos do autor): “[...] criamos *frames* (Goffman), que têm a finalidade de apresentar aos parceiros de cada ato de comunicação como que um espaço adequado, um corpo de convenções como que existisse por si mesmo, aparentemente objetivo e inelutável – na verdade, automaticamente interpretável que permite aos interlocutores *regular* suas idas e vindas verbais. As representações são estas molduras em que nos encaixamos sem nos determos, a maioria das quais aprendemos pelo simples comércio com outros membros de nosso grupo. O teatro do mundo, pois, quase deixa de ser uma metáfora; realiza-se mesmo onde não haja ideia de teatro, pois seu espaço se inicia antes de haver um lugar reservado para as encenações.

⁹⁰ Gênesis 2, 24 ; Atos dos apóstolos 4, 35.

contrato matrimonial estabelecido e escancarado. O fim do simulacro coincide com o fim do livro, sem que se encerre, entretanto, a discussão sobre o fazer literário, renovável a cada exame. Isto posto, pode-se afirmar que na senhora, assim como em *Senhora* todas as leituras estão submetidas a um ponto de vista variável, destruindo-se, deste modo, as “torres de marfim” de verdades absolutas.

2.2 Bel canto⁹¹

Um diálogo entre os protagonistas, localizado no fim da terceira parte, exemplifica o tipo de relação mantida entre eles bem como a organização do *corpus* ficcional enquanto expediente artístico:

– Quero que o mundo me julgue feliz. O orgulho de ser invejada, talvez me console da humilhação de nunca ter sido amada. Ao menos gozarei de um aparato de ventura. No fim de contas, o que é tudo neste mundo senão uma ilusão, para não dizer uma mentira?

[...] – É minha obrigação acompanhá-la, e me achará sempre disposto a cumpri-la. Moça, formosa e rica, deve gozar da vida que lhe sorri. O mundo tem esta virtude; o que não absorve, gasta. Daqui a algum tempo a senhora verá a existência por um prisma bem diverso, e do passado não lhe ficará senão a lembrança de um pesadelo de criança.

– É o que eu procuro justamente. Que não dera eu para apagar estas crenças, ou antes estas incômodas ilusões de minha infância, com que educou-se minha alma, e conformar-me à realidade da vida. Oh! Seu eu o conseguisse!...

A reticência desfez-se nos lábios da moça em um sorriso sardônico:

–Então nos havíamos de entender!⁹²

A relação entre os esposos é sempre mediada pela perspectiva de um público judicativo: a inveja, pecado capital, pressupõe a supervalorização de um objeto desejado, e seu envolvimento em uma atmosfera de positividade falsa e excessiva, visto que o observador só enxerga a parcela que cobiça. Diametralmente oposta a ela está o amor, virtude tida como originária de todas as demais, qualidade intrínseca à alma humana. Diante da proximidade entre realidades inconciliáveis, sobrepõe-se a criação de uma imagem norteadora das relações humanas, a simulação refletida de uma felicidade inexistente, a consciência quanto à presença gritante da máscara – o *aparato* de ventura. O império do espetáculo desloca a reflexão do

⁹¹ Segundo Dourado (2004, p. 48) o termo “*Bel canto*” (literalmente “canto belo”) [...] refere-se a um estilo de canto de floreado e fraseado elegantes”. Nele, cada som harmônico emitido pelo cantor é executado com extrema destreza, mas ao mesmo tempo, tem de simular o máximo de naturalidade possível. É a combinação dessas duas características que exige o maior potencial dramático por parte do intérprete, bem como provoca maior emoção no espectador. Usa-se essa expressão para abrir a segunda seção do capítulo porque se acredita que cada nuance presente nos protagonistas de *Senhora* é construída com grande grau de artisticidade, tendo um valor significativo dentro da discussão das questões propostas.

⁹² *Senhora*, p. 186.

plano interpessoal e afetivo para alcançar maior profundidade – o que é *tudo* neste mundo senão uma ilusão, para não dizer uma mentira? As personagens se metamorfoseiam em atores, falam entre si segundo um padrão de distanciamento, separação: o nome do marido não é sequer mencionado e a posição da esposa é delineada em um espaço público, caracterizado pelo gozo vazio e pelo embotamento das emoções, a ponto de ser generalizada pelo substantivo *moça*.

Na compreensão de Debord (2003, p. 13): “onde o mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico”. Tamanha é a nocividade causada pelo domínio do espetáculo sobre os protagonistas que começam a referirem-se a si mesmos como sombras, espectros: *lembrança, pesadelo, infância*. Com relação à Aurélia, houve, ainda que não completamente, a passagem brusca do vital para o automatizado, falseado: o que era crença, fundamento de fé passa a ser ilusão, dificuldade interpretativa que não cabe nos modelos previamente estabelecidos e tomados como sagrados (educação da *alma*). Para Seixas, o contrário aconteceu, a acomodação, que era vista como parte inalienável, natural, legítima e legitimada socialmente, o obrigou a reformular seus conceitos e, em busca de um restabelecimento dos valores, passar do plano da ausência de si mesmo para o da experiência, realidade que, segundo Larrosa Bondía (2005, p. 3)⁹³,

supõe [...] uma saída de si até outra coisa, até esse *ex* [...] até esse *isso* do “isso que me passa” [me acontece]. Mas, ao mesmo tempo a experiência supõe também que algo acontece desde o acontecimento até mim, que algo vem até mim, que algo vem ou me ad/vem. Esse acontecimento, além disso, é uma aventura e, portanto, tem algo de incerteza, supõe um risco, um perigo⁹⁴.

⁹³ No texto *Experiencia (y alteridad) en educación* (2005), Larrosa discorre acerca da importância da experiência nos processos educativos, o autor compreende que ela não é simplesmente algo que acontece, mas algo que por provocar uma inquietação, um estranhamento passa pelo sujeito, afetando-o, transformando-o, conferindo-lhe alteridade, capacidade de reflexão além do despertar da paixão pelo experimentar da subjetividade. Ancorado nas considerações de Walter Benjamin sobre o mesmo tema, o autor considera que a queda do primado da experiência se dá pela forte presença do excesso de informação e pela escassez de tempo de apreciação reflexiva, de conhecimento, em detrimento à mera observação apressada dos fatos. Acredita-se que tais considerações se coadunam com a discussão sobre *Senhora*, afinal, as questões presentes na obra giram em torno de personagens que, sufocadas pelo mascaramento social que tudo menospreza e submete à ideia de mercadoria, só veem seus conflitos solucionados no momento em que enxergam o outro sob um olhar experienciador, desautomatizado. O despertar de Seixas quanto aos seus erros o obriga a desejar a mudança, persegui-la, significa sair de um espaço de segurança e fazer opções anteriormente desconhecidas.

⁹⁴ “La experiencia supone por tanto una salida de si hacia otra cosa, hacia ese *ex* [...] hacia ese *eso* de “eso que me pasa”. Pero, al mismo tiempo, la experiencia supone también que algo pasa desde el acontecimiento hacia mí, que algo me viene o me ad/viene. Esse paso, además, es una aventura y por tanto, tiene algo de incertidumbre, supone un riesgo, un peligro”.

O confronto entre duas realidades existenciais complexas e contrárias, que anseiam a comunhão mútua e harmônica, mimetiza, a arquitetura da obra enquanto todo significativo e motivado: o texto literário é uma ilusão, uma mentira; nascido sob o signo da multiplicidade da(s) linguagens, sua legitimidade aparece no momento em que a univocidade se apaga e a pluralidade de verdades se deixa conhecer.

Nesse momento do romance as leituras e escritas de ambos ainda não estão completamente sintonizadas, visto que a cessão de uma das partes ainda implica necessariamente a anulação da outra: Aurélia não consegue perceber a mudança de Seixas e este não vê a inalterabilidade do amor da mulher. Esse desvio interpretativo, como já foi visto, reside na leitura do mundo e nos instrumentos de poder de cada uma das partes.

No início da segunda parte do romance, *Quitação*, a protagonista ainda não tem consciência de que está inserida na sociedade do espetáculo, preservando, desta maneira a ilusão de integridade total entre o *eu* e o *mundo*. Aurélia pertence ao seio de uma família construída por *amor*, dentro do ordenamento que a instituição matrimonial acarreta: “o casamento fora celebrado na matriz do Engenho Velho, em segredo, mas com todas as formalidades; pois os noivos eram maiores, e haviam requerido as dispensas necessárias”⁹⁵. Assim sendo, ela faz parte de uma comunidade hierarquicamente organizada, cuja base é a comunhão e não a exploração entre pessoas:

É precisamente porque a sociedade se baseia na dependência pessoal que todas as relações sociais nos aparecem como relações entre pessoas. Por isso, os diversos trabalhos e os seus produtos não têm necessidade de assumir uma figura fantástica distinta de sua realidade (MARX, 2003, p. 23).

O amor é responsável por unir e transformar a família em uma espécie de comunidade: “Os dias que Pedro Camargo demorava-se na corte eram uma bem-aventurança para os dois corações que *se reproduziam* um no outro”⁹⁶. Porém, essa unidade é fragilizada, pois, a união dos pais de Aurélia é fruto de uma transgressão – Emília rompe com a família para se unir a Pedro Camargo que oculta sua condição de homem casado durante anos. Nesse sentido, a célula familiar já apresenta o gérmen do falseado, do teatral; ao menos diante do público, é mera escrita-reprodução de um parâmetro:

Convencida do perigo de revelar o segredo de seu casamento, Emília condenou-se a uma existência não somente obscura, mas suspeita. Bem

⁹⁵ *Senhora*, p. 86.

⁹⁶ *Senhora*, p. 87, grifos meus.

custava à sua virtude o desprezo injusto que a envolvia, e o escárnio que a pungia; mas era por seu marido e por seus filhos que sofria. Refugiava-se no isolamento, confortava-se com a esperança da reparação.⁹⁷

Até o período anterior ao contato com Seixas, a circulação de Aurélia se resume à sua casa, espaço fechado e limitado por excelência, onde não existe a necessidade imediata do desempenho e da manutenção de expedientes de mascaramento: “Somos tanto mais unos e tanto mais íntegros quanto menos conhecemos os papéis que desempenhamos” (LIMA, 1983, p. 8). No entanto, como essa miniatura de comunidade organizada teve suas bases desenvolvidas a partir do jogo entre realidade e aparência, o lar se fragiliza, desfazendo-se paulatinamente primeiro com a morte de Pedro e depois de Emílio; a perda dos referenciais masculinos de proteção obriga Aurélia a sair de sua zona de segurança, os bastidores, e entrando em contato com seu potencial performático, alcançar os espaços iniciais do palco; esse primeiro contato é distante, negativo e oposto às referências que a personagem toma como verdadeiras. No momento que Aurélia autoriza sua autoexposição a parcela de sordidez humana que a aura do amor encobria se deixa perceber através da *carta* de Lemos, cujas ideologia e estilo de escritura são diametralmente opostos aos seus: “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*”.⁹⁸

Aurélia absorve da relação familiar o primado do amor nas trocas afetivas. Como a proposta de Lemos não está presente nesse parâmetro, é compreendida como uma escrita falsa e menor; diante do contato com essa leitura do mundo, antes desconhecida, ela, assim como sua mãe (no que tange à falta de Pedro Camargo), opta pelo refúgio. Mas se, para Emília ele significa a imobilidade, a espera e o silenciamento, para moça se converte na busca por uma construção de uma “escrita” ideal, que, estrutural e ideologicamente se oponha ao parâmetro rejeitado. Depois de travar conhecimento com Seixas, procura reproduzir nele os valores apre(e)ndidos no espaço privado, formando-o segundo uma regra linear: “Casamento e mortalha no céu se talham”⁹⁹. Dentro dessa perspectiva, não haveria espaço para a experiência, mas para um conhecimento parcial do ser amado, o que abre espaço para a idealização, a escrita de um objeto completada pelos traços do desejo subjetivo de sua “escritora”:

⁹⁷ *Senhora*, p. 88.

⁹⁸ *Senhora*, p. 96, grifos meus.

⁹⁹ *Senhora*, p. 92, grifos meus.

Nessa noite, Aurélia, quando trabalhava na tarefa da costura, quis lembrar-se da figura desse moço que a estivera olhando por algum tempo à tarde; não o conseguia. Vira-o apenas um instante; não conservara o menor traço de sua fisionomia.

Mas coisa singular. Se recolhia-se no íntimo, aí o achava, e via-lhe a imagem, como a tivera diante dos olhos à tarde. Era um vulto, quase uma sombra; mas ela o conhecia; e não o confundira com qualquer outro homem.

100

Sendo Seixas um desconhecido, uma simples sombra, rememorada num ambiente de quase total ausência de luz, ela pode contemplá-lo e completá-lo pelo único parâmetro a que tem (e quer ter) acesso, o plano do sonho, que a induz à reprodução imediata do seu primeiro referencial afetivo. De acordo com Benjamin (1986, p. 119): “Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças”. Como Seixas se revela uma alternativa de escape à degradação proposta por Lemos, Aurélia o lê e o (re)escreve por uma perspectiva grandiloqüente, rebuscada, talvez superior àquilo que ele realmente é :

Um mês durante, Aurélia inebriou-se da suprema felicidade de viver amante e amada. As horas que Seixas passava junto de si, eram de enlevo para ela que embebia-se d'alma do amigo. Esta provisão de afeto chegava-lhe para encher de sonhos e devaneios o tempo da ausência. Seria difícil conhecer a quem mais vivia, se do homem que a visitava todos os dias ao cair da tarde, se do ideal que sua imaginação copiara daquele modelo.

Como Pigmaleão ela tinha cinzelado uma estátua, e talvez, como o artista mitológico, se apaixonasse por sua criatura, de que o homem não fora senão o grosseiro esboço. E não é esta a eterna legenda do amor, nas almas iluminadas pelo fogo sagrado? ¹⁰¹

Assim como ocorre com seus pais, a relação de Aurélia e Seixas tem início pelo domínio da ausência, preenchida pelo plano do sonho: note-se, como primeiro indício, que a imagem de Seixas é temporalmente associada ao período noturno ou próximo dele (“*Nessa noite*” ou “*Ao cair da tarde*”). O clima onírico é também potencializado pela referência do narrador à personagem masculina por um substantivo que designa o amante próprio ao período trovadoresco – *amigo* –, que naquele contexto indica um distanciamento imposto (mas indesejado) do amante em relação a mulher amada e inacessível.¹⁰² A idealização é um

¹⁰⁰ *Senhora*, p. 98-99, grifos meus.

¹⁰¹ *Senhora*, p. 99-100.

¹⁰² Alves (1998, p. 83) posiciona-se a esse respeito: “Apesar de não mais submeter seus heróis a provas e sacrifícios de ordem amorosa, o romantismo conservou do amor cortês, além da impossibilidade de realização, o seu caráter idealizante”. Esse parece ser o procedimento de “escrita” utilizado por Aurélia: sendo a concretude de

viés que autoriza a transposição de fronteiras espaço-temporais e de gênero literário: sob a visão de Aurélia, Seixas se faz lírico-trovaresco e, ao mesmo tempo, mitológico; é convertido em Galateia, objeto de desejo desenvolvido por Pigmalião/Aurélia; porém, a “criação” está fadada à fragilidade já que, apesar da sofisticação empregada ainda é apenas a *cópia imperfeita* de um modelo. A incorporação do lirismo e das narrativas mitológicas, postas num mesmo plano, discutindo a validade da separação entre gêneros (problemática levantada pelo romantismo) é um indicativo da revelação das nuances do processo composicional do texto: aqui, a ironia romântica, é concretizada através das personagens, mostrando que a literatura, assim como o amor e as relações humanas, é uma “eterna lenda” (lenda) e como tal nem sempre tem fontes rigorosamente delimitadas ou precisas, tornando-se, por isso, propícia à variados tipos de compreensão crítica. O “inacabamento formal” apontado por Bakhtin aparece, neste ponto, através do trabalho produtivo subjacente ao romance.

O caráter onírico da leitura/ produção de Aurélia, que espera uma interação, uma resposta à sua escrita, esbarra na praticidade de Seixas, de modo que seus “textos” individuais se chocam. O amor, inclinação aparentemente comum a ambos é submetido à visões divergentes:

E a senhora, D. Aurélia? Interrogou Seixas. Ama-me?

– Eu?

A moça *pronunciou este monossílabo* com expressão de profunda surpresa. Pensava ela que Fernando devia *ter consciência da posse* que tomara de sua alma, com o primeiro olhar.

– Não sei, respondeu sorrindo. O senhor é quem pode saber.

Não compreendeu Seixas o sublime destas palavras singelas e modestas da moça. O galanteio dos salões embotara-lhe o coração, cegando-lhe o tato delicado que podia sentir as tímidas vibrações daquela alma virgem.¹⁰³

Enquanto Aurélia compreende o envolvimento amoroso por vias emocionais e éticas, Seixas o vê puramente como objeto de satisfação de necessidades estéticas superficiais: “Admitia a beleza rústica e plebéia como *convenção artística* ; mas a verdadeira formosura, a suprema graça feminina, a humanação do amor, essa, ele só a compreendia na mulher a quem cingia a auréola da elegância”¹⁰⁴. Assim, como Aurélia ele cultua o parecer em detrimento ao ser, mas não o faz por uma espécie de projeção otimista, por uma construção, mas sim pela recepção passiva, por já estar inserido na entorpecente sociedade do espetáculo, que é “uma

Seixas incompleta, é preenchida pelo desejo, e este é forjado pela construção idealizada do ser amado.

¹⁰³ *Senhora*, p. 99, grifos meus.

¹⁰⁴ *Senhora*, p. 98, grifos meus.

visão cristalizada do mundo” (DEBORD, 2003, p. 9). Esta posição de ator experiente no sistema mundano o faz adquirir uma dubiedade responsável pelo fascínio exercido sobre Aurélia, mas também pela condenação subsequente àquele. Como executante de um papel teatral e social, direta e indiretamente, insere a senhora no ambiente espetacular, já que deturpa a última imagem representante do seu passado “harmônico” e protegido: “Eu tinha um ídolo; o senhor abateu-o de seu pedestal, e atirou-o no pó. Essa *degradação do homem a quem eu adorava*, eis o seu crime; a sociedade não tem leis para puni-lo, mas há um remorso para ele”¹⁰⁵.

A ideia de degradação aponta para uma fragmentação identitária contrária ao projeto da idealização. Como desenvolver uma composição unificadora em um objeto mascarado e multifacetado? Em outras palavras: como resgatar Seixas do entorpecimento para a experiência? Se a “escrita” por vias da comunicação de sentimentos fracassa, resta a Aurélia recorrer à escrita-sedução por meio de um recurso conhecido de Seixas: a criação de imagens, pois se “não é possível configurar outrem, sem se identificar com ele, pois, do contrário não existirá objetividade para a caracterização” (GUINSBURG; ROSENFELD, 2005, p. 288), o processo de reeducação de Fernando terá de começar a partir da (re)leitura de seus próprios códigos¹⁰⁶. Para alcançar este objetivo, Aurélia faz uso das energias-motrizas dessa figura masculina: o dinheiro e o luxo. Toma posse definitiva de sua posição de atriz e aprende a dominar a linguagem e a escrita que antes repudiava: a *carta* escrita por Lemos se converte em arma empunhada contra ele, tornado-o subordinado às vontades da sobrinha: “– Você é uma feiticeirazinha, Aurélia, faz de mim o que quer”¹⁰⁷. Vale ressaltar que, na segunda parte do romance, o tio da moça foi responsável pelos ardis que a separaram de Fernando, unindo-o a Adelaide Amaral já que, naquele contexto, Aurélia ainda não dispunha do componente que provoca o “fetiche da mercadoria” (MARX, 2003, p. 24), vendo-se obrigada a permanecer em

¹⁰⁵ *Senhora*, p. 122, grifos meus.

¹⁰⁶ Pontieri (1988, p. 59) afirma que : Na mulher [...] a capacidade de representar se vincula diretamente ao plano calculado da sedução. No marido trata-se apenas de um dever de ofício. Daí a mediocridade do desempenho de um e o talento da outra”. Há, nesta colocação, mais uma discordância em relação a este trabalho: atuação de Seixas não é medíocre, mas é apenas a aparência de um desempenho automático e naturalizado, como salienta o próprio Alencar (1993, p. 244, grifos meus): “Na vulgaridade de Seixas está precisamente *o cunho artístico* do personagem”. Se assim não fosse, Aurélia, como atriz “talentosa” perceberia de imediato as falhas em seu caráter o amor entre eles seria impedido pela falta de identidade e identificação entre almas, premissa tipicamente romântica e alencariana. Se a sedução feminina é um plano latente, expandido paulatinamente, no caso masculino ela se revela intrínseca e natural, mas não menos elaborada, daí o reconhecimento mútuo, envolvimento afetivo, e as ações no jogo vingativo, no qual um usa das armas do outro para modificá-lo. Se, ambos tem o mesmo caráter cênico e se “defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico ” (CANDIDO, 2000, p. 204) não parece haver espaço para a negação do talento teatral de Seixas, mas sim, pra o seu aperfeiçoamento.

¹⁰⁷ *Senhora*, p. 31.

posição de passividade. O recebimento da herança, entretanto, somado à perda de todos os parentes próximos, símbolos de sua antiga unidade, faz com que ela se distancie calculadamente da sua face primeira e assuma a posição ativa invertendo os valores e fazendo com que o mesmo Lemos seja o determinante indireto de sua nova união com Fernando.

Assim, a Aurélia-atriz aparece com toda força domina todo o espaço do palco para resgatar o homem amado: “A escrita cênica só tem uma lei: a de dar a ilusão de fazer reviver o evento passado pela escrita presente” (PAVIS, 2010, p. 30). Nesse sentido, ela criará simulacros familiares ao mundo do amado para recompor a degradação que o fragmentou, restaurando-o segundo a moldura do amor e não do interesse. Uma dessas aparições teatrais acontece na cena em que Fernando é apresentado à sua noiva misteriosa:

Ouviu-se um frolido de sedas, e Aurélia assomou na porta do salão. Trazia nessa noite um vestido de nobreza opala, que assentava-lhe admiravelmente, debuxando como uma luva o formoso busto. Com as rutilações da seda que ondeava o reflexo das luzes, tornavam-se ainda mais suaves as inflexões harmoniosas do talhe sedutor. [...] Seus opulentos cabelos colhidos na nuca por um diadema de opalas, borbotavam em cascatas sobre as alvas espáduas bombeadas, com uma elegante simplicidade e garbo original que a arte não pode dar, ainda que o imite, e que só a própria natureza incute. [...] Cingia o braço torneado que a manga arregaçada descobria até a curva, uma pulseira também de opalas, como eram o frouxo colar e os brincos de longos pingentes que tremulavam na ponta das orelhas de nácar. Com o andar crepitavam as pedras das pulseiras e dos brincos, formando um trilo argentino, música do riso mavioso que essa graciosa criatura desprendia de si e ia deixando em sua passagem, como os arpejos de uma lira. Atravessou a sala com o brando arfar que tem o cisne no lago sereno, e que era o passo das deusas. No meio ondulações da seda parecia não ser ela quem avançava; mas os outros que vinham ao seu encontro, e o espaço que ia-se dobrando humilde a seus pés, para evitar-lhe a fadiga de o percorrer. Se Aurélia contava com o efeito de sua entrada sobre o espírito de Seixas, frustrara-se essa esperança; porque os olhos do macebo nublados por um súbito deslumbramento, não viram mais do que um vulto de mulher atravessar o salão e sentar-se no sofá. A moça porém não carecia dessas *ilusões cênicas*. Aquela aparição esplêndida era em sua existência um fato de todos os dias, como o orto dos astros. Se sua beleza surgia sempre brilhante no oriente dos salões, assim conservava-se toda a noite, no apogeu de sua graça¹⁰⁸.

No mundo de Seixas a experiência dá lugar ao excesso de informação, que substitui a possibilidade de reflexão sobre um acontecimento, que modifica o sujeito, por uma sobreposição de realidades fugazes, mas de fácil apreensão: “com essa obsessão pelo saber ([...] no sentido de ‘estar informado’), o que consegue é que nada lhe aconteça” (LARROSA

¹⁰⁸ *Senhora*, p. 63-64, grifos meus.

BONDÍA, 2002, p. 22). Percebendo essa característica, Aurélia se apropria dela para selar seu domínio sobre Seixas, se a face natural do rapaz aparecia às “primeiras horas da noite”, oculta “na modesta casa de Santa Teresa”¹⁰⁹, bairro afastado do Rio de Janeiro, a sua parcela social e corrompida entra em cena no suntuoso palacete nas Laranjeiras, e a escuridão cede lugar a luminosidade incorporada e artificializada através do corpo performático de Aurélia.

Pavis (2010, p. 164), citando o texto de Roland Barthes, *Les maladies du costume de théâtre*, salienta:

Como todo signo de representação, o figurino é ao mesmo tempo significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido). É assim mesmo que Barthes encara o ‘bom figurino de teatro’: ele deve ser ‘material o bastante para significar e transparente o bastante para não construir seus signos em parasitas’.

Logo, o uso desse recurso é motivado e não se resume a uma simples estratégia de embelezamento folhetinesco; o vestido propaga a luminosidade e marca as formas da jovem, destacando o *busto*, parte do corpo feminino que no século XIX inspirava desejo por ser uma das poucas que não era encoberta pelas vestes. Ela aparece tão alva como o nácar ao ponto de o narrador compará-la a uma “*estátua voluptuosa*” que se banha “em um mar de *leite*” (líquido branco, luminoso, que absorve todas as cores) e “*fragrância*” (odor envolvente por natureza, pois tem rápida propagação, que pode ser sentida, mas depois de liberada deixa de ser aprisionável). Os cabelos são vastos e estão descobertos, o que também provoca o desejo, principalmente se nos lembrarmos que, na tradição oriental, a cabeça coberta por um véu ou lenço significa a o velar da beleza, única e exclusivamente destinada ao marido¹¹⁰. O traje e as joias são compostos por opalas, pedras preciosas, de coloração esbranquiçada que, passando a impressão de conter matizes semelhantes ao espectro das cores do arco-íris, consegue *produzir* inúmeros reflexos distintos, *variáveis segundo o ponto de vista do observador*.

¹⁰⁹ *Senhora*, p. 99.

¹¹⁰ O narrador (p. 203) reforçará essa referência, no terceiro capítulo do *Resgate*, quando em um forte momento de interdição sexual, Seixas menciona o lenço e compara a sua posição à de Scheherazade, ou figura circunscrita dentro do poder do texto, da palavra. Note-se que a teatralidade (pois ambos desempenham um papel) e a ironia romântica outra vez se entrelaçam, ambos se referem a um texto, incorporando-o enquanto texto, para indicar o trabalho produtivo de linguagem que preside o romance:

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

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

- Sou marido!... É verdade; como Scheherazade era mulher do sultão.

- Menos o lenço! acudiu Aurélia com um remoque.

Mas a ironia não pode abafar a sublevação irresistível do pudor, que cerrou-lhe as pálpebras e cobriu-lhe as faces e o colo de vivos rubores.

Percebe-se que na cena a comunicação é desnecessária: o casal aparentemente não se conhece, não tem vínculo, ainda não desenvolveu a experiência do diálogo que aproxima, modifica; o signo verbal é substituído pelo excesso do imagético, é a informação que prende e ilude. Pavis (2010, p. 180) considera que “A luz facilita a compreensão. Se o objeto iluminado é bem contrastado, será claramente reconhecido. A luz é responsável pelo desconforto da escuta, pela compreensão mais ou menos racional de um evento”, portanto, o deslumbramento de Seixas é condicionado pelo apelo visual, tão forte e significativo que, parafraseando-se Saramago em seu *Ensaio sobre a cegueira*, pode-se dizer que ele olha, mas diante da concentração de todo o brilho, que representa a aglutinação de todos os seus desejos em um único ser – poder, dinheiro e amor –, é impedido de ver (observar com atenção) e, menos ainda, de reparar (permitir ser modificado pelo objeto).

Ao controle das imagens passa-se à manipulação sonora: as joias *tremulam*, as pedras preciosas *crepitam*, formando um *trilo argentino*, a voz falada é substituída pela música de um *riso mavioso*, semelhante aos *arpejos de uma lira*. Se a imagem reproduz o desejo, ainda mudo, de Seixas, o som redobra as forças daquele, reproduzindo a “música” que o move, o tilintar das moedas (lembre-se: argentino > *argentum* > prata). Para Marx (2003, p. 24), uma das “ilusões do sistema mercantilista” provém justamente “do caráter fetiche que a forma-dinheiro imprime metais preciosos”. Nesse sentido, Fernando é dominado pelo próprio instrumento de poder que almeja; a imagem, ao invés de esclarecer, cega-o, o som, em lugar de dialogar com ele, emudece-o. As ideias de feitiço/ *fetich*e são ainda ratificadas pela musicalidade do riso, mavioso, mas também argentino, a mulher aqui aparece dúbia, usa seu encanto angelical, representado pela reiteração da cor branca, para exercer a tirania própria a sua condição encantatória¹¹¹, é *cisne* e depois *deusa*, acessível e distante, provoca a rendição do homem bem como do palco em que caminha: os “outros [...] vinham ao seu encontro” e o “espaço [...] ia-se dobrando humilde a seus pés, para evitar-lhe a fadiga de o percorrer”.

Assim, a seleção e combinação calculada de elementos, melo e fanopaicos, aponta para a *mimesis* e desmente a informação dada pela história: “A moça porém não carecia dessas *ilusões cênicas*”. É exatamente através de uma *ilusão cênica* que Aurélia cria o

¹¹¹ A relação entre encanto e dominação, simbolizada por um riso ambíguo aparece também em outro texto do período romântico: em um terceto do soneto *Pálida, à luz da lâmpada sombria*, de Álvares de Azevedo (“Não te rias de mim, meu anjo lindo/ Por ti – as noites eu velei chorando/ Por ti – nos sonhos morrerei sorrindo!”) Sobre essa questão, coloca Vilaça (1999, p. 28, grifos do autor): “o encanto especial deste poema está no fato de a amada acordar no meio dele vencendo assim o habitual estatuto de passividade de um clichê temático e provocando o poeta *voyeur* com um riso inesperado”. Não seria este também um dos “encantos” de *Senhora*? A subversão dos padrões estabelecidos (inversão da posição de poder e dominação do homem para a mulher) é um dos traços indicativos da qualidade do romance.

simulacro que condicionará a relação do casal e que aponta para a irônica ilusão do texto, que desvela os andaimes de sua escritura. Recorrendo ao parâmetro artístico de conhecimento de Seixas, *a convenção artística*, dá ao ser amado a mesma primeira impressão que tivera dele: “os olhos [...] não viram mais do que um *vulto* de mulher atravessar o salão...”. Sombra atrai sombra, ator e atriz se encontram.

À luz do palco, assim como Aurélia, Seixas é ator, entretanto, não é singularizado pelo poder do capital, mas sim, a representação da massificação social. Ele não perdeu a ilusão de individualidade, como é o caso de Aurélia, simplesmente só a conhece sob o foco da utilidade prática, submetida ao império do espetáculo: no seio familiar aparecem resquícios da sua potencialidade, de valores, é *Fernando*¹¹²; em meio social é pedra vulgar Seixas > seixo. Seu desempenho como ator é satisfatório: consegue seduzir Aurélia e alcançar certa posição social, no entanto, como é movido pela aparência e não pela essência, sua “escrita” é vazia, submetida aos ditames do capital ou apenas pura imitação artística com beleza, mas sem sofisticação técnica:

– Acha-me poético? Não fiz senão repetir o que provavelmente já disse algum vate pernambucano. Quanto à minha musa... ficou anjinho: morreu de sete dias e jaz enterrada na poeira da secretária! Respondeu Seixas no mesmo tom¹¹³.

O narrador afirma que ele é “escrevinhador de folhetins”, e “jornalista elegante”¹¹⁴ (o que pressupõe uma escrita voltada ao consumo e não à reflexão); entretanto, está aberto à mudanças, por possuir a “têmpera flexível da cera que se molda às fantasias da vaidade e os reclamos da ambição”¹¹⁵. É essa dualidade adormecida que oferece condições de passar de ator a homem (o caminho inverso foi tomado por Aurélia):

– Representamos uma *comédia*, na qual ambos desempenhamos nosso papel com perícia consumada. [...] 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*

¹¹² SCOTTINI (1999, p. 99) dá o significado de do nome *Fernando*: “de origem *germânica*, significa inteligente, protetor, ousado, valente”. Pontieri (1988, p. 134) associa o sobrenome Seixas, a seixo, pedra vulgar proveniente de resquícios rochosos. Como se pode ver a oposição entre indivíduo e ator também está presente em Seixas.

¹¹³ *Senhora*, p. 65.

¹¹⁴ *Senhora*, p. 70, 41.

¹¹⁵ *Senhora*, p. 57.

*que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido.*¹¹⁶

Eis o clímax da aproximação entre ironia romântica e composição dramática: o desnudamento da natureza do casamento, um contrato, mas não um vínculo, informação, mas não experiência. Aurélia desnuda a farsa, denominada *comédia*, numa antecipação de que o amor vencerá o interesse, inviabilizando um final trágico. A comédia faz parte do romance ou ele é convertido em uma? A separação genérica deixa de existir; descobrindo-se atores e revelando abertamente essa condição, as personagens discutem o processo de produção da obra; a realidade e a identidade absolutas não existem, mas estão condicionadas às diversas interpretações que dela serão feitas, “a ironia romântica decorre da compreensão do mundo como um paradoxo, do mundo como aglomerado de contradições e incoerências. Em consequência disso, a obra de arte deve refletir essas contradições” (VOLOBUEF, 2005, p. 91).

O paradoxo está inscrito na própria imanência das personagens, dúbias e oscilantes como também, após o desnudamento – mimético e diegético – da farsa, pois a delimitação proposta pelo “Resigne-se cada um ao que é” implica justamente o contrário: a partir desse momento, tem início a encenação com igualdade de condições. Assim, o desnudamento da falsidade nas relações estabelecidas aponta para a artificialidade do texto, concebido não como todo “acabado”, mas sim como objeto artístico multifacetado.

Os protagonistas utilizarão o teatro (e a ironia) não mais para se manterem na sociedade do espetáculo, mas para aniquilá-la definitivamente de suas personalidades. Dessa maneira, ao presenciar o questionamento de suas crenças, na “palco” da câmara nupcial, Fernando Seixas entra em contato com uma forma mais sofisticada de elaboração “textual”, da imitação passa ao exame da execução artística:

Não compreendi esse amor... E como podia eu compreendê-lo?... Se alguém me referisse o que se acaba de passar comigo, eu receberia semelhante conto com um sorriso de incredulidade. Que outrora, quando minha família seqüestrava a mulher da sociedade, a paixão subisse a esse auge, e absorvesse uma existência inteira... Então não havia tempo de amar-se mais de uma vez, e o amor deixava a alma exausta. Mas atualmente que a mulher vive cercada de adoradores, e que todas as distinções se ajoelham ante sua beleza, o amor não é mais do que um capricho, uma doce preferência, um terno devaneio, até que se transforme na amizade conjugal. Assim o imaginei sempre, assim o senti e me foi retribuído. Quando Aurélia me falava da sua afeição, estava bem longe de pensar que ela nutrisse uma

¹¹⁶ *Senhora*, p. 80.

paixão capaz de tais ímpetos. Pensava que eram romantismos. Não os tinha eu também? Não jurei tantas vezes um amor eterno, que no dia seguinte desfolhava no turbilhão de uma valsa? Esse amor que supunha uma ilusão de poeta, um sonho da imaginação, aí está em sua realidade esplêndida. Suas asas de fogo roçaram por minha alma e a crestaram para sempre!...¹¹⁷

O choque entre a aparência por ele sustentada e o seu desnudamento realizado por Aurélia, faz com que Seixas finalmente descubra a passividade nociva de sua posição de ator e perceba a incomunicabilidade existente entre seus “textos”; dá-se conta da causa da não compreensão das palavras “singelas” da moça. Não as entendeu devido à submissão de quaisquer valores a um expediente de simulacro, mas como, agora, ele se desfez, Fernando sai da posição de escritor passivo e reprodutor para a de leitor distanciadamente crítico, avaliador da verossimilhança dos fatos: “*Se alguém me referisse o que acaba de se passar comigo, eu receberia semelhante conto com um sorriso de incredulidade*”. Até aquele o momento, para Seixas, o verossímil não se aproxima do real. Na “escrita” idealizatória de Aurélia existe uma referência ao amor inacessível (representado pelo substantivo *amigo*), aqui, a inacessibilidade é retomada, através da ideia de sequestro da mulher da sociedade, sendo anteriormente incompreendida devido à sobreposição, num mesmo plano, do amor e da mercadoria, opostos inconciliáveis.

Tendo reconhecido os moldes de “composição” de Aurélia – a idealização e o distanciamento – o esposo pode, enfim, reavaliar os seus, nesse processo, até mesmo a estética literária a qual o romance pertence é repensada: o(s) romantismo(s) quando fundado(s) sob a ótica do efêmero, não passam de caprichos, cuja eternidade é falsa. Assim, “a ilusão de poeta” se concretiza no amor de Aurélia para modificar a leitura e escrita de Seixas em relação ao mundo e a si mesmo. Reconhecendo-se agente da degradação outrora denunciada, separa mulher e imagem (o mesmo mecanismo empregado pela jovem): “É a imagem de uma mulher a quem amei, e que morreu. Esta semelhança me repele”¹¹⁸. Contudo no momento em que utiliza a frieza e a ironia dessa figura feminina para alcançar sua regeneração, Fernando se deixa atrair por essa mesma semelhança: “Agora mais do que nunca preciso da minha *razão*”.¹¹⁹

Portanto, cada um procurará reescrever o outro de acordo com os modelos (re)conhecidos: Aurélia pelo resgate do primeiro amor perdido e Seixas na busca pela dignidade perdida, movimento que, indiretamente o faz tomar parte do plano regenerador da

¹¹⁷ *Senhora*, p. 131.

¹¹⁸ *Senhora*, p. 51. Este trecho será retomado, em análise posterior, no capítulo seguinte.

¹¹⁹ *Senhora*, p. 129.

esposa e também resgatá-la, para que as almas de ambos dialoguem entre si, e como figuras nascidas da escuridão reveladora em oposição à claridade que oculta, possam cerrar-se num só corpo místico, (en)cerrando a narrativa através das “auras da noite” que “acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal”.¹²⁰

¹²⁰ *Senhora*, p. 242.

3 *GRAND FINALE* (?)

Uma palavra morre
 Quando é dita —
 Dir-se-ia —
 Pois eu digo
 Que ela nasce
 Nesse dia.
 Emily Dickinson

3.1 Ensemble¹²¹

Nos capítulos anteriores, procurou-se demonstrar como a relação entre ironia romântica e o emprego consciente de alguns elementos provenientes das produções dramáticas – linguagem, divisão espaço-temporal, diálogos, figurinos, iluminação, gestual –, pode ser lida como um importante traço composicional do romance *Senhora*, de José de Alencar. A união dessas duas estratégias oferece condições para que a obra seja examinada como uma ossatura na qual está presente uma crítica ao falseamento, à “espetacularização” das relações humanas (visto que as personagens desempenham papéis bem demarcados na história), ao mesmo tempo em que tal atmosfera de “representação” sinaliza o caráter artístico do enredo, enquanto todo racionalmente construído¹²².

Para que uma investigação nesse sentido fosse possível, empreendeu-se, em primeiro lugar, uma sumária observação de como os ecos da produção crítica e dramática alencariana estão presentes na tessitura de *Senhora*, principalmente no que diz respeito à forma como o narrador aparece e apresenta os protagonistas: como uma voz que move os cordeis narrativos, dispõe os elementos do seu cenário-romance e expõe seus participantes como hábeis atores que leem e escrevem a si mesmos e aos seus pares, segundo os códigos que terão de representar no “palco” no qual estão inseridos. Cabe ressaltar, entretanto, que personagens e narrador não teriam sentido caso o leitor não existisse. Desse modo, a última parte deste trabalho procurará examinar através de que recursos o narrador-condutor do romance guia o

¹²¹ O termo *Ensamble*, de origem francesa, significa *junto*. Inserido na linguagem musical, designa a “[...] Qualidade de entrosamento de um conjunto” (DOURADO, 2004, p.119). É empregado aqui porque, neste capítulo, será analisada a condução da dinâmica narrativa pelo narrador, em direção ao leitor, sendo impossível tal movimento se uma dessas instâncias fosse eliminada da composição.

¹²² Em *Literatura e sociedade*, Candido (1985, p. 6-7), ao analisar o romance já aponta a ambiguidade da atmosfera de representação presente no texto: “Se [...] atentarmos para a composição de *Senhora* veremos que repousa numa espécie de longa e complicada transação – com cenas de avanço e recuo, diálogos constituídos como pressões e concessões, um enredo latente de manobras secretas [...] . Esta não é afirmada abstratamente nem apenas ilustrada [...], mas sugerida na própria composição do todo e das partes, na maneira por que organiza a matéria, a fim de lhe dar certa expressividade”.

olhar do leitor, para que veja a narrativa e as personagens segundo ângulos pertinentes ao andamento dos fatos, fazendo com que seja possível interpretar o texto de acordo com muitos vieses, inclusive o defendido pela discussão aqui proposta.

É importante destacar que o *leitor* a ser examinado, é, na realidade, o *narratário*, visto enquanto um “papel narrativo” (PONTIERI, 1988, p. 32) categoria tão imbricada, constitutiva e constituída para e no romance quanto os demais elementos que o compõem, não podendo, portanto, ser confundido com o leitor empírico, cujas reações diante da massa verbal seriam impossíveis de prever em sua totalidade. Conserva-se a designação *leitor* por ser o termo empregado por Alencar, seja no prólogo do livro, quanto ao longo de suas quatro partes. Isto posto, espera-se que o olhar interpretativo sobre esse elemento textual possa suscitar a curiosidade investigativa dos “observadores” reais do romance, impulsionando novas buscas, para demonstrar que o *Grand finale* não se dá com a pacificação dos ânimos dos “personagens-atores” ou com o enigmático “As cortinas cerraram-se...”¹²³, mas é tão “aberto” e relativo quanto às perguntas que a leitura possa provocar.

De onde provém o ar de dubiedade fascinante provocado por Aurélia e Seixas, de modo que a sua leitura não pode ser esgotada em um simples olhar? Uma possível resposta a esse questionamento repousaria na forma como eles são construídos e dispostos *em relação* às demais personagens. A esse respeito, posiciona-se Alencar (1993, p. 247, grifo meu) na *Carta a D. Paula de Almeida*:

Consente que te diga: deu-se uma confusão em teu espírito. 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.

No trecho, está explícita a centralidade da atuação de Aurélia dentro do romance-drama que é *Senhora*. Sobre a mulher-atriz recaem todos os ardis narrativos, entretanto, discordando-se parcialmente da afirmação, parece um tanto apressada a designação das demais personagens como *incidentes*, já que o termo sugere um caráter acidental, episódico aos demais participantes da trama; extensivamente poderia indicar pouco apuro na formação destas. O que parece ocorrer é exatamente o contrário. Quem gravita em torno da estrela dos salões fluminenses? Lemos, Firmina, Adelaide, Torquato e Lísia, “corpos” através dos quais ela deverá chegar a sua parte faltante, Fernando Seixas, sem o qual a capacidade encantatória de Aurélia ou os poderes de sua vingança não teriam razão de existir. Seixas funciona como

¹²³ *Senhora*, p. 242.

foco, enigma que a mulher tentará decifrar num exercício que acaba por implicar seu auto-deciframento, e as demais personagens funcionam como peças para esse fim. Logo, o fato de serem construídas pelo autor e apresentadas pelo narrador como pequenas ou diminuídas em relação ao “reflexo da luz” da Senhora, não as faz incidentais, mas sim fundamentais¹²⁴, parte de um conjunto arquitetado para que a complexidade do romance tenha sucesso, pois

[...] a personagem é basicamente uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita antes de mais nada às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes que permitem estabelecer uma estrutura novelística (CANDIDO, 2005, p.78).

Quando se tem acesso apenas ao reflexo de um objeto, não se pode dizer que ele foi apreendido em sua totalidade pela visão. Assim se posiciona a protagonista em relação às outras personagens: comportando-se como atriz, oferece informações confusas sobre si mesma e seus intentos. Se é pouco apreensível, além de ser dramática e irônica, pode dominar, manipular e ser dominada e manipulada pelo objeto do seu amor, Seixas, no momento de sua regeneração, visto que ambos são partes de um único todo, complexos por seu turno: “Duas almas que se unem [...] não têm segredos e devem possuir-se uma a outra completamente”¹²⁵.

A apresentação simplória das personagens, que aqui serão chamadas de secundárias unicamente por não protagonizarem o romance, contrasta com a complexidade patente de Aurélia Camargo e latente de Fernando Seixas; a separação das figuras em “blocos” analíticos se dá pela forma como o narrador, dirigindo-se ao leitor, os desenha, os dá a conhecer.

¹²⁴ Uma observação importante: o contraste entre uma personagem cômica e outra trágica, ou no mínimo, psicologicamente mais densa do que ela, disposta de uma maneira que a comicidade da primeira aponta ou acentua o conflito da segunda, está presente em diversos textos literários. Shakespeare é um exemplo. Em *Hamlet* (1600-1601), no ato V, cena I, o diálogo, entre este, Horácio e os dois coveiros, é marcado por um humor, que, embora ironizando as imagens lúgubres presentes na cena, encobre uma profunda reflexão sobre a pequenez dos seres diante do poder destruidor da *morte*:

PRIMEIRO COVEIRO: (*Canta*) E a velhice chega bem furtiva
Na lentidão que tarda mas não erra
E nos atira aqui dentro da cova

Como se o homem também não fosse terra. (*Descobre um crânio*).

HAMLET: Esse crânio já teve língua um dia, e podia cantar. E o crápula o atira aí pelo chão, como se fosse a queixada de Caim, o que cometeu o primeiro assassinato. Pode ser a cachola de um politiquês, isso que esse cretino chuta agora; ou até o crânio de alguém que acreditou ser mais que Deus (SHAKESPEARE, 1999, p. 119).

A morte é o princípio do dilaceramento do príncipe, que diante do assassinato do pai, não sabe se deverá ou não vingar-se. Atente-se para o fato de que, embora as figuras dos coveiros sejam esculpidas sob a ideia de riso e suas funções na peça sejam menores em relação aos demais personagens, a participação deles é igualmente importante, pois induz a reflexão de Hamlet (e possivelmente dos espectadores), além de anteceder um episódio que acentua o seu conflito, o conhecimento sobre a morte de Ophélia. Tece-se esta observação acerca do texto Shakespeariano por duas razões: a primeira se apoia na tentativa de demonstrar que o argumento desenvolvido neste trabalho encontra respaldo em outras obras, e a segunda se dá por ser o poeta inglês uma das fontes usadas pelos autores românticos. Em *Senhora*, Alencar faz remissões a ele, estas se relacionam à construção dos protagonistas (e serão aqui analisadas posteriormente).

¹²⁵ *Senhora*, p. 154.

3.2 Bufos ¹²⁶

Na “teia narrativa” delineada pelo narrador e orquestrada por Aurélia há personagens que servem como peças ou pontes que a farão chegar a Seixas e sobre ele exercer o seu domínio. É curioso perceber que o tratamento dispensado àquelas pelo narrador tem um acento humorístico¹²⁷, inexistente no casal de amantes. A explicação para essa diferença de abordagem entre eles pode estar relacionada à mensagem ideológica que cada um deles encerra: nos primeiros, após os erros superados e o exercício de amadurecimento proporcionado pelo autoconhecimento, há a projeção de um futuro marcado pela positividade e o progresso, cujas bases seriam o amor, o matrimônio e a família, numa perfeita dinâmica, individual e social. Em contrapartida, o segundo grupo funciona como veículo para críticas às questões que, na sociedade de então, são entendidas como problemáticas e podem ser resumidas em um único ponto, gritante em todo o romance: a supervalorização do dinheiro que provoca o esgarçamento das relações humanas.

Portando particularidades que as tornam ridículas, as figuras secundárias podem vir a provocar o riso que, todavia, não é ingênuo, mas possui um caráter moralizante e moralizador, pois os tipos que o provocam são contrários ao modelo de caráter e atitudes prezado pelo narrador.

A relação entre comicidade e correção é recorrente em Alencar. Em alguns de seus romances, as personagens cômicas possuem características negativas¹²⁸, passíveis de ser corrigidas, surgindo daí, o risível. Em *Lucíola* (1862), por exemplo, a diferença entre as personagens Couto e Rochinha é descrita como:

¹²⁶ Segundo Dourado (2004, p. 58, grifos do autor), na terminologia teatral-operística o termo Bufo designa: “Burlesco, cômico [...], os papéis cômicos da chamada *Ópera Buffa*”. O vocábulo é aqui utilizado dado o tratamento cômico dispensado pelo narrador a duas personagens: Lemos, tio de Aurélia, e Firmina, sua dama de companhia. A comicidade subjacente a ambos será examinada nessa seção.

¹²⁷ Os termos *humor*, *cômico*, *ridículo*, *comicidade* e *riso* podem vir a ser empregados como sinônimos, de acordo com as necessidades da argumentação. Minimamente os quatro primeiros podem ser compreendidos como uma característica (ou viés interpretativo) presente no texto, determinada pela organização de recursos intra e extraliterários, como também pelo perfil da sociedade na qual foi produzido e/ ou lido; o último, por sua vez, se refere ao possível efeito provocado pelo humor, variável entre os leitores de acordo com concepções e experiências que lhe são inerentes.

¹²⁸ É importante deixar claro que a argumentação aqui desenvolvida se presta a demonstrar que, no texto literário analisado, os recursos expressivos são organizados de modo a trazer à tona um dos caminhos possíveis de análise: o cômico. Tal característica pode vir a provocar o riso; no entanto, a ausência deste, enquanto ação física e concreta, diretamente proporcional às vivências às quais o leitor está exposto, não inviabiliza a existência e o valor da comicidade dentro da produção em questão. Em suma: ainda que o receptor não ria dos efeitos sugeridos, não está impedido de reconhecer os operadores de humor.

O contraste do vício que apresentavam aqueles dois indivíduos: o velho galanteador, fazendo-se criança com receio de que o supusessem caduco; e o moço devasso esforçando-se por parecer decrépito, para que não o tratassem de menino; essa antítese devia oferecer ao observador cenas grotescas. O que eu vi entrando era uma pequena amostra (ALENCAR, 1999, p. 33-34).

Sobre a paixão desmesurada de Horácio, protagonista de *A pata da gazela* (1870), por um pé, cuja dona desconhece, diz-se:

A paixão que o mancebo concebera pela dona incógnita da botina achada, longe de se desvanecer, adquirira uma veemência extrema. Horácio, o feliz conquistador, o coração feroso e inflamável, nunca ardera por mulher alguma como agora ardia por aquele pezinho idolatrado. Era um verdadeiro amor de leão, terrível e indômito; era um delírio, uma raiva (ALENCAR, 2007, p. 26).

Em ambos os casos, assim como, em *Senhora*, o ridículo aparece para ser criticado. Tal posicionamento se coaduna com a definição Aristotélica de *comédia*, enquanto “imitação de pessoas inferiores” (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1997, p. 23), como também com as considerações de Henri Bergson, em seu texto *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1900). Para o filósofo, a sociedade é compreendida como um espaço onde há contínuas transformações, movimentos em direção ao crescimento e à evolução benéficos; o cômico, contrário à movimentação contínua, seria “o mecânico inserido no vivente” (BERGSON, 1993, p. 38). Entenda-se *mecânico*, de modo geral, como todo e qualquer traço que denote rigidez, ausência de mobilidade e naturalidade, próprias ao dinamismo social. O riso, *produzido a partir do cômico*, tem uma função moralizante e didática na medida em que visa corrigir aspectos negativos que o mecânico impõe sobre o curso natural da vida. Devido à proximidade entre as duas linhas argumentativas e os elementos presentes na obra alencariana, os pressupostos dos estudiosos acima citados servirão de aporte para as discussões aqui apresentadas.

No primeiro capítulo do romance, como visto em exame anterior, a protagonista aparece envolta em uma aura de superioridade quase celestial, resumida na única frase do quarto parágrafo: “Era rica e formosa”¹²⁹. Poder posto no mesmo plano da beleza, ainda que mostrado anteriormente a ela, vide a ordem dos sintagmas, combinação que sugere a ideia de controle, como se vê adiante:

¹²⁹ *Senhora*, p. 15.

Constava também que Aurélia tinha um tutor; mas essa entidade desconhecida, a julgar pelo caráter da pupila, não devia exercer maior influência em sua vontade, do que a velha parenta.

A convicção geral era que o futuro da moça dependia exclusivamente de suas inclinações ou de seu capricho; e por isso todas as adorações se iam prostrar aos próprios pés do ídolo.¹³⁰

Diante da designação mística de Aurélia, um ídolo ao qual todos se rendem, os parentes que, por uma questão de hierarquia, deveriam manter-lhe submissa, surgem como *entidades* por ela controladas. O nome do tutor não é nem sequer mencionado até o capítulo terceiro, no momento posterior ao diálogo no qual a moça se refere ao seu casamento com um ar de triste solenidade: “[...] Mas o meu convento há de ser este mesmo mundo em que vivemos, que nenhum outro teria mais *penitências e mortificações* para mim”¹³¹. Tom ocultado, entretanto, pela tênue comicidade de uma “risada galhofeira”¹³².

Antes de trazer à luz a personagem cômica, o narrador induz o leitor a ver, primeiro e mais marcadamente, traços da gravidade, quase trágica da personalidade e ações de Aurélia: os termos *penitências e mortificações* remetem imediatamente, na teologia cristã, ao sofrimento e sacrifício de Jesus, que colocariam a personagem em um patamar de superioridade e exemplaridade dignas de um mártir.

Porém, não se deve perder a dimensão performática dos movimentos de Aurélia: ela fala de sua aflição não como mulher apenas, mas assumindo sobre a condição de vítima de um sofrimento mais um *desempenho*, o papel de *noviça do convento* deste mundo, dando a conhecer a parcela lacrimosa de seu drama – a dor do abandono, a resignação em revivê-lo –, ao mesmo tempo em que detêm o controle sobre que nuances do problema deve mostrar, suavizando-o com a máscara do riso: “Não importa [...] o que o ator sinta dentro de si, viva, a paixão que lhe cabe interpretar; é preciso que a interprete de fato, isto é que a exteriorize...” (PRADO, 2005, p. 91). Assim, a posição dúbia de mulher/atriz lhe confere características que fazem dela um ser complexo, dinâmico, pouco propenso a ser causa do cômico.

Nesse contexto de representação de papeis, surge o tutor, agora nomeado, Lemos, vocativo destituído de qualquer conotação afetiva que o uso do prenome sugeriria; o sobrenome indica uma separação, a personagem nada mais é que uma parcela externa, social

¹³⁰ *Senhora*, p. 15.

¹³¹ *Senhora*, p. 24.

¹³² *Idem*, p. 24

que adentra na no espaço doméstico para cumprir uma função, que poderia ser delegada a qualquer outra¹³³:

Nessa ocasião e no meio das risadas da menina, anunciaram o Sr. Lemos, que foi imediatamente introduzido na sala.

[...] Era o senhor Lemos um velho de pequena estatura, não muito gordo, mas rolho e bojudo como um vaso chinês. Apesar de seu corpo rechonchudo tinha certa vivacidade buliçosa e saltitante que lhe dava petulâncias de rapaz, e casava perfeitamente com os olhinhos de azougue.

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.¹³⁴

A solenidade dramática, presente em Aurélia, desaparece na caracterização de Lemos, marcada pela ironia do narrador, através do emprego pejorativo de expressões como, *vivacidade buliçosa*, *petulâncias de rapaz* e *olhinhos de azougue*. É importante perceber que esses atributos lhe são conferidos imediatamente após sua descrição física, destituída de componentes majestosos, mas sim, reificada, a ponto de ser comparada a uma versão desarmoniosa de um vaso chinês, objeto importado, adquirido mediante moeda. Lemos se converte em imagem de um bem material, que pode ser comprado ou vendido, raso e manipulável, portanto. Ao longo dos debates anteriores, viu-se que ele apresenta um intenso diálogo com Macedo, personagem da comédia *O crédito*, pela maneira simplória e afetada como é exposto. Tanto um como o outro são cômicos no sentido primeiro do termo, *mimetizam pessoas inferiores*, das quais o narrador espera que o leitor apenas ria, sem haver grandes probabilidades de identificação, uma vez que aquilo que para o expectador é motivo de riso, tornou-se uma traço natural para a personagem, dado o alcance de seu rebaixamento.

Aristóteles, Horácio e Longino (1997, p. 24) define a máscara cômica como “feia e contorcida, mas sem expressão de dor”, apresentação perfeitamente cabível ao caráter de Lemos, que ri da sua própria condição rebaixada, buscando apenas tirar proveito das situações: é um *folgazão* que festeja a si mesmo. A agudez crítica com a qual o narrador se volta para essa personagem é tamanha que leva o leitor a não-adesão emocional em relação a essa figura, movimento diametralmente oposto ao que ocorre com Aurélia e Seixas. Neste caso, embora o casal cometa erros, foi construído de maneira sedutora, bela e tão repleta de

¹³³ O caráter descartável de Lemos é pontuado pela própria Aurélia: “Isso quer dizer que se eu tivesse um tutor que me contrariasse e caísse em meu desagrado, ao chegar à minha maioridade não lhe daria quitação, sem primeiro passar por um exame nas contas de sua administração...” (*Senhora*, p.30). Note-se o distanciamento existente entre tio e sobrinha, pontuado pelo uso de *tutor* como a se referir a um interlocutor ausente, além do emprego do *presente do subjuntivo*, indicando uma possibilidade de descarte, somada à ideia de dominação que a riqueza da moça exerce sobre a figura masculina.

¹³⁴ *Senhora*, p. 26.

vivacidade que pode caminhar em direção à superação dos problemas, em suma, são figuras que retomam o mistério e as nuances, próprias ao desenvolvimento humano: “o destino das personagens dói como o de quaisquer membros de uma sociedade em crise, cujos interesses precisam ser ultrapassados, para que cada um possa finalmente conhecer e amar a si e ao outro” (PAULINO, 1993, p. 10).

O oposto se dá com Lemos, a imobilidade e a aceitação desta como natural os afasta do modelo de conduta proposto pelo narrador e almejado pelo leitor, é essa mecanicidade e naturalidade que provocam a não identificação e, conseqüentemente, o riso irônico e crítico: “a insensibilidade [...] acompanha o riso. [...] A indiferença é seu ambiente natural” (BERGSON, 1993, p. 7). Se a correção não se dá, através da mudança na personagem, devido à rigidez que a torna visível, já está implícita no rechaço à sua conduta: “O Lemos tinha o traquejo do mundo”¹³⁵. Leia-se *mundo* como um universo regido pelo capital, esmagador das relações humanas: “O Lemos olhava com pasmo essa moça que lhe falava com tão profunda lição do mundo e uma filosofia por ele desconhecida”¹³⁶. A oposição entre duas maneiras de “ler” e “ver” os fatos – a rigidez oposta à maleabilidade –, eis a diferença entre Aurélia e seu tutor. Seixas se posiciona entre esses dois extremos, mas como se mostra flexível às mudanças provocadas pelo casamento, abre pouco espaço para se tornar cômico, uma vez que o seu caráter “superior” não é inexistente, mas está apenas adormecido. A esse respeito, afirma Leite (1979, p. 267): “[...] Quando Aurélia, na noite de casamento, revela a hipocrisia desse comportamento, atinge um núcleo indestrutível da personalidade de Fernando, e, a partir daí, o herói começa o período de autêntica revelação de si mesmo”.

Para que esse processo aconteça, o tutor tem importância indireta, mas capital, é responsável pelo rompimento do noivado da Aurélia pobre, mas intermédia a aquisição do noivo, segundo ordens da Aurélia rica; a existência dessa personagem tal como é mostrada, obedece às exigências da verossimilhança narrativa.

E o narrador prossegue seu “tear”, de mãos unidas ao leitor:

Quem observasse Aurélia naquele momento, não deixaria de notar a nova fisionomia que tomara o seu belo semblante e que influía em toda a sua pessoa.

Era uma expressão fria, pausada, inflexível, que jaspeava sua beleza, dando-lhe quase a gelidez da estátua. Mas no lampejo de seus grandes olhos pardos brilhavam as irradiações da inteligência. Operava-se nela uma revolução. O

¹³⁵ *Senhora*, p. 31.

¹³⁶ *Senhora*, p. 31.

princípio vital da mulher abandonava seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem.

Nessas ocasiões seu espírito adquiria tal lucidez que fazia correr um calafrio pela medula do Lemos, apesar do lombo maciço de que a natureza havia forrado no roliço velhinho o tronco do sistema nervoso.

Após a entrada de Lemos e de sua descrição risível, mais uma vez o narrador dá a ver o contraste entre a simplicidade daquele e a grandiosidade de Aurélia. Assim como na metáfora da estrela, posta no início do primeiro capítulo, no trecho acima, ela é apresentada em movimento, num processo de metamorfose. A passagem da mulher para a atriz é bem visível: a primeira tem um “belo semblante”; na segunda, há uma “nova fisionomia”, “fria, pausada e inflexível” que culmina na concretização de um papel, o de estátua, comandada pelo cérebro, a inteligência, e não pelo coração e suas emoções.

É curioso atentar para o correlato dessa transformação – o verbo *jaspear*, derivado do substantivo *jaspe*: minério *semicristalino*, derivado do quartzo *opaco*¹³⁷; mais uma vez Aurélia é comparada a uma jóia preciosa, sedutora pela ambiguidade de não se deixar ver por completo. Tal caracterização, teatral por excelência, tem duas implicações: a primeira é a impossibilidade de apreensão total de sua personalidade e a consequente inserção desta em categorias simplificadas; a segunda é que, a capacidade programada de se metamorfosear lhe oferece condições de “mover” as personagens que não apresentam essa característica: “frente ao palco, em confronto direto com a personagem [...] são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos” (PRADO, 2005, p. 85).

O “susto” de Lemos, tratado com uma comicidade que de novo o diminui – é um velhinho *roliço* –, se estende ao leitor diante da esfinge que é Aurélia, capaz de deliberadamente realizar uma inversão de papéis, o controle tipicamente masculino passa à mulher sem nenhum prejuízo. Depois de delinear as faces do dominador dramático e do dominado cômico, o narrador estrategicamente intervém:

Não havia porém em Aurélia nem sombra do ridículo pedantismo de certas moças, que tendo colhido em leituras superficiais algumas noções vagas, se metem a tagarelar de tudo.

Bem ao contrário, ela recitava sua experiência, de que só fazia uso, quando exigiam seus próprios interesses. Fora daí ninguém lhe ouviu falar de negócios e emitir opinião acerca de coisas que não pertencessem a sua especialidade de moça solteira.¹³⁸

¹³⁷ Para maiores informações consultar: SCHUMANN, Walter. *Gemas do Mundo*. São Paulo: Disal Editora, 2006.

¹³⁸ *Senhora*, p. 28.

Fazendo uso da teatralidade própria à Aurélia e unindo-a a ironia romântica, enquanto recurso que denuncia a artificialidade textual, o narrador critica o provável perfil das leituras (e leitoras) do contexto de circulação de obras de sua época: superficiais, pouco criteriosas que dão origem a “noções vagas” e juízos apressados. Com isso, chama a atenção do leitor para um maior apuro crítico em suas avaliações: assim como Aurélia ele deve ter o recato da experiência, usando-o não como mero ornamento, uma retórica vazia, mas sim com reflexão, consciência¹³⁹. A figura feminina se apropria da máscara de “moça solteira” para fingir-se uma leitora ingênua do entorno que a cerca, o narrador critica a ingenuidade das leituras para chamar a atenção para os cordeis movidos no romance, mulher, atriz e narrativa se entrecruzam em um desnudamento do ficcional.

O caráter teatral da performance de Aurélia lhe dá condições de dirigir a Lemos segundo as necessidades de seu plano vingativo-regenerador, pois enquanto, nela impera o cálculo refletido e crítico, nele há a esperteza ocasional do simples aproveitamento de vantagens: “O Lemos não estava a gosto; tinha perdido aquela *jovialidade saltitante* que lhe dava um *gracioso ar de pipoca*. Na *gravidade* desusada *dessa conferência*, ele, homem *experiente e sagaz*, entrevia sérias complicações”¹⁴⁰. A gravidade se opõe à comicidade, pois no tio da moça há o contrário dela, a “rigidez mecânica onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva” (BERGSON, 1993, p. 10). Essa maleabilidade decorre, em parte, do cruzamento entre as duas parcelas que compõem a personalidade de Aurélia, a natural e puramente essencial e a espetacular; esse duplo lhe dá condições de ver, já que detém os códigos que regem os interesse material e o coração, mas não de ser realmente vista:

Tenho duas grandes lições do mundo: a da miséria e a da opulência. Conheci outrora o dinheiro como um tirano; hoje o conheço como 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.¹⁴¹

Se Lemos funciona como meio, prático e legal, de alcançar Fernando Seixas – nos “bastidores” do casamento, Firmina é colocada como leitora ingênua da união oficializada perante a sociedade, mas não consumada na intimidade. Sua apresentação é igualmente diminuidora e denota um papel delimitado e rígido a ser desempenhado: “mãe de

¹³⁹ A mesma crítica a expedientes que valorizam o falso brilhantismo das palavras em detrimento à riqueza de conteúdo, é feita pelo narrador, através da personagem *Lisia Soares*, que também apresenta traços risíveis e corrigíveis em sua composição: “Nesse tema continuou a menina, que tinha a balda muito comum de falar como um realejo, pensando que assim abismava os outros com um espírito gasoso, quando ao contrário aguava o que a natureza lhe dera” (*Senhora*, p. 213).

¹⁴⁰ *Senhora*, p. 28, grifos meus.

¹⁴¹ *Senhora*, p. 29.

encomenda”, “ofício de guarda-moça”¹⁴². Ora, Aurélia define a situação por ela arquitetada como uma “comédia”, como tal deverá ter uma estrutura condizente: personagens centrais que se envolvem em entraves – Seixas e ela mesma –; personagens secundárias que ajudam a solucionar ou aumentar os impasses – Lemos, Adelaide e Torquato –; espaço e tempo – o “palco” doméstico e a duração do casamento de conveniência –, e o público que contemple a farsa: D. Firmina Mascarenhas.

No romance quase não há nenhuma descrição física dessa personagem, a não ser uma, que não é destituída de uma irônica comicidade: “Entretanto D. Firmina, *acomodando* sua *gordura semi-secular* em uma das vagas cadeiras de braços que ficavam ao lado da conversadeira, dispunha-se a *esperar* pelo almoço”¹⁴³. Nessa rápida descrição parece estar contida a chave de leitura dessa figura: assim como Lemos, o narrador também a desenha sob formas risíveis: é alguém com traços menos detalhados que os do tutor, resumidos em duas referências que lembram um simples objeto sem formas especificadas, a gordura e a velhice: “Rimos sempre que alguém nos dá a impressão de uma *coisa*” (BERGSON, 1993, p. 49, grifos meus). Segundo esse argumento, ligado à rigidez já citada, essa simples menção à Firmina, já a tornaria cômica, entretanto, tal particularidade adquire outros contornos.

Em Lemos, o motivo de riso parte da descrição física, acentuadamente objetificada, como a metaforizar um brinquedo nas mãos de Aurélia, para chegar a uma série de movimentos buliçosos e afetados: “Soltando a sua implicante risadinha, Lemos fez duas piruetas, deu três saltinhos, beliscou a coxa de seu interlocutor e desceu a escada como uma bola de borracha aos ricochetes”¹⁴⁴. No caso de Firmina, o humor se processa em sentido oposto; uma leve exposição física é feita para acentuar uma característica basilar em sua composição, a passividade, ela acomoda o corpo e espera. Enquanto no primeiro caso, o excesso de afetação produzido rebaixa a personagem, reificando-a; neste, a inércia é responsável por igual coisificação, pois o tutor é escolhido por sua pupila e obedece aos seus comandos exatamente por deter uma compreensão mesquinha e limitada das relações humanas e sociais:

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.

¹⁴² *Senhora*, p. 15, 19.

¹⁴³ *Senhora*, p. 19, grifos meus.

¹⁴⁴ *Senhora*, p. 57.

Tinha pois como impossível que um moço, em seu perfeito juízo, dirigido por conselho de homem experiente, repelisse a fortuna que de repente lhe entrava pela porta da casa, e casa da rua do Hospício a sessenta mil-réis mensais, para tomá-lo pelo braço e conduzi-lo de carruagem, recostado em fofas almofadas, a um palácio nas Laranjeiras.

Sabia Lemos que os escritores para arranjarem lances dramáticos e quadros de romance, caluniavam a espécie humana atribuindo-lhe estultices desse jaez; mas na vida real não admitia a possibilidade de semelhantes fatos ¹⁴⁵.

No tutor de Aurélia predomina o excesso de informação, a praticidade das trocas mercantis e não a experiência de comunhão afetivo-emocional proposta pelo discurso amoroso (oposição entre a sua proposta fria e a recusa formal de Seixas): “A obsessão pela opinião também cancela nossas possibilidades de experiência, também faz que nada nos aconteça” (LARROSA BONDÍA, 2005, p. 13)¹⁴⁶.

Como homem que se tornou objeto, ele tudo diminui, enxerga a sociedade como a si mesmo, pelas vias do espetacular, do falso: é primeiro um bípede social que *fareja* oportunidades, depois um homem experiente que intui a possibilidade de acúmulo de riquezas – substituição da casa simples por um palácio luxuoso –, e esse modo de ver os indivíduos e a sociedade, automatizado e condicionado pelo capital, é conveniente às vontades de Aurélia, que precisa de alguém que seja movido pela linguagem que seduz o seu amado para atraí-lo. Portanto, nessa personagem, a comicidade devido à existência do “movimento sem a vida”, de que fala Bergson (1993, p. 69), atende às necessidades específicas de suas funções na narrativa e na narração.

É pertinente destacar que entre a atribuição dos papéis sociais do negócio/ espetáculo há um olhar crítico sobre domínio do literário: para Lemos a primazia dos sentimentos sobre o interesse, no fortalecimento das relações intrapessoais, reduz-se a meras estratégias (defasadas) de verossimilhança, chamadas jocosamente de “estultices desse jaez” (tolices dessa laia), que dão coerência a “lances dramáticos” e “quadros de romance”, distantes da praticidade cotidiana.

Na voz dessa personagem, existe a adoção de uma concepção, segundo a qual a literatura teria que possuir uma utilidade imediata, lucrativa, caso contrário, rebaixa e calunia a espécie humana¹⁴⁷. A existência da obra, como tudo na sociedade capitalista, deveria estar

¹⁴⁵ *Senhora*, p. 51.

¹⁴⁶ “Pero la obsesión por la opinión también cancela nuestras posibilidades de experiencia, también hace que nada nos pase”.

¹⁴⁷ Em *Bênção Paterna* (1872) Alencar já discute acerca da dificuldade de compor textos literários com apuro artístico-constitutivo; atribui o entrave à velocidade da vida social moderna, que não permite um maior

subordinada a um valor de troca. A referência a esse aspecto, feita por meio de um tipo cômico, encobre uma severa crítica a esse pensamento, já que o próprio romance é avesso a essa concepção; seu tema critica justamente o materialismo, mas essa reflexão não anula a artisticidade do texto, pois está imbricada em sua ossatura, na composição das partes e das personagens. É possível perceber também, uma crítica velada à recepção da literatura, que muitas vezes prioriza a novidade em detrimento à qualidade. Crítica e estética caminham juntas e vêm à tona através do entrecruzamento entre a ironia romântica (já que a intervenção do narrador aponta para o caráter construído da narrativa) e a dramatização das personagens.

Em relação à Firmina, as ideias de movimento, de ação parecem estar subordinadas à observação dos gestos e ações dos protagonistas, como se imitassem um mero mecanismo de estímulo/ resposta. Para Bergson (1993, p. 16) o cômico em uma figura é proporcional à sugestão de “uma ação simples, mecânica, na qual a personalidade esteja encarnada para sempre”; é exatamente, nesse tipo de mecanicidade, que o narrador chama apropriadamente de “domesticidade moral”¹⁴⁸ que a constituição da personagem está ancorada. Eis alguns exemplos:

D. Firmina continuou por aí além a descrever suas impressões do baile da véspera, sem tirar os olhos do semblante de Aurélia, onde espiava o efeito de suas palavras, pronta a desdizer-se de qualquer observação, ao menor indício de contrariedade.

D. Firmina como de costume, esperava que Aurélia dispusesse a maneira por que passariam a manhã, pois a viúva não tinha outra ocupação que não fosse agradar à menina, fazer-lhe companhia e prestar-se a todas as suas vontades e caprichos.

Para isto recebia além do tratamento uma boa mesada que ia acumulando para os tempos difíceis, como já os havia passado logo depois da perda do marido.

desenvolvimento técnico da obra, como também a pouca profundidade do leitor, ávido por novidades. Por essa razão, considera seus escritos condizentes com o público que o recebe. Percebe-se que não separa as instâncias da produção e da recepção. Em *Senhora*, no trecho acima analisado, essa discussão é retomada, não mais em tom aparentemente conformista, mas como um forte acento crítico. Segue o excerto do texto crítico para averiguação: “Em um tempo que não mais se pode ler, pois o ímpeto da vida mal consente folhear o livro, que à noite deixou de ser novidade e caiu da voga; no meio desse turbilhão que nos arrasta, que vinha fazer uma obra séria e refletida?

Perca pois a crítica esse costume em que está de exigir, em cada romance que lhe dão, um poema. Autor que o fizesse, carecia de curador, como um pródigo que seria, e esbanjador de seus cabedais.

Não se prepara um banquete para viajantes de caminho de ferro, que almoçam a minuto, de relógio na mão, entre dois guinchos da locomotiva.

[...] É o meu caso. Estes volumes são folhetins avulsos, histórias contadas ao correr da pena, sem cerimônia nem pretensões, na intimidade com que trato o meu velho público, amigo de longos anos e leitor indulgente, que apesar de todas as intrigas que lhe andam a fazer de mim, tem seu fraco por estas sensaborias (ALENCAR, 2003, p. 11).

¹⁴⁸ *Senhora*, p. 21.

Mas já habituada à inversão que têm sofrido nossos costumes com a invasão das modas estrangeiras, assentou a viúva que o último chique de Paris devia ser esse de trocarem os novos o papel, ficando ao fraque o recato feminino, enquanto a saia alardeava o desplante do Leão.¹⁴⁹

No primeiro excerto é patente a posição de espectadora atribuída à personagem, ela não emite opiniões, mas somente *descreve impressões* sobre o baile, juízos de valor destituídos de criticidade; entretanto, nem mesmo esses possuem uma marca pessoal, autoral já que estão atrelados ao humor, à escrita de Aurélia¹⁵⁰. No segundo trecho, há também a passividade, disfarçada sob um pseudo-afeto, que o narrador desfaz com uma crítica pungente, sugerindo que os carinhos de Firmina, assim como a solicitude de Lemos são conseguidos mediante pagamento, ambos se comportam como autômatos diante do poder da senhora; logo,

o tema da representação teatral estruturando a narrativa se manifesta na forma da família de representação. Nesse mundo, todo gesto – palavra ou silêncio – não brota senão de um cálculo prévio sendo sempre meio de atingir um objetivo (PONTIERI, 1988, p. 110).

A falta de ação, cômoda e cômica, de Firmina começa no nível discursivo, passando pelo gestual e alcança o comportamental: diante da inversão de papéis que os amantes desempenham no casamento/farsa, o marido reservado e a mulher conquistadora, a personagem não consegue detectar a profundidade do conflito que ali se instala, estranha, mas não o questiona; atribui o fato a uma moda passageira, que contamina o cotidiano de então. É possível detectar, na alusão feita pelo narrador, caracteres comuns ao estilo alencariano: o conservadorismo quanto aos costumes e a crítica à assimilação irrefletida e passiva de elementos estrangeiros em detrimento à pouca valorização da cultura nacional.¹⁵¹

Assim, Firmina funciona como uma metáfora a um espectador passivo, programado por Aurélia e Seixas para olhar sob um ângulo determinado, garantindo o sucesso de recepção

¹⁴⁹ *Senhora*, p. 19, 25, 137.

¹⁵⁰ Recorde-se que essa citação está localizada antes do diálogo em que ambas as personagens discorrem sobre os dotes físicos e monetários da moça, discussão que extensivamente alcançar o domínio do literário, como mostrado no capítulo segundo (p. 70-73). A posição de Firmina, ante os argumentos de Aurélia, é de concordância.

¹⁵¹ Segundo os critérios de composição adotados por Alencar, o diálogo com fontes estrangeiras é necessário ao florescimento da literatura brasileira, no entanto, aquelas devem servir para enriquecê-la e não para promover sua diminuição: “Desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira, são reflexos *Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela* [...] . Em vez de andarem assim a tasquinhar com dente de traça os folhetinistas do romance, da comédia ou do jornal, por causa dos neologismos de palavra ou de frase, que vão introduzindo os novos costumes, deviam os críticos darem-se a outro mister mais útil, e era o de joeirar o trigo do joio, censurando o mau, como seja o arremedo grosseiro, mas aplaudindo a aclimação da flor mimosa, embora planta exótica, trazida de remota plaga” (ALENCAR 2003, p. 17, grifos do autor).

da “comédia”/ romance , como também a um leitor ingênuo que não percebe que diante de si, sob a narrativa que parece simplesmente fluir, existe toda uma rede de estratégias de composição:

– *É voz geral*, que não se podia escolher um par mais perfeito, disse a viúva a modo de resumo.

– Já vê que nos casamos por unânime aclamação dos povos, observou Aurélia sorrindo-se para o marido. Nada nos falta para sermos felizes.

– Mais do que eu sou, não é possível, tornou Seixas.

– Esta primazia me pertence, e não lha cederei!

D. Firmina *aplaudiu essa contestação* que revelava os extremos de amor dos noivos um pelo outro.

O jantar correu como o almoço. Aurélia isenta do enleio, ou antes opressão, que a tolhia quando se achava só com o marido *recobrava na presença de D. Firmina e dos criados, a sua feiticeira volubilidade*, na qual um observador calmo notaria certa irritabilidade nervosa, *habilmente encoberta com a galanteria do gesto e a graça do sorriso*¹⁵².

No que concerne à camada do dito (história) a tensão se instala no momento em que, diante do leitor, se descortinam realidades antagônicas, postas em um plano similar, a entrada da sociedade espetacular, falseada, no ambiente doméstico supostamente sacralizado pelo matrimônio. A mistura das esferas, pública e privada, provoca o dilaceramento da subjetividade, e este obriga que a relação entre o eu e o(s) outro(s) seja tecida a partir da ótica da espetacularização; é necessária uma voz externa, receptiva, mas não reflexiva a para que o casal assuma a condição performática – *a voz geral* não é designada com precisão, sendo representada por Firmina, que *aplaude* irrefletidamente a contestação, carregada de ironia, já que uma união deveria ser movida por interesses emocionais e não pela “unânime aclamação dos povos”. No plano do dizer (enredo), “a galanteria do gesto e a graça do sorriso” do par de amantes, interpela justamente os observadores calmos a observar o refinamento narrativo, próprio a configuração romanesca.

Ao longo da discussão levantada, procurou-se demonstrar que a comicidade presente em Lemos e Firmina, é responsável pela sua previsibilidade, e esta se coaduna com a posição que eles ocupam dentro do romance, de subordinação. Então, o que faria Seixas e, principalmente, Aurélia assumirem a posição de subordinadores dentro do jogo/romance? A sua condição de *mutabilidade* e a densidade psíquicoatitudinal dela advinda, mostradas ao leitor pelos hábeis e convenientes ângulos dispostos pelo narrador.

¹⁵² *Senhora*, p. 145, grifos meus.

3.3 Lacrimosos¹⁵³

Abre-se o oitavo capítulo da terceira parte, *Posse*, com a seguinte digressão narrativa:

Sucedem-se no procedimento de Aurélia atos inexplicáveis e tão contraditórios, que derrotam a perspicácia do mais profundo fisiologista. Convencido de que também o coração tem uma lógica, embora diferente da que rege o espírito, bem desejara o narrador deste episódio perscrutar a razão dos singulares movimentos que se produzem n'alma de Aurélia. Como porém não foi dotado com a lucidez precisa para o estudo dos fenômenos psicológicos, limita-se a referir o que sabe, deixando à sagacidade de cada um atinar com a verdadeira causa de impulsos tão encontrados.¹⁵⁴

O narrador aponta expressivamente a contradição que constitui a personalidade de Aurélia, através de atos que, como já foi visto, denotam o contraste entre as duas posições por ela ocupadas no romance, de mulher, que busca resgatar a sua essência amorosa e de atriz, que dispõe e controla os meios para que esse exercício seja possível. Esse duplo provoca uma simulada desestabilização no foco narrativo, que fingindo-se incapaz de compreender a complexidade da *lógica* e dos *singulares movimentos*, próprios à personagem, transfere ao leitor a responsabilidade no desempenho desta tarefa.

Se o desvendamento total de Aurélia não é possível, já que analogamente à narrativa, ela é um celeiro de significações que crescem conforme o número de leituras realizadas, parece cabível examinar através de quais indícios o narrador desenha a senhora sob os contornos de uma profundidade psiquicoatitudinal inexistente nas figuras aqui chamadas de cômicas.

Segundo Brayner (1978, p. 205), a complexidade, própria à estrutura de uma tragédia aparece quando a personagem se vê diante de uma crise “de momento humano, quando o mundo ameaça desabar por estar minado o princípio diretor e a lógica que o sustentava”. Essa quebra é resumida pelo narrador nos seguintes termos:

Quando a riqueza veio surpreendê-la, a ela que não tinha mais com quem a partilhar, seu primeiro pensamento foi que era uma arma. Deus lhe enviara para dar combate a essa sociedade corrompida, e vingar os sentimentos nobres escarnecidos pela turba de agiotas¹⁵⁵.

¹⁵³ A expressão *Lacrimoso* se refere a um ornamento melódico “choroso, melancólico, triste” (DOURADO, 2004, p.180). Emprega-se como título desta seção devido à análise da composição de Fernando Seixas e Aurélia Camargo que apresenta características distintas das personagens que foram designadas como cômicas.

¹⁵⁴ *Senhora*, p. 171.

¹⁵⁵ *Senhora*, p. 118.

A maneira como o conflito de Aurélia é colocado – a perda da ordenação de seu mundo, representado por Seixas –, circunscreveria a personagem dentro da definição de tragédia, cunhada por Aristóteles, Horácio e Longino (1997, p. 24), a “imitação [...] de seres superiores”, basta observar o emprego das expressões “sociedade corrompida” e “turba de agiotas” em oposição aos “sentimentos nobres”.

Entretanto, a superioridade de Aurélia é dúbia e maleável, na medida em que ela utiliza o instrumento causador do afastamento de Seixas, o dinheiro, para dominá-lo e reaproximá-lo. Logo, o suposto “erro trágico” (BRAYNER, 1978, p. 206) da personagem, embora possa provocar uma espécie de *catarse* (leia-se, aqui, reflexão sobre a vulnerabilidade da condição humana) não vem de uma reviravolta do destino, inserida na narrativa, mas de suas próprias decisões, que ora a aproximam, ora a afastam da condição de ser “superior”, subvertendo dessa maneira, a categoria aristotélica e aproximando-a (como também a Seixas) do chamado *herói dramático*, que “concilia suas paixões e a necessidade imposta pelo mundo exterior; evita desta forma, a aniquilação” (PAVIS, 1999, p. 193).¹⁵⁶ Não estando presente na suposta superioridade pura e genuína de seu caráter, onde se localizaria a densidade, quase “trágica”, de Aurélia? Naquilo que, buscando uma cautelosa aproximação com Aristóteles, Horácio e Longino ele chamou de “linguagem exornada”.¹⁵⁷

É nos “adornos” de linguagem que rodeiam a personagem, que se espalham as marcas de seu conflito e sua profundidade, entretanto, esse conjunto de referências não a separa do leitor, como um ser superior, mas enriquece o contato entre este e o texto, considerando-se que a “obra mimética [...] é necessariamente um discurso com vazios [...], de um significante errante, em busca dos significados que o leitor lhe trará” (LIMA, 1981, 21). Portanto, se o narrador tece a “tragicidade” de Aurélia a partir de uma série de referências, a eficácia destas dependerá do olhar atento do receptor.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Feitas as observações acima, usa-se o termo *trágico* e seus derivados para se opor a comicidade das personagens secundárias e/ou para fazer referência à profundidade do conflito vivenciado pelos protagonistas.

¹⁵⁷ Aristóteles; Horácio; Longino (1997, p. 24).

¹⁵⁸ Por possuir um conjunto de citações a diversas obras – óperas, poemas, romances (metonimizadas pelo nome de seus autores) –, que são retomadas para serem confirmadas ou reconfiguradas, sinalizando a complexidade imbricada em seus protagonistas, *Senhora* abrange também uma questão que permeia o gênero a qual pertence: a visão do romance como *corpus* que incorpora todos os demais, processo que Bakhtin, em sua obra *Questões de Literatura e de Estética* (1988, p. 400) chama de “romancização” genérica. Segundo a visão desse autor, manifestações literárias, como a epopéia e os dramas antigos, são moldes rígidos e acabados de composição, por estarem relacionados a um passado distante chamado de “absoluto” (p.427). O romance, ao contrário, fruto de um presente “inacabado” (p. 426), estaria em constante *evolução* (condizente com o desenvolvimento humano, que é contínuo). Uma das características de tal processo residiria no aproveitamento que essa forma literária faz de traços constituintes dos demais: “parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo de suas formas e da linguagem, elimina alguns [...] e integra outros a sua constituição particular” (BAKHTIN, 1988, p. 399). Nesse sentido, a separação e pureza das formas não seriam mais

No oitavo capítulo, da primeira parte, após delimitar o papel de Lemos enquanto mediador da negociação de casamento, entre Aurélia e Seixas, o narrador afirma que ela lê, “mas o estilo de *George Sand* não conseguia nesse momento cativar-lhe o espírito que às vezes batia as asas, e lá se ia borboleteando pelo azul de uma sesta amena”.¹⁵⁹ Não há, na cena nenhuma referência que indique estar a personagem em movimento, a “cesta amena” propicia o clima de recolhimento, o leitor está diante da Aurélia-mulher, cujo espírito vagueia.

O narrador faz uma referência à escritora francesa George Sand (1804- 1876), famosa no contexto de circulação do romance *Senhora*. Mas, curiosa singularidade: o livro que a personagem tem em mãos não consegue lhe cativar o espírito não há uma identificação imediata com ele. Sobre o cânone de Sand, Carpeaux (1962, p. 172), declara ser composto por livros em que há “heroínas desesperadas e heróis elegantes e pálidos” e acrescenta:

Os personagens, artificiais até o ridículo; o diálogo, retórico ou choroso; os ideais, mais romanescos do que ideológicos; a ocupação quase exclusiva dos personagens com questões de amor, abstraindo-se de outros problemas, mais "triviais", da vida: tudo isso cria uma atmosfera de irrealidade "idealista”...

Ora, a idealização que o livro proporcionaria, assim como os devaneios de Aurélia, não é cabível àquela cena, pois embora a moça esteja imóvel, com os pensamentos livres, um incidente faz a atriz de novo sobressair-se:

Quando lhe anunciaram o Lemos, ela sobressaltou-se; e o tremor agitou as róseas asas da narina, revelou a comoção interior.

- Uma pequena dificuldade ocorreu naquele nosso negócio, é que me traz.

[...] Ele exige vinte contos de réis à vista, até amanhã, sem o que não aceita.

- Pague-os!

A moça proferiu esta palavra com aquele timbre sibilante que em certas ocasiões tomava sua voz, e que parecia o ranger do diamante no vidro.

Cobria-se-lhe o semblante de uma palidez mortal; e por momentos parecia que a vida tinha abandonado aquele formoso vulto, congelado em uma estátua de mármore.

Não percebeu Lemos esse profundo confrangimento, atrapalhado como estava a tirar do bolso uma das folhas de papel selado que estendeu sobre a mesa, alisando-a com as palmas das mãos. Depois molhando a pena, apresentou-a à moça:

- Uma ordenzinha!

Aurélia sentou-se à mesa e traçou com uma letra miúda de talhe oblíquo algumas linhas.¹⁶⁰

possíveis, cedendo lugar a uma “dialogização” (p. 400). Tendo em vista que o texto bakhtiniano se comunica com o viés interpretativo proposto neste capítulo, de acordo com o qual parte do refinamento artístico próprio aos protagonistas reside no diálogo estabelecido entre eles e outras fontes, partes da argumentação de Bakhtin serão utilizadas em alguns momentos da análise.

¹⁵⁹ *Senhora*, p. 55, grifos meus.

¹⁶⁰ *Senhora*, p. 56.

A quietude que o estilo de George Sand sugeriria, de um romantismo “primitivo”, sonhador e linear – leia-se a adjetivação referente à sesta: *asas, azul, amena* –, é deslocada e substituída pelos movimentos de uma personagem em conflito, que se *sobressalta, treme* e se *comove* interiormente, três verbos cuja significação aponta para um campo semântico relacionado a sofrimentos patológicos. Após o anúncio do entrave, de ordem monetária, feito pelo passivo e *atrapalhado* tutor, ela autoriza a transação em um tom de voz performático, que desdiz seu primeiro estágio emocional impulsivo, ao mesmo tempo em que confere profundidade a sua crise: a voz *range*, arranha, fere, como o atrito entre um diamante (pedra preciosa) e o vidro (material ordinário).

A transformação ainda não se completa, adquire a *palidez mortal* de uma *estátua de mármore* destituída de *vida*, fazendo-se conscientemente uma *persona*, que primeiro desfalece, depois morre e se petrifica, tornando-se um símbolo de mistério e sedução – a estátua bela, mas pouco apreensível em contemplações desatentas –, o caráter dominador e encantatório é sugerido de maneira sutil: a letra com a qual escreve a ordem de pagamento é *miúda*, de talhe *oblíquo*; após a ação, diz-se que “Aurélia *mordia* a extremidade da caneta, cujo marfim *escurecia* entre os dois rocais de seus *dentes de pérola*”. A beleza e luminosidade aparentes encobrem a tensão e o refinamento do cálculo.

Embora tente incorporar um modelo idealizador e pacífico à sua personalidade¹⁶¹, o império de seu desempenho social se destaca e é exigido; o dinheiro vem antes do amor, daí a não percepção de Lemos, que mecânica e embaraçadamente (propriedades da comicidade já referida), retira o papel que destinará a Seixas; a protagonista está dividida entre o que gostaria de ser e o que realmente é, configura-se densa, portanto. O narrador a coloca ao lado de uma referência tipicamente romântica, para desfazê-la logo em seguida, em uma possível indicação de que a obra não é linear, mas composta por referências que podem ser construídas ou desconstruídas pelo leitor.

A caracterização de Aurélia cresce em densidade à medida que o romance evolui, a posição de oscilante de mulher e atriz é de tal forma marcante que o narrador declara:

¹⁶¹ Ao longo do romance, nota-se que através de algumas descrições de Aurélia, tece-se uma crítica aos romances de salão, do período romântico, muitos escritos pelo próprio Alencar, que os denominava “romancetes” (ALENCAR, 2005, p. 56). Neles haveria um modelo fixo de personagem, idealizada de modo excessivamente previsível, oposto à mutabilidade vigorosa de sua heroína:

[...] Não quer isto dizer que fosse dessa espécie de *moças papilionáceas* que se alimentam do pólen das flores, e para quem o comer é um ato desgracioso e prosaico.

Bem ao contrário, ela sabia que a nutrição dá a seiva da beleza, sem a qual as cores desmaiam nas faces e os sorrisos nos lábios, como as *efêmeras e pálidas florações de uma roseira héctica* (*Senhora*, p. 23, grifos meus).

Aurélia tinha em suas relações com o marido, especialmente nos instantes de animação, gestos e atitudes de uma grande expressão dramática. Esses movimentos naturais não eram senão acenos das paixões e sentimentos de sua alma; pareciam artísticos porque revestiam-se de uma suprema elegância¹⁶².

O embate entre o sentimento e a paixão (impulsos interiores) e o desempenho social que executa, com elegância (máscara exterior) adquire artisticidade por não se localizar em pólos opostos, mas se entrecruzar em um só corpo, aparecendo uma o outra nuance conforme o desempenho da personagem ou a disposição do narrador. No sexto capítulo do *Resgate*, após uma discussão na qual Seixas se revela frio e impassível, Aurélia é descrita da seguinte forma:

Fechada a porta por dentro, a moça em um instante operou a sua metamorfose. O traje de baile ficou sobre o tapete, defronte do espelho, como as asas da borboleta que finou-se no seio da flor; surgiu dali, daquele desmoroamento de sedas, a casta menina envolta em seu alvo roupão de cambraia¹⁶³.

Se nas apresentações acima examinadas havia uma adjetivação que indicava a profundidade da passagem do humano em direção à máscara, aqui o contrário se coloca – mulher e atriz se defrontam no mesmo plano (diante da imagem simbólica projetada no *espelho*) ,num ambiente semi-onírico de flores e borboletas –, em que se sobressai apenas a *casta menina* envolta no *alvo* roupão de cambraia. Transparência no ambiente, nos trajes e na fala. Tendo percebido, nas atitudes do marido, a similitude de sua “expressão dramática”, declara:

Tu me insultaste, porque meu amor era mais forte que tu, porque aniquilava a tua natureza, e fez do cavalheiro que és, um déspota feroz! Não te desculpes, não! Não foste tu, foi o ciúme, que é um sentimento grosseiro e brutal. Eu bem o conheço!... Tu me amas!... Ainda podemos ser felizes! Oh! Então havemos de viver o dobro, para descontar esses dias que desvivemos!¹⁶⁴

Aurélia julga reconhecer em Seixas os traços de sua atuação e densidade, observe-se a significação negativa dos termos com os quais descreve o duelo entre amor (vida) e dever (“desvida”). Não são esses os procedimentos que ela mesma utiliza em suas relações, advindos da sociedade mascarada, designada pelo verbo *desviver* com e sobre a qual ela tem de atuar? Vendo-os (e se vendo) no ser amado, parte outra vez para o plano da idealização, dramática por excelência, cujo correlato é outra referência apontada pelo narrador: “Chegou à

¹⁶² *Senhora*, p. 218.

¹⁶³ *Senhora*, p. 220

¹⁶⁴ *Senhora*, p. 221.

porta; afastou o reposteiro azul; aplicou o ouvido, sorriu, murmurou baixinho o nome do marido; recordou as notas apaixonadas com que a Stoltz cantava a ária da Favorita¹⁶⁵: *Oh! Mio Fernando!*¹⁶⁶

Longe de se configurar uma referenciação ocasional, a citação da ópera de Donizetti, remonta ao contexto de recepção do romance, em que essa obra era bastante popular, como também se coaduna com a caracterização da personagem, visto que aponta a densidade de seu caráter e ações e as projeções de seus desejos em relação ao ser amado. Travestindo-se de Leonor e incorporando todo o potencial idealizador de seu drama – um amor impedido por forças espirituais e morais – à revelia da vontade dos amantes, Aurélia dá, através da remissão narrativa, a conhecer o modo como vê a si e ao marido:

Quem, ele, Fernand, o esposo de Leonor
Eu bem o ouvi
Tudo me prova e o meu coração duvida ainda.
Desta felicidade inesperada.

Eu, esposá-lo! Oh, isso seria infame!
Eu, levar-lhe como dote minha desonra.
Não, não, deve ele me fugir com horror.
Ele conhecerá a infeliz mulher
Que ele acredita ser digna de seu coração.

Oh, meu Fernand, todos os bens da terra
Para ser teu, meu coração.
Mas meu amor, mais puro que a prece,
À desesperança, infelizmente, está condenado.
Tu saberás tudo e, por ti desprezada,
Eu terei sofrido tudo o que se pode sofrer.
E se a tua justiça, então, é pacificada.
Faz-me morrer, meu Deus,
Faz-me morrer!

Venham, cruéis! O que vos para?
Meu castigo descende do céu.
Venham todos, é uma festa!
De buquês, adornai o altar.
Que um túmulo também se prepara.
E jogai um véu negro.

¹⁶⁵ A ópera romântica *A Favorita* (*La Favorite*, em francês, ou *La Favorita*, em italiano) do compositor italiano Gaetano Donizetti (1797-1848), com libreto de Alfonso Royer (1803-1875) e Gustavo Waez (1812-1862) gira em torno das ações e do amor de Fernando (ou Fernand, de acordo com a montagem) e Leonor. Ele, noviço em um convento de Santiago de Compostela, enamora-se da moça sem saber ser ela a favorita do rei; ela corresponde o sentimento, mas oculta o fato e o segredo, casando-se. Desiludido, Fernando retorna ao mosteiro, onde tempos depois se encontra com Leonor que, disfarçada, confessa-lhe seu amor e morre, projetando a felicidade de ambos num plano espiritual. A ária, aludida no texto, marca o ápice, vocal e performático, do desespero da personagem, dividida por escolhas alheias à sua vontade.

¹⁶⁶ *Senhora*, p. 221, grifos meus.

Sobre a triste noiva,
 Que amaldiçoada e repelida,
 Será morta antes desta noite¹⁶⁷.

O narrador pressupõe que seu leitor conhece a ária, identificando-a, ele perceberá o potencial dramático do poema, da música, e do problema que atormenta as duas mulheres, Leonor e Aurélia. Perceba-se que a atmosfera do texto apresenta ecos de um romantismo sombrio, mórbido, vide as oposições – amor / morte, matrimônio/ túmulo, castigo/ céu.

A incorporação da figura de Leonor por Aurélia, uma representação (ou “imitação”, na terminologia platônica) sobreposta à outra, tanto servem para indicar a complexidade da personagem, que se apropria de máscaras para dar a ver o alcance do dilaceramento do seu eu “essencial”, como também demonstra a sua capacidade de performance, já que o texto, cujo romantismo negro e doentio, pode vir a parecer exagerado no contexto do romance, é incorporado e reelaborado pela personagem, que o usa para tecer as “cores” de sua crise e ao mesmo tempo o subverte, tendo em vista que a figura desviante, “pecadora”, não é mais a feminina (Leonor), mas sim, a masculina (Fernando Seixas).

¹⁶⁷ Eis o poema original em francês, cuja tradução, a autora deste trabalho agradece, mui afetuosamente, à professora Diva Maria Moreira Gomes:

Qui, lui, Fernand, l'époux de Léonor!
 L'ai-je bien entendu!
 Tout me l'atteste, et mon cœur doute encore
 de ce bonheur inattendu.

Moi, l'épouser! Oh! ce serait infâme!
 Moi, lui porter en dot mon déshonneur!
 Non, non; dût-il me fuir avec horreur,
 Il connaîtra la malheureuse femme
 qu'il croit digne de son cœur.

O, mon Fernand, tous les biens de la terre,
 pour être à toi mon cœur eût tout donné;
 mais mon amour, plus pur que la prière,
 au désespoir, hélas! est condamné.
 Tu sauras tout, et par toi méprisée,
 j'aurai souffert tout ce qu'on peut souffrir.
 Si ta justice alors est apaisée,
 fais-moi mourir, mon Dieu! Fais-moi mourir!

Venez, cruels! Qui vous arrête?
 Mon châtement descend du ciel.
 Venez tous, c'est une fête!
 De bouquets parez l'autel.
 Qu'une tombe aussi s'apprête!
 Et jetez un voile noir
 sur la triste fiancée
 qui, maudite et repoussée,
 sera morte avant ce soir.

Tem-se, em um romance romântico (*Senhora*), a apresentação e problematização das bases do próprio romantismo, pois a obra alencariana em questão possui um narrador elaborado para tecer redes intertextuais entre o texto e produções dramáticas, modificados através de figuras que, dada sua duplicidade, fazem-se dramático-romanescas.

Por meio de tais elementos, foco narrativo e personagens, discute-se a hibridez do romance, que na acepção de Bakhtin (1988, p. 403) deve se apresentar como “gênero crítico e autocrítico, como algo que deve renovar os próprios fundamentos da literaturidade e da poeticidade dominantes”. Ao se levar em conta esse argumento, compreende-se que, na obra analisada, os recursos expressivos são incorporados e ou modificados de modo que a teatralização *no* texto aponta para o “teatro” da composição *do* texto, formado por expedientes racionalmente eleitos e combinados, num conjunto que precisa do leitor para ser fazer operante.¹⁶⁸

No paralelo entre personagens – Fernand/ Aurélia, Leonor/ Seixas – construído aqui pelas indicações fornecidas pelo narrador, como também pela observação do conteúdo da ária, há uma diferença significativa. No caso da ópera, o desvio de Leonor está ancorado no fato de ela ser a favorita do rei, uma razão externa a sua decisão – daí o sofrimento pungente e a idealização quase niilista de sua fala –; quanto a Aurélia e Seixas, ainda que o infortúnio exista, adquire outra natureza: o poder reificador do dinheiro, escolhido *conscientemente* pela personagem.

Essa espécie de deslocamento motivacional é indicada pelo narrador quase imperceptivelmente:

Afim! procurou a *chave*. Não estava na fechadura. Ela própria a havia tirado, e guardara na sua escrivãzinha de araribá-rosa. Voltou impaciente para procurá-la. *Quando sua mão tocou o aço, a impressão fria do metal produziu-lhe um arrepio*. Rejeitou a chave, e fechou a gaveta¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Nesse sentido, as referências teatrais inseridas no romance podem ser lidas como uma forma de refletir sobre o seu processo de feitura, tornando a ligação entre teatralização e ironia romântica identificável e significativa no texto. Assim, o jogo entre o narrador e o narratário aqui analisado, pode levar os receptores reais do livro a, reconhecendo a ironia romântica, refletir sobre a produção que tem em mãos. Acerca desse exercício Volobuef (2005, p.99) declara: “A ironia romântica [...] se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído”.

¹⁶⁹ *Senhora*, p. 221, grifos meus.

No quarto capítulo da *Posse*, a interdição espiritual e sexual entre os esposos, é representada pela entrega de uma chave a Seixas, esta demarca a separação espacial dos leitos, como também é um índice de ironia que perpassa toda essa divisão do romance, denominada posse, a terceira parte descortina, na realidade, a sua não concretização. No *Resgate* a aproximação físico-afetiva entre o casal torna-se cada vez maior e a carga simbólica do objeto é retomada. Na cena da valsa, Fernando quase cede à sedução de Aurélia; depois de cantarolar a ária, a moça pensa em ir ao encontro do marido, a chave representa a quebra das defesas e a entrega corporal, mas como as razões do erro de Seixas têm origem na ganância, distintas dos entraves de Leonor e Fernand, a entrega não é possível. O dinheiro, metonimicamente representado pela expressão “impressão fria do metal” (entenda-se frio também como metáfora à incomunicabilidade e massificação por ele provocada) congela a pureza do desejo, produzindo um “arrepio” de repulsa, fazendo-a rejeitar o contato ansiado.

A diferença de causas de uma dor comum determinará o posicionamento de Aurélia, indicando novamente o seu aprofundamento psíquico; a idealização amorosa existe, assim como na música que sussurra, mas perde o caráter lírico, utópico e conformista da ária, para ser dinâmico, dominador e quase violento, atente-se para o peso de significação dos sintagmas abaixo destacados, relacionados a ideia de movimento para Aurélia e passividade de Seixas, que segundo essa dialética deverá “se deixar vencer”:

– Não! É cedo! É preciso que ele me ame bastante para vencer-me a mim, e não só para *se deixar vencer*. Eu posso, não o duvido mais, eu posso, no momento em que me aprouver, *trazê-lo aqui, a meus pés, suplicante, ébrio* de amor, *subjugado* ao meu aceno. Eu posso obrigá-lo a *sacrificar-me tudo, a sua dignidade, os seus brios, os últimos escrúpulos de sua consciência*. Mas no outro dia ambos acordaríamos desse horrível pesadelo, eu para desprezá-lo, ele para odiar-me. Então é que nunca mais nos perdoaríamos, eu a ele, e o meu amor profanado, ele a mim, o seu caráter abatido. Então é que principiaria a eterna separação.¹⁷⁰

No que diz respeito a Fernando Seixas a densidade de sua construção não repousa na capacidade de se metamorfosear para iludir, como acontece com Aurélia, a profundidade que o afasta do viés cômico, aqui discutido, reside na movimentação evolutiva (e contrária) que ele realiza, primeiro de *ator social* conformado a essa zona de conforto, depois para *ator consciente* dentro da farsa/casamento e, finalmente, de *homem íntegro*, distante das máscaras que o impurificavam. Tal dinamismo também é sinalizado pelo narrador por meio de um

¹⁷⁰ *Senhora*, p. 221.

conjunto de referências, através das quais é possível tecer considerações sobre o fazer artístico.

No período anterior ao matrimônio, o narrador desenha Seixas, relacionando-o também a referenciais que evocam certa tragicidade, entretanto, ou ela se perde em meio ao conformismo das situações, ou sinaliza a simples reprodução de uma ideia ou sentimento:

Uma noite, Seixas sofreu uma decepção amorosa ao entrar no baile, e retirou-se despeitado. Não tendo onde consumir as horas, e aborrecido da sociedade, recolheu-se à casa. A desventura punziu-lhe a musa que era de índole melancólica. Lembrou-se do seu *Byron* e das *imitações* que havia feito das mais acerbas exprobrações do bardo inglês.¹⁷¹

A personagem aparece atingida por um conflito, *a decepção amorosa*, entretanto, ela parece passageira, sofrida em um simples baile, sem maiores remissões ao contexto do ocorrido. A casa é uma opção de distração para aquele incômodo passageiro, assim como a lembrança de *Byron* (1788-1824). Sobre o poeta inglês, afirma Zemruski (2008, p. 22):

Os hábitos excêntricos de Byron associados à visão pessimista da vida, o saudosismo, a morbidez, o mistério e a alusão à morte como refúgio permeiam suas composições, criam um estilo, um símbolo do Romantismo. A denominação do modo de escrever criado por Byron passa a ser difundida como “byronismo” e se espalha entre os adeptos dessa escola literária.

[...] A partir da disseminação do conceito, o estilo cria características próprias e, algumas vezes, bastante diferentes do autor que serviu de inspiração. No Brasil, o termo está associado aos temas fúnebres, ao gosto pela melancolia, ao negativismo e à adoração pela morte. Encontrando eco nos ideais do Romantismo Brasileiro, o estilo foi incorporado por nossos escritores que desenvolveram um “byronismo” próprio, caracterizado tão intrinsecamente pela associação à doença, à morte e ao desejo de fugir da vida, que transformam o poeta inglês em “poeta de cemitério”.

O caráter sombrio e negativo aludido não é abraçado por Seixas; a citação ao poeta, ainda que indique certa sensibilidade da personagem, que será desenvolvida ao longo do romance, não lhe serve como veículo para reflexão sobre sua suposta dor, mas sim como passatempo, que logo será esquecido. Como produto da sociedade do espetáculo, Seixas realiza em suas ações, simples imitações de formas consagradas, diminuindo o sentido que o byronismo carrega. A densidade psicológica que o nome de Byron sugeriria, perde-se numa importação descontextualizada: a “musa” de Seixas é artificial, a sua “índole melancólica”

¹⁷¹ *Senhora*, p. 44, grifos meus.

não é perene. O narrador afirma ser, certa mágoa da personagem “breve a apagava o *bulício do mundo*”¹⁷².

O mesmo processo de recepção/ imitação acontece em uma alusão ao poeta francês Alphonse de Lamartine (1790- 1879). O lirismo triste e saudosista de poemas como *Le lac* (cujo excerto já foi citado no capítulo primeiro) se perde num exercício de dessacralização vazia; lançam-se indícios da sensibilidade de Seixas, que conhece e admira a poesia, para depois sufocá-la ironicamente através da artificialidade de sua posição. Em Fernando há o duelo entre a profundidade do caráter e a evidência de seu papel social¹⁷³, a que ele no início da narrativa, acomoda-se:

Se era na estação de festa e haviam lá pela roça bailes e partidas, que arremedavam a vida na corte, demorava-se uns quinze dias: o tempo de compor com alguma espirituosa fazendeirinha *um gentil romance pastoril* que terminava com umas estâncias, gênero *Lamartine*¹⁷⁴.

A intertextualidade¹⁷⁵, posta nesses termos, faz com que uma leitura seja possível: através da personagem, o romance não incorporaria fontes do romantismo, para, modificando-as, “pensar” sobre elas? Seria cabível, numa obra que critica a supremacia do material sobre o humano, a simples incorporação de traços de um romantismo evasivista, distante das inquietações sociais? A configuração da personagem parece apontar para uma resposta negativa. A idealização e a conciliação amorosa só poderão ocorrer quando as personagens, tendo aprendido com os próprios erros, evoluam:

Seixas deve chegar ao ponto de Aurélia; esta deve equilibrar-se ao de Seixas. Alencar resolve o impasse pelo amor. Este será possível a partir do momento em que os seres não estiverem mais contaminados pelas impurezas. Cada um deve buscar o ponto de equilíbrio mediante o sofrimento: um é o espelho do outro (ATAÍDE, 1999, p. 4).

¹⁷² *Senhora*, p. 43, grifos meus.

¹⁷³ Esse embate é definido expressamente pelo narrador e atesta a profundidade do caráter da personagem: “Havia nessa contradição da consciência de Seixas com a sua vontade uma anomalia psicológica, da qual não são raros os exemplos na sociedade atual. O falseamento de certos princípios da moral, dissimulado pela educação e conveniências sociais, vai criando esses aleijões de homens de bem” (*Senhora*, p. 105).

¹⁷⁴ *Senhora*, p. 104, grifos meus.

¹⁷⁵ Entende-se *intertextualidade* como diálogo entre textos. Analisando as discussões de Bakhtin e Kristeva, Fiorin (2004, p.181) conceitua o termo como “relações dialógicas entre textos e dentro do texto”, segundo o autor, estas podem ser desde alusões até referências modificadas. Como a obra de Alencar estabelece relações com outras – poemas, citações a autores, textos dramáticos e operísticos –, o termo será empregado em alguns momentos do exercício analítico.

O processo de amadurecimento, a que se refere Ataíde, transforma Seixas de maneira paulatina. No momento em que Lemos lhe lança a proposta de consórcio, têm-se o seguinte diálogo:

– E o que é a vida, no fim de contas, senão uma contínua transação do homem com o mundo? Exclamou Lemos.

– Não vejo ainda a vida por esse prisma. Compreendo que um homem sacrifique-se por qualquer motivo nobre, para fazer a felicidade de uma mulher, ou de entes que lhe são caros; mas se o fizer por um preço em moeda, não é sacrifício, mas tráfico.

O Lemos insistiu com todos os recursos da dialética materialista que ele manejava habilmente. Não conseguiu, porém, desvanecer os escrúpulos do moço que o ouvia com afabilidade, mantendo-se inflexível na negativa.¹⁷⁶

A imutabilidade da “dialética materialista” de Lemos entra em choque com a nobreza de Fernando, todavia, a complexidade da questão exposta é novamente sufocada pelo apelo social:

Havia nessa noite teatro lírico. Cantava Lagrange no *Rigoletto*. Seixas, depois de um exílio de oito meses, não podia faltar ao espetáculo.

Às oito horas em ponto, com o fino binóculo de marfim na mão esquerda calçada por macia luva de pelica cinzenta, e o elegante sobretudo no braço, subia as escadas do lado par.

[...]– Pois andava bem perto de ti. É que estavas ontem muito encadeado, respondeu Fernando a sorrir.

– É verdade! Que mulher, Seixas! Não imaginas. Olhas de longe e vês um anjo de beleza, que te fascina e arrasta a seus pés, ébrio de amor. Quando lhe tocas, não achas senão uma moeda, sob aquele esplendor. Ela não fala; tine como o ouro. Era para apresentar-te que eu te procurei. Ei-la que chega!¹⁷⁷

Apesar de, no nível do discurso, não concordar com as transações propostas pelo mundo, toma parte delas, assumindo uma posição cômoda, cura-se de seu “exílio” no norte, indo ao teatro ver *Rigoletto*, ópera de Giuseppe Verdi (1813-1901) que a crítica especializada define como densa, humana e musicalmente, pois “sombra e luz coexistem no interior das personagens” (SUHAMY, 2007, p. 116)¹⁷⁸. A menção do narrador a essa obra musical parece sugerir o contraste sombrio e luminoso existente tanto em Seixas como em Aurélia; na moça, a dualidade é apresentada pelas palavras de Alfredo Moreira – *anjo/ moeda/ falar/ tinir/ beleza/dinheiro*.

¹⁷⁶ *Senhora*, p. 49.

¹⁷⁷ *Senhora*, p. 50.

¹⁷⁸ Na ópera, de libreto composto por Francesco Piave (1810- 1876), com base no drama *Le Roi s'Amuse*, de Victor Hugo, narra-se a história de Rigoletto, bufão da Corte de Mântua e sua filha Gilda; a primeira figura oscila entre o pai amoroso e o homem disforme e cruel que escarnece dos demais, a segunda se põe, ora como pura e inocente ora como mulher apaixonada. Tendo sido seduzida pelo Duque de Mântua, belo e fútil, provoca a ira do pai, que manda matar o amante; ao descobrir o plano, Gilda entrega-se no lugar do homem que ama, levando Rigoletto a um desespero dramático e mórbido.

É importante destacar que as expressões que indicam seu poder de encanto, são quase as mesmas que ela usa ao se referir a Seixas no episódio da chave – o verbo *arrastar* e o sintagma *ébrio de amor*. O olhar deste sobre a figura feminina não é mais passivo nem imitativo, mas desconcertado e desconfortável, uma vez que a duplicidade de Aurélia lhe recorda o peso de sua própria dualidade: o fator de separação do casal não foi um sacrifício nobre, como o tematizado pela ópera ou aquele defendido pelas palavras do mesmo Seixas, no diálogo com Lemos (mas negado em sua atitude). O rompimento se deu pela preferência pelo dinheiro, em detrimento ao amor; ao enxergar a frieza de seu próprio interesse na mulher outrora amada, Seixas *reage*:

– Deslumbrante! Respondeu Seixas; mas para mim é uma beleza de espectro!
 – Não entendo!
 –É a imagem de uma mulher a quem amei, e que morreu. Esta semelhança me repele!¹⁷⁹

A tensão aglutinada na figura do espectro é distribuída em cada detalhe da cena: na imagem da noite ; no argumento sombrio de *Rigoletto*, que embora não desenvolvido no romance, reclama a perspicácia interpretativa do leitor; como também no figurino das personagens – o traje de Seixas é sóbrio e cinzento e o de Aurélia é claro, quase fantasmagórico: “Envolvia-a desde a cabeça até os pés um finíssimo e amplo manto de alva caxemira, que apenas descobria-lhe o fino rosto à sombra do capuz e uma orla do vestido azul”¹⁸⁰. O ator dos salões, diante da *imagem reproduzida* de seu amor perdido entra em contato com sua parcela humana, não-artificial; note-se que, após o encontro, diz-se que a moça “passou como se não se apercebesse de *Fernando*”¹⁸¹ (não mais, *Seixas*). O narrador começa, a partir deste ponto, a deixar transparecer os traços de sua profundidade aparentemente passageira; caberá ao leitor perceber esses mecanismos, ocultos pelo jogo de referências e aparências, citadas e/ou modificadas.

Conforme as atitudes de Seixas se alteram, aproximando-o do homem buscado e amado por Aurélia, as imagens que sugerem o fortalecimento de seu caráter vão se tornando cada vez mais densas e dramáticas: passa-se da *reprodução* de *Byron* e *Lamartine* para a *percepção* de *Rigoletto*, chegando-se à *reflexão* e *idealização*, relacionada à citação de *Otelo*, drama de William Shakespeare (1564-1616). O texto é mencionado por duas vezes na narrativa:

¹⁷⁹ *Senhora*, p. 50.

¹⁸⁰ *Senhora*, p. 50.

¹⁸¹ *Senhora*, p. 51, grifos meus.

Aurélia não gostava de Byron, embora o admirasse. Seu poeta querido era Shakespeare, em quem achava não o simples cantor, mas o sublime escultor da paixão.

Muitas vezes aconteceu-lhe pensar que ela podia ser uma heroína dessa grande epopéia da mulher, escrita pelo imortal poeta. No dia do casamento, sua imaginação exaltada chegou a sonhar uma morte semelhante à de Desdêmona.

Seixas renegara o poeta de seus antigos devaneios, para afeiçoar-se ao trágico inglês, que ele outrora achava monstruoso e ridículo. Lia os mesmos livros que ela; os pensamentos de ambos encontravam-se nas páginas que um já tinha percorrido, e confundiam-se. Aplaudiam reciprocamente ou censuravam¹⁸².

Sobre *Otelo*, Bloom (2000, p. 554-555, grifos meus) considera:

O amor entre Desdêmona e Otelo é sincero, mas poderia terminar em catástrofe mesmo na ausência do gênio demoníaco de Iago [...]. Desdêmona, convincente em sua total inocência, *apaixona-se pelo guerreiro em Otelo, que se apaixona pelo sentimento que ela alimenta por ele*, pelo efeito que sua lendária carreira exerce sobre a jovem.

A partir desta colocação, somada ao conhecimento prévio do drama de Shakespeare, é possível estabelecer semelhanças entre ele e *Senhora*. Em ambos há a idealização do ser amado; no primeiro caso, ela é responsável pelo aniquilamento dos protagonistas – Otelo idealiza a Desdêmona, mas não a conhece profundamente, e por isso, desconfia dela, ante os ardis de Iago. A mulher, nos extremos de seu amor, não crê que o esposo seja capaz de ímpetos de ciúme. No romance, o componente idealizador indica a pacificação e união dos seres; o drama shakespeariano é incorporado ao texto num estágio em que a idealização almejada por ambas as personagens está próxima de se tornar concreta. Aurélia se faz tão intensa a ponto de comparar seu amor e sofrimento aos de Desdêmona, embora aquela não seja inocente como esta, mas uma ardilosa atriz, capaz de assumir esse papel para ilustrar o alcance de sua artisticidade e desejo em relação ao outro, ao mesmo tempo em que, dialogando com a heroína shakespeariana, é responsável por inová-la.

Aurélia prefere Shakespeare a Byron, dado o suposto refinamento artístico do primeiro, que não só canta > reproduz > imita a paixão, mas a desenvolve, aprofundando-a, esculpindo-a, analogamente ao aprofundamento que a jovem senhora vivencia. Seixas, tendo experimentado nele próprio, o processo de mutabilidade e aprimoramento de seu caráter, não enxerga a complexidade teatral como *monstruosa e ridícula*, distante do seu eu, mas tão profunda e multifacetada quanto sua própria mudança e a natureza da situação na qual está envolvido. A similitude de movimentos os aproxima: “Lia os mesmos livros que ela; os

¹⁸² *Senhora*, p. 223.

pensamentos de ambos encontravam-se nas páginas que um já tinha percorrido, e confundiam-se”¹⁸³. Assim, a intertextualidade com a peça tem importância capital para acentuar a potencialidade dramática e psíquica de seus protagonistas, que recorrem à adoção de outras vozes para falar de si mesmos, do conflito que os dilacera e da parcela íntima perdida que buscam recompor:

– Oh! Pareço-lhe um Otelo! Disse Fernando a chasquear.
 – Não, Otelo tinha razão em todos os seus ultrajes e brutalidades; amava e com paixão. Mas o senhor não é aqui outra coisa mais do que o advogado da decência.¹⁸⁴

O homem, *Fernando*, traveste-se de uma versão irônica de Otelo para, assumindo a posição de ator, revelar a extensão do seu ciúme e do amor, sob ele oculto. Como Aurélia vê apenas o nível das aparências, o *Seixas*, atribui a alusão a um simulado decoro. Os amantes ainda não se reconhecem, mas o narrador delinea as proporções da colisão entre ator e ser humano, leiam-se as marcas “trágicas” de sua caracterização:

Fernando *esmagado* pelo sarcasmo, contra o qual não podia reagir, teve ímpetos de confessar a essa mulher toda a *insânia* do amor que sentia, e depois, quando ela exultasse com seu triunfo e a humilhação dele, *abatê-la* a seus pés.¹⁸⁵

Como última amostra da relação entre idealização, densidade psíquica, dramatização e ironia romântica, lançar-se-á um olhar analítico sobre o capítulo sexto da *Posse*. O narrador começa a descrevê-lo como uma espécie de *locus amoenus*, lugar de descanso para o embate psicológico vivido pelos amantes:

Fazia um luar magnífico.
 Seixas conversava com D. Firmina na calçada de mármore de frente, que a folhagem das árvores cobria de sombra.
 À direita do marido estava Aurélia reclinada em uma cadeira mais baixa de encosto derreado, cômodo preguiçoso para o corpo e o espírito que deseja cismar.
 [...] Como se houvessem naquela ocasião exaurido toda a dose de fel e acrimônia, acumulada nesse primeiro mês de casados, desde o dia seguinte suas palavras correspondendo à amenidade e apuro das maneiras, perderam

¹⁸³ *Senhora*, p.223.

¹⁸⁴ *Senhora*, p. 230.

¹⁸⁵ *Senhora*, p. 230, grifos meus.

a ponta de ironia, de que anteriormente vinham sempre armadas, como as vespas de seu dardo sutil e virulento.¹⁸⁶

Nesse espaço em que predominam a sombra e a iluminação natural, Seixas e Aurélia parecem abandonar a posição de *personas*, destacando-se como *peessoas* (recorde-se que, no capítulo segundo, defendeu-se que a escuridão propicia a queda das máscaras). Os ânimos, outrora exaltados, acalmam-se abrindo espaço para a idealização, Seixas descreve para D. Firmina, imóvel, “o lindo poema de Byron, *Parisina*”¹⁸⁷. Os primeiros versos desse texto indicam uma atmosfera negra, noturna e fúnebre:

É a hora em que d’entre as ramagens
Rouxinóis cantam nênias sentidas;
É a hora em que juras de amores
Soam doces nas vozes tremidas,
Desse escuro o céu vai se envolvendo
E auras brandas e as águas vizinhas
Murmuriam no ouvido silente;
Cada flor à noitinha de leve
Com o orvalho se inclina tremente,
E se encontram nos céus as estrelas,
São as águas d’azul mais escuro,
Têm mais negras as cores das folhas,
Docemente tão negro e tão puro
Que o dia acompanha – nas nuvens morrendo
Qual finda o crepúsculo - a lua nascendo¹⁸⁸.

O narrador, de certa forma, transpõe o lirismo do poema para a descrição da reação de *Fernando* ante a remissão a Byron, ela não é mais irrefletida e imitativa, mas marcada por uma melancolia condizente com o novo estágio de vida da personagem, mais madura; as remissões a um passado utópico – marcado pelos verbos no pretérito imperfeito, tempo inacabado –, contrastam com a futilidade do *Seixas*, apresentado, no início do romance, pelo narrador, que prossegue:

Depois do poema ocupou-se Fernando com o poeta. Ele *tinha* saudade dessas brilhantes fantasias, que outrora *haviam* embalado os sonhos mais queridos de sua juventude. A imaginação, como a borboleta que o frio entorpeceu e desfralda as asas ao primeiro raio do sol, *doudejava* por essas flores d'alma.

Não falava para D. Firmina, que talvez não o compreendia, nem para Aurélia que certamente não o escutava. Era para si mesmo que expandia as abundâncias do espírito; *o ouvinte não passava de um pretexto para esse monólogo*.¹⁸⁹

¹⁸⁶ *Senhora*, p. 160.

¹⁸⁷ Op. cit., p.160 grifos do autor.

¹⁸⁸ Não foi possível encontrar a tradução do poema de Byron em versão integral, os primeiros versos, traduzidos por Álvares de Azevedo (1831-1851), constam no trabalho de Zemruski (2008, p. 38-39).

¹⁸⁹ *Senhora*, p. 160, grifos meus.

Há a referência a dois ouvintes passivos – D. Firmina que parece não compreendê-lo e Aurélia que não o escuta. O monólogo de Seixas, embora aparentemente condizente com o clima do espaço, só modifica a ele próprio, isto é, nas palavras de Proust (*apud* PONTIERI, 1988, p. 13): “Na realidade, cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo”. Portanto, a idealização, neste caso, é uma tentativa de resgate de essência, que em D. Firmina, como já visto, é mecânica e inerte, e em Aurélia estaria adormecida pela posição que ocupa. Aliás, se para Seixas o ato de idealizar se refere a um contato particular com o seu eu interior, para ela significa, projetando-se no amado, recompor-se da cisão a que se deixou submeter:

Ali perto recendiam os corimbos de resedá, balouçados pela brisa, e foi através desse enlevo de luz e fragrância, que a voz sonora de Seixas penetrou nas cismas de Aurélia e enleou-se nelas, de modo que *a moça imaginava escutar não a conversa do marido, mas a fala de seu sonho*.¹⁹⁰

A densidade da atmosfera tipicamente romântica, parece atingir as personagens que caminham para um processo de fusão/(re)encontro. Outro poema de Byron, *O corsário*¹⁹¹, é citado por Seixas; essa alusão adquire mais força, visto que, através dela, ele demonstra com mais intensidade sua parcela dramática e densa; primeiro *reproduzia* Byron em conquistas fúteis, em seguida, *descreve* o poema e *cita* o poeta como pretexto para sua autodescoberta, finalmente, *reescreve* o poema, segundo os seus anseios, sob os quais o leitor pode identificar as características do *gênio*¹⁹² difundido pelo romantismo:

¹⁹⁰ *Senhora*, p. 161, grifos meus.

¹⁹¹ Não foi possível encontrar o poema de Byron em Português. Citam-se os primeiros versos da tradução espanhola, feita pelos poetas Vicente Wenceslao Querol e Teodoro Llorente, para ilustrar que o poema evoca uma liberdade heróica, grandiosa e expansiva, um desejo distante, idealizado, sugerindo uma fuga de uma realidade opressora:

«Del negro abismo de la mar profunda
sobre las pardas ondas turbulentas,
son nuestros pensamientos como él, grandes;
es nuestro corazón libre, cual ellas.
Do blanda brisa halagadora expire,
do gruesas olas espumando inquietas
su furor quiebren en inmóvil roca,
hed nuestro hogar y nuestro imperio. En esa
no medida extensión, de playa a playa,
todo se humilla a nuestra roja enseña.
Lo mismo que en la lucha en el reposo
agitada y feliz nuestra existencia,
hoy en el riesgo, en el festín mañana,
brinda a nuestra ansiedad delicias nuevas.

¹⁹² Segundo Sússekind (2008, p.79), a ideia de *gênio* é considerada como “expressão da proximidade ou harmonia com a natureza, sem intermediação do pensamento reflexivo [...], [o artista cria] uma obra que não parece fruto de sua habilidade técnica, mas tem uma espontaneidade como a das coisas geradas pela natureza”. É exatamente isso que ocorre com a remissão ao “texto” de Seixas: parece natural, mas é, na realidade, construído. Na medida em que o autor elabora um narrador, que descreve um estado da personagem, fazendo uso de determinados recursos, por exemplo, o discurso indireto e uma seleção vocabular que remete ao campo semântico da produção literária, mesclada por certo lirismo – a escrita deixa de ser espontânea para revelar seus artificios de composição.

A palavra *fluía-lhe* dos lábios trêmula de emoção, mas rica, inspirada, colorida. Não contou o poema do bardo inglês; *bordou outro poema sobre a mesma teia*, e quem o ouvisse naquele instante, *acharia frio e pálido o original*, ante o plágio eloqüente. É que neste havia uma alma a palpitar, enquanto que no outro apenas restam os cantos mudos do gênio que passou.¹⁹³

O narrador constroi um ambiente que propiciaria a evasão e a imutabilidade de um espaço-tempo oniricamente perfeitos: há a representação de um paraíso perdido reconfigurado no sufocante espaço doméstico, uma musa, a figura da mulher ideal, inatingível que sonha e suspira, um “observador” que contempla o quadro impassivelmente. Diante de tal ordenamento o *Fernando-poeta*, separa-se do *Seixas-ator* e, encontrando sua natureza primeira, espontânea, reconstrói um modelo de escrita ao sabor da “inspiração” e do “sentimento”. Tudo estaria em uma “poética” estabilidade, não fosse a intervenção de uma voz externa, que funciona sob um sistema diverso do apresentado:

- O senhor deve traduzir este poema. É tão bonito! disse D. Firmina.
 - Já não tenho tempo, respondeu Seixas; nem gosto. Sou empregado público e nada mais.
 - Agora não precisa do emprego; está rico.
 - Nem tanto como pensa.
- Aurélia levantou-se tão arrebatadamente, que pareceu repelir o braço do marido, no qual pouco antes se apoiava.
- Tem razão; não traduza Byron, não. O poeta da dúvida e do ceticismo, só o podem compreender aqueles que sofrem dessa enfermidade cruel, verdadeiro marasmo do coração. Para nós, os felizes, é um insípido visionário¹⁹⁴.

A intervenção de Firmina, enquanto representante da sociedade espetacular, sinaliza que o desejo de Fernando, o seu sonho-modelo, não cabe ao meio no qual ele está inserido, a sua “escrita” literária onírica e pacificadora seria incompatível com o mundo da mercadoria a que a personagem pertence, a beleza e pureza distantes que a leitura dos textos de Byron sugeriu, embora suscite uma nova composição, não se faz mais pura, mas híbrida, localizada entre o plano do essencialmente humano e do calculadamente simulado. A fala de Seixas remete a dívida não paga e, como Aurélia ainda não consegue ver indícios de mudança no caráter do marido, imediatamente a transporta para a condição de atriz: ironiza Byron, cuja dúvida e o ceticismo estariam distantes da felicidade “dramaticamente” pintada como verdadeira, para, em seguida, sufocando a sua parcela puramente essencial, reconstruir o ambiente, dando-lhe contornos artificiais de um palco:

¹⁹³ *Senhora*, p. 162, grifos meus.

¹⁹⁴ *Senhora*, p.162.

Mal entrou na zona de luz que prateava a fina areia, teve um calafrio. Esse esplêndido luar, onde suave, em que ela banhava-se voluptuosamente momentos antes, a transpassara como um lençol de gelo.

Voltou precipitadamente e entrou na sala, onde apenas havia a frouxa claridade de dois bicos de gás em lamparina. Fora ela mesma quem dispusera assim, para que a luz artificial não perturbasse a festa da natureza. Agora batia o tímpano, chamando o criado para fazer inteiramente o contrário. Os lustres acesos entornaram as torrentes deslumbrantes do gás, que expeliram da sala os níveos reflexos do luar.¹⁹⁵

Através do procedimento de Seixas e da reação de Aurélia, lê-se um romantismo que exhibe suas bases e fontes para desconstruindo-as, refletir sobre elas. Pela observação sobre a posição oscilante de ator/ ser humano, assumida pelo casal, e apontada por D. Firmina – metáfora ao leitor passivo que deveria ser questionador –, pode-se estabelecer algumas considerações.

No romance, o que aqui se entende por *idealização* parece remeter à delimitação de uma fixidez, um padrão, metaforizado pela união definitiva dos amantes, tendo sido quebrado o julgo do simulacro e do capital: “ – 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”.¹⁹⁶ Antes do fim, todavia, ela parece não ser plenamente possível, pois, em primeiro lugar esbarra no caráter teatralizado das personagens e do ambiente que os cerca. A teatralização faz com que as personagens se tornem complexas e, através do inacabamento formal por elas sugerido, haja a possibilidade de tematização e reflexão sobre duplicidades e outras inquietações tipicamente humanas, fazendo com que o texto nunca se feche em uma única voz interpretativa:

O personagem do romance não deve ser heróico, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra; ele deve reunir em si tanto os traços positivos, quanto os negativos, tanto os traços negativos, tanto os inferiores, quanto os elevados [...]. Deve ser apresentado como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida (BAKTHIN, 1988, p. 402).

Em segundo lugar, a ideia de idealização/fixidez contraria a dinâmica da própria obra, pois ela se faz a partir do contato crítico com outros textos. Sendo possível realizar, através de processos como a ironia romântica, um exame de seus procedimentos discursivos, atualizando tanto a tessitura examinada, como as fontes que lhe deram forma.¹⁹⁷

¹⁹⁵ op,cit. p. 162.

¹⁹⁶ *Senhora*, p. 242.

¹⁹⁷ Para Bakhtin (1988, p. 427): “ a romancização dos outros gêneros não implica a sua submissão a cânones estranhos; ao contrário, trata-se de liberá-los de tudo aquilo que é convencional, necrosado, empolado e amorfo, de tudo aquilo que freia sua própria evolução e de tudo aquilo que os transforma, ao lado do romance, em estilizações de formas obsoletas”.

Dessa maneira, no plano da história os recursos são empregados para sinalizar que a estabilidade e a pacificação, alcançadas por vias do amor, são possíveis, prova disso é que o romance “termina” no momento em que as projeções dos amantes se encontram. No que tange ao enredo, entretanto, o emprego dessas mesmas estratégias propõe uma trajetória oposta: demonstra que a escrita literária não é fluente e definitiva, mas tão híbrida, irônica e simulada quanto suas figuras e as leituras que possam vir a surgir a partir delas, acrescentando significações num infinito campo de novas e renovadas descobertas.

DA CAPO AL FINE¹⁹⁸

Existe, no romance *Senhora*, de José de Alencar, uma série de elementos que evocam uma atmosfera própria aos textos dramáticos e sua concretização em encenações. Uma possível leitura justificaria a interligação entre as manifestações romanesca e teatral como uma mera exigência estilística inerente ao período romântico, para criação de expedientes folhetinescos, belos e ornamentados linguisticamente, uma espécie de “gosto do pitoresco”, “curiosidade do pormenor brilhante” (BOSI, 1995, p. 140). Entretanto, a satisfação dessas curiosidades, bem como o afastamento espaço-temporal, entre a suntuosidade evocada e o contexto dos novos leitores, não poderiam datar a obra, tornando-a obsoleta?

Tentando refletir sobre tal questão, o presente trabalho procurou caminhar em direção contrária a essa concepção, válida, mas primária. Considerando que a obra literária apresenta não uma, mas várias possibilidades de interpretação, proporcionais ao apuro técnico e estético empregado na “organização do discurso ficcional” (BARBOSA, 2007, p. 43), defendeu-se que o diálogo entre texto romanesco e dramático não se presta apenas a satisfazer necessidades de ordem “retórica”, mas principalmente evidencia o caráter artístico e mimético subjacente ao texto. No caso do romance analisado, este desvelamento composicional ocorre através da *ironia romântica*, um “meio que a arte tem para se autorrepresentar” (BRAIT, 2008, p. 34).

Desse modo, os elementos linguísticos são responsáveis por criar, no interior da história, uma encenação, com espaço, tempo e personagens, sob ela, no nível do enredo, a escrita mimética também se revela encenatória, pois se origina de um processo de “seleção” e “combinação” de recursos intra e extralinguísticos, que culmina no “desnudamento da ficcionalidade” (ISER, 1983, p. 397).

Sabendo-se que a estética romântica preza pela ruptura de rígidos padrões de composição, operando a mesclagem de gêneros, o seu aproveitamento vivificador e crítico ou “romancização”, nas palavras de Mikhail Bakhtin (1988, p. 420), a aproximação postulada, entre *ironia*, *romance* e *teatro* (entendido aqui tanto em uma perspectiva textual quanto como a mimetização de recursos materiais no interior da obra), não parece inoperante. No romance, além da revelação de seu prisma configuracional, ela é responsável por sinalizar o

¹⁹⁸ Em italiano significa “Do início ao fim” (DOURADO, 2004, p. 102).

“inacabamento formal” (BAKHTIN, 1988, p. 428) subjacente a ele, traço que faz com que a obra carregue em si críticas e concepções que são *universais* por pertencerem à ordem do inerentemente *humano*, isto é, a teatralização presente no livro, além de apontar para a hibridez que lhe é própria, já que ele dialoga com vários outros textos, faz uma crítica ao enfraquecimento das relações entre pessoas, existente em quaisquer épocas, numa sociedade em que o *espetáculo do capital* impera, existam ou não, dotes ou mercados matrimoniais.

Os capítulos do trabalho foram dispostos de modo a examinar como se dá a interligação proposta. No primeiro – *Prelúdio* –, após uma breve explanação do questionamento que perpassou a pesquisa e da apresentação de um sumário teórico-conceitual sobre romantismo, uma revisão atenta sobre certos textos alencarianos, críticos e dramáticos, foi tecida, para constatar que neles, ao lado da busca pela definição de uma identidade literária brasileira, que implica o aproveitamento de diversas fontes, há índices de ironia, teatralidade e mistura de gêneros. Tecendo-se uma comparação entre o romance e algumas peças teatrais de Alencar, percebeu-se que, naquele, há o aproveitamento de muitos traços destes: a temática, a caracterização das personagens e, sobretudo, o desenvolvimento de um espaço encenado que, como vimos, revela o processo de *encenação discursiva*. Em *Senhora*, o narrador parece ter sido arquitetado de modo a, manipulando traços discursivos dos textos não-romanescos, criar um expediente de mascaramento que transforma as personagens em *atores*, em cuja dubiedade de atuação subjaz a construção estética; logo, o leitor

[...] reconhece, pelo comportamento da linguagem, o caráter ilusório da narrativa, a irrealidade da ilusão, e com isso devolve à obra de arte – nos seus termos – aquele sentido da mais alta brincadeira que ela tinha antes de haver representado, na ingenuidade da não-ingenuidade, e de maneira excessivamente íntegra, a aparência como algo verdadeiro (ADORNO, 1983, p. 272).

No segundo capítulo – *Interlúdio* – observou-se o processo de teatralização das personagens principais, Aurélia Camargo e Fernando Seixas. Esta, passa pela descrição de seus atributos físicos, gestual e ações, altamente dramatizados, de modo que elas se “auto-representam” como teatrais, para sinalizar a construção do texto como espetáculo. A narrativa demonstra que ambos assumem “*frames*” (LIMA, 1981), molduras convencionadas para lerem e escreverem a si mesmos e ao ser amado. A leitura e escrita de Aurélia prima pela *execução* idealizatória, e a de Seixas pela *imitação* de modelos, destituída de “experiências modificadoras” (LARROSA BONDÍA, 2005) ; o embate entre essas diferenças causa o rompimento amoroso e a inserção da protagonista na *sociedade do espetáculo* para realizar o

resgate das identidades perdidas. Através do exame de como as figuras se constroem enquanto *textos*, é possível refletir sobre o fazer literário.

O terceiro capítulo – *Grand finale (?)* – examinou a constituição, cômica ou densa, delineada pelo narrador (dirigindo-se ao narratário), das personagens Lemos e Firmina e dos protagonistas. Um ou outro direcionamento configuracional é dado através da rede de referências que remetem aos pares de figuras. No primeiro caso, há uma comicidade paralisadora e corrigível; no seguinte, uma profundidade, construída a partir das citações a textos românticos, de cunho sombrio e/ou idealizatório, com os quais os amantes se identificam ou se ajustam no exercício de (auto)conhecimento.

A variedade de textos que se entrelaçam para compor as personalidades multifacetadas de Fernando e Aurélia pode servir como metáfora à discussão sobre a hibridez subjacente ao texto literário, que ao incorporar diversas *vozes*, renova-as, problematizando-as enquanto objetos estéticos passíveis de interpretação. Com isso, evidencia-se que o reconhecimento da existência de um trabalho produtivo operado *na e com* a linguagem é indispensável para que a obra não perca seu caráter renovável.

Assim, as discussões levantadas por este trabalho procuraram demonstrar que, através da encenação da história, das personagens/atores, algumas marcas da *encenação escrita*, de forma sutil se deixam perceber, irônica e teatralmente, atraindo leitores para suas infinitas teias significativas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Tradução: José Lino Grünnewald. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores).
- ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ALENCAR, José de. As asas de um anjo: advertência e prólogo da primeira edição (1859). In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. v. 1.
- _____. As asas de um anjo. In: _____. _____. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. v. 2
- _____. Bênção Paterna. In: _____. *Sonhos d'ouro*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. Carta a d. Paula de Almeida. In: _____. *Senhora: perfil de mulher*. 2. ed. São Paulo: FTD, 1993 (Coleção grandes leituras).
- _____. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: _____. *Iracema*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Como e porque sou romancista*. 2. ed. Adaptação ortográfica: Carlos de Aquino Pereira. Campinas: Pontes, 2005.
- _____. O crédito. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. v. 2.
- _____. *Diva*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2010.
- _____. A expiação. In: _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. v. 2
- _____. *Iracema*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Lucíola*. 26. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. *A pata da gazela*. São Paulo: Ática, 2007.
- _____. Pós-escrito. In: _____. *Diva*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2010.
- _____. O que é o casamento?. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. v. 2.
- _____. Rio de Janeiro: verso e reverso. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. v. 2.

ALENCAR, José de. *Senhora: perfil de mulher*. 2. ed. São Paulo: FTD, 1993 (Grandes leituras).

ALVAREZ, Luis; GALLEGO, Antonio; TORRES, Jacinto. *Música y sociedad*. Madrid: Real Musical, 1976.

ALVES, Cilaine. *O Belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução: Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo, Cultrix, 1997.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*. São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-44, set. 1998.

ATAÍDE, Vicente. Introdução. In: ALENCAR, José de. *Senhora*. Curitiba: HD Livros, 1999. (Clássicos Brasileiros Comentados).

BAKTHIN, Mikhail. Problemática e definição. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: M. Fontes, 1983, p. 279-286.

_____. Epos e romance. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 397-428.

BALZAC, Honoré de. Prefácio à comédia humana. In: _____. *Estudos de mulher*. Tradução: Rubem Mauro Machado; Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2006.

BARBOSA, João Alexandre. Reflexões sobre o método. In: _____. *Leituras desarquivadas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

BELLINI Vincenzo; ROMANI, Felice. *Norma*. Tradução: Mariana Portas e Sécúlis – Serviços, Cultura e Línguas LDA. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2011 (Coleção Folha grandes óperas; v. 11).

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, v. 1).

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, v. 1).

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução: Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

BÍBLIA SAGRADA. 64. ed. São Paulo: Ave Maria, 2006.

BIEMEL, Walter. *La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán. Convivium: Revista de Filosofía*, n. 13-14, p. 27-48, 1962. ISSN 0010-8235. Barcelona. Disponível em: <www.raco.cat/index.php/Convivium/article/viewFile/.../99002>. Acesso em: 29 jun. 2010.

BILAC, Olavo. *Antologia Poética*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do humano*. Tradução: José Roberto O’Shea . Revisão: Marta Miranda O’Shea. 10. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

BRAYNER, Sonia. Graciliano Ramos e o romance trágico. In: _____. et al. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BYRON, George Gordon. *El Corsário*. Tradução: Vicente Wenceslao Querol; Teodoro Llorente. Disponível em: <www.librodot.com>. Acesso em: 23 ago. 2011.

_____. Parisina. Tradução: Álvares de Azevedo. In: ZEMBRUSKI, Soeli Staub. *Um outro Byron no Brasil: a tradução de Paulo Henriques Britto*. 2008. 92 f. Dissertação (Mestrado em em Estudos de Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Soeli_Staub_ZembruskiDissertacao.pdf>. Acesso em: 12 set. 2011.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. São Paulo: M. Claret, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985.

_____. Os três Alencares. In: _____. *Formação da literatura brasileira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Vila Rica, 2000. p. 200-211.

_____. et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962. v. 4.

COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1980. v. 1. p. 80-195.

_____. *Impertinências*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1990. p. 96-101.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Railton Sousa Guedes, 2003. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/soceespetaculo.html>>. Acesso em: 21 nov. 2010.

DICKINSON, Emily. *Uma centena de poemas*. Tradução: Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: EDUSP, 1984.

DONIZETTI, Gaetano et al. O mon Fernand. Tradução: Divamaria Moreira Gomes. In: _____. *La Favorite*: ópera romântica em quatro atos. Disponível em: <<http://opera.stanford.edu/Donizetti/LaFavorita/acte3.html>>. Acesso em: 12 nov. 2011.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora da PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. 6. ed. Curitiba: Posigraf, 2004.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Dizer o tempo. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 68-77.

GARBUGLIO, José Carlos. Senhora, à imagem do senhor. In: ALENCAR, José de. *Senhora*. Edição crítica por José Carlos Garbuglio. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

GUINSBURG, Jacó; ROSENFELD, Anatol. Romantismo e classicismo. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____; _____. Um encerramento. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime: prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. v. 2.

KOBBÉ, Gustave. *Kobbé*: o livro completo da ópera. Editado pelo conde de Herewood. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

LAFETÁ, João Luiz. As imagens do desejo. In: ALENCAR, José de. *Senhora*. 34. ed. São Paulo: Ática, 2004. p. 3-9.

LAMARTINE, Alphonse de. Le Lac. In: _____. *Méditations poétiques*. Disponível em: <<http://romantis.free.fr/Lamartine/html/medita.html>>. Acesso em: 22 set. 2010

LAMARTINE, Alphonse de. *O lago*. Tradução Maciel Monteiro. Disponível em: <<http://folhetim.tripod.com/lamartine.html>>. Acesso em: 22 set. 2010.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Experiencia y alteridad en educación. In: _____; SKLIAR, Carlos (Org.). *Experiencia y Alteridad en Educación*. Buenos Aires: FLASCO, 2005. Primeira classe del postgrado virtual “Experiencia y alteridad en educación”

_____. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução: João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, Campinas: UNICAMP, n.19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

LEITE, Dante Moreira. O duplo humano e o duplo social. In: ALENCAR, José de. *Senhora*. Edição crítica de José Carlos Garbuglio. Rio de Janeiro: LTC, 1979.

_____. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: 2000. p. 148-160.

LIMA, Luiz Costa. Mímesis e representação social. In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. Ironia e performance no primeiro romantismo alemão: os casos de Tieck e Friedrich Schlegel. *Revista Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 4, p. 166-174, jan. 2008.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Sucessos e insucessos de Alencar no teatro. In: Alencar, José de. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. v. 1.

MARX, Karl. A mercadoria. In: _____. *O capital*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000086.pdf>>. Acesso em: 3 jul. 2010.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução: Geraldo Gerson de Sousa. Revisão: Vera Lúcia Beluzzo Bolognami; Valéria Cristina Martins. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PAULINO, Graça. Senhora de raios e réis. In: ALENCAR, José de. *Senhora: perfil de mulher*. 2. ed. São Paulo: FTD, 1993 (Grandes leituras).

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: M. Claret, 2000.

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

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHILLER, Friedrich. *Poesía ingenua y poesia sentimental*. Disponível em: <www.4shared.com>. Acesso em: 15 set. 2011.

SCHUMANN, Walter. *Gemas do mundo*. São Paulo: Disal, 2006.

SCOTTINI, Alfredo. *Dicionário de nomes*. Blumenau: EKO, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Como gostais: conto de inverno*. Tradução: Beatriz Viegas Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. *Hamlet*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SUHAMY, Jeanne. *Guia da ópera: 60 óperas célebres resumidas e comentadas*. Tradução: Paulo Neves Fonseca. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

VILAÇA, Alcides. Álvares de Azevedo: o riso de um soneto. In: *Todas as Letras: Revista da FLE*. São Paulo: Mackenzie, Ano 1, n. 1, 1999.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

ZEMBRUSKI, Soeli Staub. *Um outro Byron no Brasil: a tradução de Paulo Henriques Britto*. 2008. 92 f. (Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Soeli_Staub_ZembruskiDissertacao.pdf>. Acesso em: 12 set. 2011.

ZILBERMAN, Regina. Crítica. In: JOBIM, José Luís. *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1999.