

**PERSONAGEM E AMBIGUIDADE EM *SENHORA*, DE JOSÉ DE  
ALENCAR**  
**CHARACTER AND AMBIGUITY IN JOSÉ DE ALENCAR *SENHORA***

**Mauricio Silva (UNINOVE)**

**RESUMO:** O presente artigo trata da construção de personagens no romance *Senhora* de José de Alencar, com destaque para Aurélia e Seixas, buscando inseri-los tanto na dinâmica do enredo criado por Alencar quanto nos pressupostos estéticos do Romantismo literário. A tônica da análise centra-se na idéia de *ambiguidade*, conceito fundamental para se entender não apenas o processo de construção das personagens do romance em causa, mas ainda a complexidade de sua trama romanesca.

**Palavras-chave:** José de Alencar; *Senhora*; Personagem; Ambiguidade; Romantismo.

**ABSTRACT:** The present article analyzes the construction of characters in the novel *Senhora* of José de Alencar, especially Aurelia and Seixas, seeking to insert them both in the dynamics of the romantic plot created by Alencar. The analysis focuses on the idea of ambiguity, fundamental concept to understand not only the process of building the characters in this novel, but also the complexity of his novelistic plot.

**Keywords:** José de Alencar; *Senhora*; Character; Ambiguity; Romanticism

Com o surgimento e posterior desenvolvimento do *romance* no século XVIII, aspectos estruturais da prosa de ficção começam a se destacar no cenário teórico da literatura, ganhando cada vez mais consistência analítica e interpretativa. Entre os elementos principais que passam a compor, estruturalmente, a narrativa romanesca, a *personagem* distingue-se não apenas pela importância que naturalmente possui para a composição da obra, mas também pela multiplicidade de formas como se apresenta, tornando-se componente imprescindível à economia do romance.

Este fato torna-se particularmente verdadeiro durante o Romantismo, movimento estético que, historicamente, surge na Europa numa época de contestação das monarquias absolutistas setecentistas, da qual a Revolução Francesa (1789) foi o principal episódio, e de ascensão da burguesia, tendo como consequência imediata o desenvolvimento do comércio, a

expansão urbana e o aperfeiçoamento de laços pré-capitalistas que dariam ensejo às seguidas revoluções industriais que marcariam o século XIX. No dizer de um estudioso do assunto,

o período de gestação e desenvolvimento do romantismo foi extremamente rico pelas sugestões revolucionárias, pelas rápidas e profundas transformações que irão marcar a Europa e a América. O romantismo será, ao mesmo tempo, expressão dessas circunstâncias históricas e a afirmação, talvez em um de seus momentos de maior complexidade, dos descompassos entre os avanços econômicos e as tragédias humanas; das glórias revolucionárias e dos desencantos com a nova ordem formam o emblema contraditório do sentimento de desajuste que marca boa parte do movimento (CITELLI, 1986, p. 14).

Se do ponto de vista histórico o Romantismo assinala uma verdadeira inflexão no modo de pensar e de se relacionar socialmente, do ponto de vista estético a revolução não foi menor, a começar pelo fato de a estética romântica promover, num deliberado espírito de oposição, a contestação do ideário neoclássico e os embates contra os dogmatismos das regras artísticas, o apego a expressões mais pessoais, naturais e subjetivas, além de valorizar o popular e o nacional. Trata-se, portanto, como afirma Dante Tringali, de uma clara posição anti-iluminista, em favor de conceitos fundamentalmente “irracionais”:

o Iluminismo achava que a razão humana, apesar de seu poder, apenas chegava a aceitar a existência de Deus, sem conhecer sua natureza. Mas mesmo assim havia uma corrente atéia dentro do iluminismo. O romantismo renega a razão. Não lhe dá a menor importância como forma de conhecimento. E busca outro caminho. Não é pela estúpida razão humana que se conhece o infinito, mas pelo sentimento e pela fantasia. Não é pela discursividade, mas pela intuição (TRINGALI, 1994, p. 103).

Assim, numa perspectiva estética e, mais particularmente, do ponto de vista estritamente literário, o Romantismo promove uma autêntica renovação das artes, insurgindo-se contra os clássicos e os neoclássicos e suas regras, defendendo a liberdade artística, a mistura de gêneros literários etc. A arte torna-se individualista, supervalorizando a figura do autor, desaguando numa perspectiva em que o *eu* passa a ser a dimensão artística mais importante (egocentrismo), primando, portanto, pelo ensimesmamento (subjetivismo). Valoriza-se, ainda, o sentimentalismo (em oposição ao racionalismo), a imaginação (em oposição à especulação), a anarquia dos sentidos (em oposição ao seu equilíbrio), a introversão (em oposição à extro-

versão) e o tom intimista (em oposição ao tonos coletivo). Essas e outras características do *ser* romântico só poderiam desencadear um série de peculiaridades do *sentir* romântico, tais como a angústia, o sofrimento, o desespero, o trágico, tudo resumido no conceito central, para o Romantismo, de tédio (*spleen, mal-de-siècle*). As saídas, diante de um quadro tão massacrante para o ego romântico, seria ou o sacrifício pessoal, pelo suicídio; ou a auto-imolação, pela tuberculose; ou o escapismo, pela busca da Natureza; ou o exotismo, pela dedicação às viagens; ou ainda a ilusão do passado, pelo retorno às idades antigas. Trata-se do *sujeito problemático* de que fala Citelli, (CITELLI, 1986, p. 11) decorrente da própria complexidade inerente à estética romântica.

No Brasil, em especial, o Romantismo surge como uma manifestação artística que, necessariamente, adquirirá feições próprias, reproduzindo, inclusive, as contradições de uma sociedade politicamente recém-independente e economicamente ainda vinculada à produção agrária, à mão-de-obra escrava e à exportação, mas já apontando para um vindouro processo de industrialização, o que teria consequências diretas no modo de produção literário do século XIX, bem como na recepção da literatura aqui produzida por nossos primeiros romancistas, como afirmam Benjamin Abdala e Samira Campedelli:

o desenvolvimento econômico do país e o conseqüente processo de urbanização trouxeram novas necessidades para as famílias patriarcais brasileiras. Aos poucos, elas adquiriram a ideologia do consumismo dos produtos da Revolução Industrial. E, da mesma forma que o homem burguês aprendeu a comprar mercadorias, o novo público leitor deveria adquirir a matéria literária (...) Formou-se, assim, o novo público para as produções românticas. Um público burguês, mas impregnado ainda da ideologia conservadora do sistema escravista colonial, que inviabilizou o surgimento de produções artísticas de caráter mais crítico em relação à realidade brasileira. O gosto pelos padrões estéticos do Romantismo - a forma literária da burguesia - veio mais através da importação de modelos estrangeiros. Uma economia dependente traz a dependência cultural (ABDALA JÚNIOR & CAMPEDELLI, s.d., p.79).

Produção diversificada, nossa prosa de ficção romântica pode ser dividida em quatro tendências majoritárias, de acordo com algumas características estéticas que cada uma delas apresenta. Teríamos, portanto, o *romance regionalista*, em que se promove uma idealização da paisagem regional, com a exposição de costumes e hábitos regionais, bem como a exploração de temas típicos de certas regiões do país (escravidão, cangaço, sertanejo etc.),

raramente problematizado no contraste entre o campo e a cidade; alguns dos autores que a representam são José de Alencar (*O Sertanejo, O Tronco do Ipê*), Visconde de Taunay (*Inocência*), Bernardo Guimarães (*A Escrava Isaura*) e Franklin Távora (*O Cabeleira*). Uma segunda tendência seria o *romance indianista*, no qual prevalece a idealização da paisagem local, a ênfase no nativismo e a valorização do homem primitivo, neste caso, o indígena; José de Alencar (*O Guarani, Ubirajara, Iracema*) seria o principal representante. A terceira tendência estaria assinalada por nosso *romance histórico*, cuja principal característica é a reconstituição idealizada da história pátria, seguida de certa valorização nacionalista (ufanismo) e da ficcionalização de fatos históricos, expressão praticada por tanto por um José de Alencar (*A guerra dos Mascates, As Minas de Prata*) quanto, em menor grau, por um Bernardo Guimarães (*Lendas e Romances*). Finalmente, a quarta tendência seria o *romance urbano*, espécie de romance de costumes em que prevalecem os temas amorosos, com ênfase nas personagens femininas e uma crítica superficial à sociabilidade burguesa; entre seus principais representantes figuram Joaquim Manuel de Macedo (*A Moreninha*), Manuel Antônio de Almeida (*Memórias de um Sargento de Milícias*) e José de Alencar (*A Viuvinha, Lucíola, A Pata da Gazela, Senhora*).

É dessa última tendência, desse último autor e desse último romance que trataremos, com mais acuidade, neste ensaio.

### **1. Alencar e *Senhora***

Partindo da perspectiva esboçada por certa historiografia literária brasileira, percebe-se claramente que, no século XIX e particularmente durante a vigência romântica, a figura de José de Alencar avulta como uma das mais importantes. Numa abordagem estritamente estética, por exemplo, Alfredo Bosi propõe uma divisão tripartite de seus romances, os quais, portanto, deveriam ser avaliados de acordo com as seguintes categorias: primeiro, romances ligados a peripécias inverossímeis (*A Viuvinha, A Pata da Gazela, Diva*); segundo, romances que apresentam maior "fôlego descritivo" (*O Sertanejo, O Gaúcho, O Guarani*); e, terceiro, romances construídos a partir de um "tom justo e economia e meios" (*Lucíola, Senhora*). (BOSI, 1988) Já Antônio Cândido, baseado numa perspectiva que toma como princípio de avaliação estética a construção dos personagens alencarianos, propõe uma divisão de seus romances em três tipos: os romances heróicos, aqueles cujos protagonistas seriam heróis delineados de acordo com padrões de grandeza épica (*O Sertanejo, O Gaúcho, O Guarani, Ubirajara*); os romances de perfis femininos, traçados sob a ótica das futilidades mundanas

(*Diva, A Viuvinha, A Pata da Gazela*); e os romances de maior senso artístico e humano, pela densidade psicológica de seus personagens principais (*Lucíola, Senhora*). (CÂNDIDO, 1981)

Embora ambas abordagens historiográficas apontem para uma diversidade da produção ficcional de Alencar, há que se destacar o fato de que elas assinalam também a superioridade estética de seus romances urbanos, evidentemente com as devidas ressalvas, feitas pelos dois críticos, em relação a outras obras alencarianas que consideram de primeira grandeza, principalmente *O Guarani* e *Iracema*.

Figura central, portanto, do romance romântico brasileiro, José de Alencar procurou, em toda sua vasta produção ficcional, aliar os conceitos de localismo (representado por uma espécie de nacionalismo literário) e de universalismo (representado pela imitação de padrões europeus), como aliás já assinalara o mesmo Antônio Cândido ao propor a compreensão da evolução da nossa vida espiritual a partir da dialética do localismo e do cosmopolitismo. (CÂNDIDO, 1985)

Com efeito, são estes os dois pólos que marcam - genericamente - o embate, por vezes dramático, entre Aurélia Camargo e Fernando Seixas, presente em seu romance *Senhora* (1875): ela, uma linda e rica jovem da sociedade carioca, bajulada por muitos pretendentes, mas desprezando a todos, por entrever na adoração que lhe devotavam apenas um vil interesse por sua fortuna; ele, que, temeroso da decadência financeira que se avizinhava e movido por escusos interesses financeiros, aceita a proposta de casamento oferecido por Aurélia mediante o pagamento de cem contos de réis. Instala-se a trama da vingança de Aurélia, mulher que outrora fora traída pelo próprio Seixas e, agora, casava-se com um marido comprado, ambos passando a viver uma vida de aparências. A convivência torna-se monótona, quase intolerável, não sem, contudo, a presença de alguns indícios de um oculto afeto mútuo. Com o ressarcimento de Seixas do valor pago por Aurélia, o conflito adquire inesperado equilíbrio, finalizando com a redenção de Seixas, a confissão amorosa de Aurélia e o final feliz para o casal.

Romance por mais de um motivo inovador para os padrões estéticos e ideológicos do século XIX, sobretudo no Brasil, embora o desfecho da trama aponte para sua inegável vinculação à moralidade burguesa e ao perfil estético romântico, *Senhora* pode ser lido também sob um viés crítico, em que, por exemplo, condena-se a educação feminina, marcada por excessivo convencionalismo; ou em que se critica a própria sociedade urbana burguesa, apresentada como visceralmente materialista e arrivista. Neste sentido, não parece ser exagero afirmar que o romance demonstra, de modo mais ou menos acentuado, o complexo processo

de reificação de que o indivíduo era vítima, na referida sociedade. Mas sua marca principal, genericamente falando, parece estar mesmo naquele profundo contraste entre o amor ideal (mundo da *inocência*) e o universo da realidade (mundo da *experiência*), de que nos fala João Luiz Lafetá. (LAFETÁ, 1989)

Em Antônio Cândido, essa oposição desdobra-se na dicotomia conflito social *versus* conflito pessoal, o que ele apropriadamente chamou de “dialética do individual e do social”, (CÂNDIDO, 2002, p. 28) já que, para o eminente crítico, *Senhora* seria um romance onde tal conflito (social e pessoal) atinge o ápice, sendo que o processo narrativo dá-se de dois modos: desnivelamento nas posições sociais, provocando um *desnível*; e o contraste entre o “bem” e o “mal”, ocasionando uma *desarmonia*. (CÂNDIDO, 1981)

Duplo registro, por fim, é o que também aponta Roberto Schwarz, crítico de igual acuidade, para quem o contraste entre um aspecto periférico/familiar e um central/mundano levaria em *Senhora*, no rastro das *idéias fora do lugar*, a um deslocamento entre a realidade européia e as circunstâncias locais. (SCHWARZ, 1982)

É, aliás, a partir destas considerações críticas que assinalam a vigência de uma *duplicidade* na própria composição temática do romance, que podemos analisar a constituição da personagem em *Senhora*, não exatamente em termos de duplicidade, mas sob a ótica de um conceito correlacionado, o da *ambiguidade*.

## 2. Personagem e ambiguidade

As teorias que procuram dar conta da representação humana nos textos literários - as *personagens* - remontam à Antiguidade Clássica, em que eram consideradas *reflexo* da pessoa humana, passando à Era Moderna não apenas como reflexo, mas como tentativa de aprimoramento das virtudes humanas, para, finalmente, em épocas mais recentes, surgirem como representação do universo psicológico do autor ou como instância da linguagem, isto é, como signo que, ao lado de outros, compõe a mensagem.

Daí a pertinência em se considerar a personagem - instância composta a partir de “uma seleção do que a realidade oferece [ao autor], cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação” (BRAIT, 1999, p. 31) - a representação literária de uma pessoa, logo uma *criação*, não uma *reprodução* da realidade. Portanto, a personagem está para a ficção (ser ficcional) assim como a pessoa está para a realidade (ser real), donde advém seu caráter não verdadeiro, mas verossímil.

Com funções diversas dentro da economia narrativa - que vai da função decorativa (sem significação particular para o enredo) à função condutora (em que se torna agente da ação), passando ainda pela função representativa (revelando-se porta-voz do autor) -, a personagem é um elemento estrutural da prosa de ficção cuja construção depende tanto de fatores extrínsecos (físicos) quanto de fatores intrínsecos (psicológicos) ou circunstanciais.

Como se verificou no rápido percurso crítico de *Senhora* que aqui traçamos, a duplicidade (essência/aparência, individual/social, periférico/central) é uma de suas principais marcas estéticas. Os romances urbanos de José de Alencar demonstram, em geral, de forma exemplar esse fenômeno, sendo construídos sob o influxo de uma dialética cerrada, a qual se traduz basicamente pela dicotomia entre o indivíduo e a sociedade, estabelecendo conflitos que vão do ideológico ao estético, do psicológico ao linguístico.

Das obras de Alencar tomadas, pela historiografia e pela crítica literárias, como exemplares, avulta o romance *Senhora*, cuja aparente simplicidade é logo desmentida pela qualidade estética que se verifica na composição do enredo, no apuro descritivo, na articulação ideológica, na crítica à sociedade burguesa do Segundo Império, na maneira original como os temas da ambição e da vaidade são tratados. Mas sobretudo pela maneira como Alencar aborda a questão dos conflitos sociais e pessoais, conflitos esses que se desdobram, finalmente, no modo como suas personagens - particularmente Seixas e Aurélia - são concebidos e inscritos na trama romanesca, uma vez que, conforme já dissera Anatol Rosenfeld, é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”. (ROSENFELD, 1987, p. 35)

No que diz respeito à figura de Seixas, não é difícil perceber como o conceito de *ambiguidade* se instala nos modos de inscrição da personagem na trama romanesca, passando a constituir elemento definidor de sua personalidade e características estéticas. A descrição feita pelo autor do aposento de Seixas, por exemplo, em que se contrastam as velhas mobílias (vida doméstica) com a luxuosa vestimenta (vida mundana), representa alegoricamente a dicotomia interior/exterior que explica sua própria condição humana: interiormente, Seixas revela-se mesquinho e interesseiro; exteriormente, faz-se passar por um fino e educado cavalheiro:

o aspecto da casa revelava, bem como seu interior, a pobreza da habitação (...) O papel da parede de branco passara a amarelo e percebia-se que em alguns pontos já havia sofrido hábeis remendos (...) Tudo isso, se tinha o mesmo ar de velhice dos mó-

veis da sala, era como aqueles cuidadosamente limpo e espanjado, respirando o mais escrupuloso asseio. Não se via uma teia de aranha na parede, nem sinal de poeira nos trastes. O soalho mostrava aqui e ali fendas na madeira; mas uma nódoa se-quer manchada as tábuas areadas (...) Assim no recosto de uma das velhas cadeiras de jacarandá via-se neste momento uma casaca peta, que pela fazenda superior, mas sobretudo pelo corte elegante e esmero do trabalho, conhecia-se ter o chique da casa do Raunier, que já era naquele tempo o alfaiate da moda (...) Ao lado da casaca estava o resto de um traje de baile, que todo ela saíra daquela mesma tesoura em voga; finíssimo chapéu claque do melhor fabricante de Paris; luvas de Jouvin cor de palha; e um par de botinas como o Campas só fazia para seus fregueses prediletos (...) No velho sofá de palha escura, havia uma almofada de cetim azul bordada a froco e ouro (...) Passando à alcova, na mesquinha banca de escrever, coberta com um pano desbotado e atravancada de rumas de livros, a maior parte romances, apareciam sem ordem tinteiros de bronze dourado sem serventia; porta-charutos de vários gostos, cinzeiros de feitios esquisitos e outros objetos de fantasia (ALENCAR, 2002, p. 40/41).

Este longo trecho da Primeira Parte do romance revela bem o hiato entre a vida social/exterior de Seixas e sua mesquinha existência individual/interior: com o papel de parede amarelado e remendado e com os móveis velhos e antigos contrasta a limpeza e o asseio do ambiente; ao soalho fendido opõe-se o apuro das tábuas areadas; no recosto das cadeiras velhas, descansam a casaca preta de fazenda superior e corte elegante, além do restante do traje refinado e na moda; sobre o velho sofá de palha escura, avista-se rica almofada de cetim azul, bordada a ouro; em oposição à mesquinha banca de escrever, coberta com pano desbotado, destacam-se tinteiros de bronze dourado, porta-charutos e cinzeiros variados... Trata-se de um universo claramente antitético, revelando, já na descrição da ambientação romanesca, a ambiguidade como um dos traços mais incisivos da personagem referida. Desse modo, embora desempenhando função decorativa, não orgânica, (DIMAS, 1987) o espaço descrito reproduz concretamente a filosofia da oposição entre essência e aparência que perfaz todo o romance.

Personalidade social, marcada pela futilidade do meio mundano em que vivia, Seixas revela-se também uma figura ambígua do ponto de vista moral, já que demonstra possuir uma dupla *moralidade*: uma, para uso doméstico e íntimo; outra, para uso público e social. Trata-se de uma espécie de falseamento psicológico, em que defender determinado ideário para depois negá-lo por completo, por meio de ações inescrupulosas, passa a ter valor de regra social, revelando, por extensão, uma duplicidade do próprio caráter de Seixas:



quando Seixas convenceu-se que não podia casar com Aurélia, revoltou-se contra si próprio. Não se perdoava a imprudência de apaixonar-se por uma moça pobre e quase órfã, imprudência a que pusera remate o pedido do casamento. O rompimento deste enlace irrefletido era para ele uma cousa irremediável, fatal; mas o seu procedimento o indignava (...) 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 vonvivências sociais, vai criando esses aleijões de homens de bem (...) A moral inventada para uso dos colégios nada tinha que ver com as distrações da gente do tom (ALENCAR, 2002, p. 130).

Nesse seu percurso dramático, que vai do interesse mesquinho e arrivista à inesperada humilhação, até chegar à redenção final, pelas mãos da própria Aurélia, Seixas revela-se, com frequência, uma personagem em tudo ambígua, uma vez que, exteriormente, emerge na sociedade com um cavalheiro de fino trato e educado, mas interiormente, sabemos-lo possuidor de uma personalidade inescrupulosamente ambiciosa.

Agindo de acordo com a *humaníssima complexidade* a que alude Antônio Cândido, (CÂNDIDO, 1981) Seixas dá mais sentido ao enredo, atualizando-lhe a dinâmica, ao mesmo tempo em que passa a adquirir - ao lado de Aurélia - importância cabal para a economia da trama e a ocupar um espaço central e determinante na condução dos acontecimentos. Evidentemente, ao falar de *Senhora*, não se pode dizer que se trate de um *romance de personagem*, tal e qual o definiu Edwin Muir ao destacar as obras em que "os personagens não são concebidos como partes do enredo; pelo contrário, existem independentemente e a ação lhes é servil", com situações destinadas a "dizer-nos mais acerca dos personagens ou a introduzir novos personagens". (MUIR, 1975) Porém, é inegável o fato de que a construção de Seixas e sua inscrição nesse romance de costumes urbanos concentram boa parte do vigor ficcional e da qualidade estética alencariana.

O mesmo pode-se falar de Aurélia. Personagem ambígua por excelência, Aurélia congrega, até mais do que Seixas, todas as contradições, incoerências e indecisões das grandes personagens romanescas, o que a torna, em definitivo, mais *humana* do que a maior parte dos protagonistas de nossos romances românticos. Aparentando, a todo instante, segurança e agudeza de espírito, dispensando arrivistas interessados em sua fortuna, revelando um pragmatismo pouco comum em mulheres de sua estirpe, Aurélia, no fundo, não passa de uma típi-

ca personagem romântica, cujos principais traços - a maior parte deles adormecida sob uma máscara de auto-suficiência - são a puerilidade, a ingenuidade e o idealismo. Revela-se, nesse sentido, como outras *mulheres de Alencar* (Diva, Lucíola), heroína romântica de constituição moral irrepreensível que sonha com um grande amor imaculado, pelo qual seria capaz de sacrificar a própria vida.

Não é difícil perceber esta ambiguidade em Aurélia, quando sabemos que, embora manifestasse uma enorme gama de desejos negativos em relação a Seixas - como vingança, ódio, decepção, mágoa e necessidade de humilhá-lo - eram bem outros os sentimentos que, vez por outra, esta heroína romântica deixava aflorar:

o sentimento que animava Aurélia podia chamar-se orgulho, mas não vingança. Era antes pela exaltação de seu amor que ela ansiava, do que pela humilhação de Seixas, embora essa fosse indispensável ao efeito desejado. Não sentia ódio pelo homem que a iludira; revoltava-se contra a decepção, e queria vencê-la, subjugar-la, obrigando esse coração frio que não lhe retribuía o afeto, a admirá-la no esplendor de sua paixão (ALENCAR, 2002, p. 219).

A par dessa ambiguidade congenial de Aurélia, percebe-se uma outra, socialmente construída pela própria protagonista da história, feita sob medida para seu usufruto: trata-se do contraste que marca uma compleição ao mesmo tempo divina e demoníaca, por meio da qual humilha Seixas apenas pela presença física em ambientes frequentados pelos dois. Personagem visceralmente dúplice, portanto, Aurélia fica, psicologicamente, entre o divino e o satânico, e, fisicamente, entre o recato e a sedução. Caracterizada, ora por Seixas, ora pelo narrador, como uma pessoa fascinante, arrebatadora, espécie de *divindade na terra*, é contudo como uma mulher verdadeiramente ambígua que Aurélia é representada pelo autor, apresentando-se entre maliciosa e casta:

Seu passo [de Aurélia] deslizou pela alcatifa de veludo azul marchetado de alcachofras de ouro, como o andar com que as *deusas* perlustravam no céu a galáxia quando subiam ao Olimpo. A formosa moça trocara seu vestuário de noiva por esse outro que bem se podia chamar traje de esposa; pois os suaves emblemas da *pureza imaculada*, de que a *virgem* se reveste quando caminha para o altar, já se desfolhavam como as pétalas da flor no outono, deixando entrever as *castas* primícias do *santo amor* conjugal. (...) Pelos golpeados deste simples roupão borbulhavam os frocos de *transparente cambraia*, que envolviam as formas *sedutoras* da jovem mulher (...) O

*casto vestuário* da moça recatava-lhe as graças do talhe; entretanto quando ela andava, e que seu *corpo airoso* nadava nas ondas de seda e cambraia, sentia-se mais n' alma do que nos olhos o debuxo da estátua palpitante de emoção. A cada movimento que imprimia-lhe o passo onduloso, acreditava-se que o broche da ombreira partira-se e que os véus zelosos se abatiam de repente aos pés dessa mulher sublime, desvendando uma *criação divina*, mas de *beleza imaterial*, e vestida de *esplendores celestes* (ALENCAR, 2002, p. 97, grifos meus).

Encoberta por vestuário ao mesmo tempo casto e sugestivo, divino e sedutor, Aurélia surge como uma mescla de mulher deificada e deusa humanizada, qualidades justas para uma heroína romântica particularmente ambígua. E exatamente por se tratar de uma personagem *essencialmente* romântica, a relação faz-se unilateral e unívoca: por detrás de sua aparente sedução demoníaca e vingativa - e, não, ao contrário! -, esconde-se uma figura de retidão moral e idealismo amoroso inabaláveis.

Nem plana, nem esférica, naquela tradicional distinção feita por Forster, (FORSTER, 1969) Aurélia situa-se antes a meio caminho destas duas categorizações, pois o fato é que embora sua complexidade surpreenda, ela não convence.

### **Conclusão**

Se no plano do conteúdo o Romantismo entre nós consistiu numa relativa ruptura de conceitos e padrões estéticos que ainda mantínhamos com Portugal, no âmbito da expressão formal os cânones linguísticos que vigoravam acabaram sendo praticamente solapados pela fúria renovadora de um Alencar, consolidando uma nova expressão literária no país. (CUNHA, 1986) Assim, com Alencar e sua geração, começa a se consolidar no Brasil as bases para a formação de uma expressão literária autenticamente nacional. (MATTOSO CÂMARA, 1968; CIDADE, 1946)

Evidentemente, não se pode medir, com precisão, o grau de eficiência alcançado pelos românticos no seu intuito de fundar uma tradição literária definitivamente nacional. Sabe-se, inclusive, que os objetivos concretos de constituição de uma *identidade* a partir de uma ruptura cultural, idealizados pelos românticos, só se efetivariam no século seguinte, com os modernistas. (BRITO, 1974) De qualquer maneira, a gênese da transformação estética verificada na Literatura Brasileira a partir do século XIX e consolidada no século seguinte ainda se situa entre os nossos mais célebres românticos, o que faz também do Romantismo, senão uma

estética visceralmente comprometida com a *ruptura*, ao menos um eficiente pólo irradiador de tendências estéticas *renovadoras*.

Para Antônio Cândido, “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”, sendo a personagem o elemento estrutural “mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, [que] se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”. (CÂNDIDO, 1987, p. 51-80) Sobretudo em *Senhora*, percebe-se o esforço em se criar, a par de um enredo que revela habilidoso equilíbrio, *personagens* bem construídas, de traçado rigoroso e fundadas numa constituição psicológica adequada aos propósitos artísticos do autor. São, aliás, os contrastes psicológicos aqui assinalados, sobretudo em Aurélia, que fazem de *Senhora* um romance esteticamente bem acabado: é no interstício psicológico de uma figura constituída, de um lado, pelo *fulgor satânico*, percebida pela sociedade como *mulher fatal*, tomada por um *instinto de perversidade*; e, de outro lado, definida como uma *mulher sublime* e admirada como uma *divindade*, que se afirma uma personagem que pode ser ambigualmente caracterizada, nas palavras do próprio Alencar, como uma *feiticeira menina*.

Tudo isso faz com que Alencar, além de desempenhar papel relevante no amadurecimento estético de nossa expressão artística, ocupe um lugar de destaque em todo o processo de renovação literária nacional, contribuindo sobremaneira para o alargamento de uma consciência cultural autonomista e dando à Literatura Brasileira um lastro identitário mais consistente.

### Referências

ABDALA JÚNIOR, Benjamin & CAMPEDELLI, Samira. *Tempos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d.

ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo, Ediouro, 2002.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1988.

BRAIT, Beth, *A Personagem*. São Paulo, Ática, 1999.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade. Estudos sobre Teoria e História Literária*. São Paulo, Nacional, 1985.

CÂNDIDO, Antonio. *Romantismo*. São Paulo, Edusp/Humanitas, 2002.

CÂNDIDO, Antônio et alii. *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

CIDADE, Hernâni. *O Conceito de Poesia Como Expressão da Cultura*. São Paulo, Livraria Acadêmica, 1946.

CITELLI, Adilson. *Romantismo*. São Paulo, Ática, 1986.

CUNHA, Celso. *Língua Portuguesa e Realidade Brasileira*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1986.

DIMAS, Antônio. *Espaço e Romance*. São Paulo, Ática, 1987.

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre, Globo, 1969.

LAFETÁ, João Luiz. “As imagens do desejo”. In: ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo, Ática, 1989.

MATTOSO CÂMARA, V. “A Língua Literária”. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Editorial Sul-Americana, 1968.

MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. Porto Alegre, Globo, 1975.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e Personagem”. In: CÂNDIDO, Antonio et alii. *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1982.

TRINGALI, Dante. *Escolas Literárias*. São Paulo, Musa, 1994.