

UMA LEITURA DE *SENHORA*: EMBATE ENTRE A CONDIÇÃO ECONÔMICA E SOCIAL DO IMPÉRIO E O IDEALISMO ARTÍSTICO DE JOSÉ DE ALENCAR.

Vera Lucia Albuquerque de Moraes¹

Resumo

José de Alencar intenta mostrar a vida doméstica e pública de seus protagonistas em estreita relação com o mundo econômico e social. O romance Senhora contém aspectos reveladores da sociedade daquela época, que influencia diretamente o comportamento das personagens nas esferas mais íntimas de suas vidas como, por exemplo, a esfera amorosa. A força do dinheiro, na sociedade urbana do século XIX, que se organiza a partir de modelos culturais europeus, começa a exigir padrões de comportamento e de atitudes que não combinam com o caráter íntegro do escritor, tão cioso de suas convicções morais e éticas. Daí, a força dramática do romance Senhora que joga com a inusitada situação senhora/escravo, enredando os protagonistas da história - Aurélia e Fernando - nesse universo equivocado.

Palavras-chaves: sociedade, dinheiro, amor, escravo.

Résumé

L'écrivain José de Alencar a pour objectif se rapporter à la vie domestique et publique des protagonistes de ce roman. Senhora pose des questions très importantes à la société du XIX^{ème} siècle – par rapport à l'argent, par exemple. Une autre question aussi pertinente a pour référence le problème de l'esclavage des nègres africains. Le roman analysé fait allusion à la préoccupation de l'écrivain face a ce grave problème, quoiqu'il l'aborde d'une façon parfois ironique et masquée – à travers le discours d'un couple amoureux qui a trop de motifs, exposés dans le récit, pour se refuser mutuellement. Une situation trompée, surréelle et hardie persiste pendant les dialogues, dès le début des actions des protagonistes jusqu'au dénouement de la trame romanesque.

Mots-clés: société, argent, amour, esclave.

Sob uma perspectiva sociológica, as personagens dos romances urbanos de José de Alencar, freqüentemente, são corrompidas pela desumanização capitalista. Isso ocorre até o momento em que a dialética romântica do amor tenha condições de recuperar a normalidade convencional dessas personalidades. Os grandes temas universais - a carreira social, a força dissolvente do dinheiro, o embate entre aristocracia e vida burguesa, o antagonismo entre amor e conveniência, certamente sofreram modificações quando adaptados ao romance brasileiro, embora também existissem intensamente na imaginação coletiva, segundo o modelo criado pelas idéias européias. A cosmovisão de Alencar incorpora-se à elaboração das suas personagens, refletindo-se, nos romances, através dos inúmeros comentários tecidos por um “narrador onisciente” que avalia, julga, antecipa fatos, faz associações, volta ao passado etc, conduzindo o leitor pelas veredas das narrativas. Da mesma forma, tentando conferir às suas histórias um cunho de veracidade e confiabilidade, o escritor se vale do artifício das “cartas”: o enredo sempre se inicia em tom de confissão, quando alguém “confiável” (na maioria das vezes, uma senhora idosa) se dirige, por escrito, a um parente ou amigo de muito apreço, fazendo significativas revelações. Esta era uma das regras impostas pela tradição clássica, principalmente em Aristóteles: a ficção deveria narrar fatos “verossímeis”, com possibilidade de acontecer na vida real.

A importância do cotidiano feminino, no contexto proposto, apresenta-se, principalmente, quando o autor coloca, no centro de sua narrativa, a coisificação burguesa das relações sociais. Observamos, também, a convergência entre riqueza, independência feminina (*Senhora*), intensidade sensual e defesa da honra e da virgindade (*Diva*), imagens da esfera da prostituição (*Lucíola*), recriação do mito da Cinderela (*Pata da Gazela*), entre outros motivos

¹Professora do Departamento de Literatura da UFC. Mestre em Teoria Literária pela UFRJ. Doutora em Sociologia pela UFC.

determinantes das narrativas alencarinas. As mulheres apresentam mais discernimento, inteligência e, sobretudo, mais caráter que os homens, sendo, constantemente, agentes desencadeadores do desequilíbrio e da desorganização na trama romanesca. Elas guardam um cunho de força da natureza, uma sexualidade marcante e um grande senso de comando de si e dos outros – características fortes que incitam a imaginação criadora do escritor.

O papel da família como fonte de pressão sobre as protagonistas é minimizado: pais, mães e irmãos raramente têm voz ativa na trama, exercendo uma função de pano de fundo à ação das moças cujos desejos nunca são contrariados. Libertas da expressão familiar autoritária por excelência, elas ganham maioridade para o enredo que se torna, assim, uma história sentimental: as mulheres, tornando-se responsáveis por seu destino, liberam-se para a trama romanesca, desenvolvida apenas em função dos seus próprios movimentos. Passam, então, a exibir considerável competência na manipulação de técnicas de controle do afeto e da dramaticidade, não apenas no território privado da família como em algumas esferas da vida pública, principalmente mundanas, como salões, teatros etc. (Pena, 1988).

O escritor nos põe em contato com um fenômeno sociológico relevante: o de que o mundo é, ao mesmo tempo, dois lugares diferentes: um deles, habitual, em que se vive rotineiramente e em que o controle é mantido sem esforço perceptível (a esfera privada, doméstica); o outro, perigoso, que apresenta situações alarmantes, em que novos papéis devem ser aprendidos e onde a luta pela auto-preservação é inevitável (a esfera pública). Nesse conflito, as mulheres exibem a virtude por excelência feminina da constância e da permanência, como uma extensão de sua capacidade de perenizar a humanidade. As protagonistas das narrativas alencarinas aumentam a longa galeria das mandonas/matronas cearenses, já citadas por Walnice Galvão, (1985) - mulheres fortes e temidas, que povoaram e ainda povoam a história e o imaginário do povo nordestino. A literatura realista conta com uma lista bem marcante dessas protagonistas, de aparência varonil, embora essencialmente femininas, como a Margarida (*Dona Guidinha do Poço*) e a Luzia (*Luzia-Homem*). Causa espanto, entretanto, que essas “mandonas” se ajustem às personalidades de protagonistas tão frágeis, delicadas e graciosas, como as dos romances românticos. Essa oscilação de atitudes do narrador, ora romântica ora realista, na configuração de suas protagonistas, desencadeia a ambigüidade das situações romancescas, provocando um olhar de perplexidade e de hesitação na recepção do leitor.

AS RELAÇÕES INTERPESSOAIS NO ROMANCE SENHORA: AMOR E PODER

Na linha de pesquisa dos quadros sociais, as relações a serem examinadas não ficam adstritas ao mundo da

pessoa mas perseguem a relação interpessoal das instituições. O indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão, enfim, com os seus grupos de convívio e de referência.

Bourdieu afirma que: *Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os “interesses” mais desinteressados, o princípio da existência de uma obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma.* (1996, p. 15).

A forma romanesca parece ser a transposição para o plano literário da vida cotidiana de uma sociedade individualista nascida da produção para o mercado. Na opinião de Goldmann (1969), existe uma homologia entre a forma literária do romance e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral e, por extensão, dos homens com os outros homens. O que caracteriza a produção para o mercado consiste na eliminação ou na redução da consciência dos homens ao implícito, graças à mediação da nova realidade econômica criada pelo “valor de troca”. Essa tendência se estabelece por uma falsa consciência de que o valor mediador se tornará valor absoluto e o valor mediado desaparecerá inteiramente. O dinheiro e o prestígio social tornam-se, assim, valores absolutos e não mais simples mediações que assegurem o acesso a outros valores de caráter qualitativo. Esse fator tem provocado a subsistência de um número de indivíduos essencialmente problemáticos, na medida em que seu pensamento e seu comportamento permanecem vinculados a valores éticos e morais.

Lukács (1971) afirma que o romance é a história de uma “busca degradada” porque caracteriza uma procura de valores autênticos em um mundo corrompido. Sendo proveniente do gênero épico (porque narrativo), marcado pela ruptura existente entre o herói e o mundo, o romance apresenta uma natureza dialética. Esse fato se dá porque, estando ligado à comunidade fundamental do herói e do mundo que suporta toda forma épica, ele rompe com essa mesma comunidade. Em vista disso, o primeiro problema a ser abordado, numa sociologia do romance, é o da relação entre a forma romanesca e a estrutura do meio social no interior do qual ela se desenvolveu. Diante do universo convencional e mecanizado de onde desapareceram as relações interpessoais autênticas, nasce o “herói problemático”, para quem a impossibilidade de reconhecimento do mundo exterior conduz à equivalente impossibilidade de auto-reconhecimento.

Campo de forças possíveis, que se exercem sobre todos os corpos que nele podem entrar, o “campo do poder” é também “um campo de lutas” e, talvez, a esse título, comparado a um jogo: as disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a natura-

lidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira de jogar e o sucesso no jogo. A aposta é evidentemente o “domínio”, que é preciso conquistar ou preservar, e aqueles que nele entram podem diferir sob dois aspectos: em primeiro lugar, do ponto de vista da herança, ou seja, dos “trunfos”; em segundo lugar, do ponto de vista da disposição do herdeiro a seu respeito, ou seja, da “vontade de vencer”. (Bourdieu, 1996).

O conflito das protagonistas alencarinas revela-se, mais criticamente, na tentativa de conciliação das esferas do amor e do poder. Na ambigüidade desse jogo, reside a causa das situações de maior dramaticidade dessas narrativas. José de Alencar foi um romântico e tinha crenças humanitárias, mas era politicamente conservador e declarou-se publicamente contra a abolição da escravatura. Esse fato pode contribuir para explicar porque um romance como *Senhora*, publicado em 1875, somente quatro anos após a promulgação da Lei do Ventre Livre, em uma época em que a campanha anti-escravagista estava em plena efervescência e em que a metáfora central é exatamente a do relacionamento senhor/escravo, deixa inexplorada a questão central da escravidão no Brasil do século dezenove. Na sociedade em que viveu Alencar, as mulheres estavam a serviço dos homens e de seus caprichos, não só no casamento, mas em todo e qualquer tipo de relacionamento. No caso do romance *Senhora*, as posições se invertem: a protagonista Aurélia “compra” seu marido e é ele, Seixas, que aliena sua liberdade. Ela apresenta o seu chamado “casamento de conveniência” como uma farsa e o seu marido tem que efetivamente considerar-se “seu escravo”.

O enredo deste romance pode ser resumido da seguinte maneira: o “herói problemático” Fernando Seixas aceita uma proposta degradante de casamento, vendendo sua liberdade por 100 contos de réis a uma jovem senhora que ele, aparentemente, desconhecia, mas que, na realidade, era sua ex-noiva Aurélia, desprezada, anteriormente, em favor de um casamento mais lucrativo. Havendo se tornado uma rica herdeira, ela “compra” o ex-noivo. Assim, para todos os fins e propósitos, ele se torna seu escravo, consolidando uma total inversão dos papéis tradicionais da época.

Senhora reflete o fato de que o ideal do amor verdadeiro, baseado na liberdade de escolha, encontrava-se ameaçado numa sociedade cujos relacionamentos eram cada vez mais atingidos pela influência corruptora do dinheiro. Assim, Alencar, enquanto defendia os valores românticos, expunha também as imposições que uma sociedade degradada exercia sobre homens e mulheres. A inversão dos papéis convencionais dos gêneros problematiza, entre outras coisas, qualquer definição de Aurélia como uma “mulher angelical”. Com o espírito endurecido pela experiência de ter sido abandonada por Fernando, exatamente por ser pobre, ao herdar a fortuna de seu avô, encontra-se bem preparada para “jogar” de acordo com as regras da sociedade.

Assim, Aurélia observa que o casamento é geralmente encarado como um negócio que pode capitalizar ambas as partes. Na realidade ficcional, todas as coisas tendem a perder a sua essencialidade e tornam-se homogeneamente mensuráveis porque referidas a uma abstração - o seu preço. Do ponto de vista da mulher, o que as jovens esperavam ganhar era um status respeitável: não importando quão ricas e bem-educadas, o fato é que uma jovem mulher não tinha posição respeitável na sociedade se não fosse casada. Aurélia afirmava amargamente: *precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas* (p. 47).

Do ponto de vista do homem, o casamento, muitas vezes, era considerado como uma boa oportunidade de carreira, pois tinha o potencial de ser altamente vantajoso financeiramente. De fato, os dotes eram quase sempre ofertas para assegurar que as jovens casadoiras “amarrassem” jovens rapazes com as credenciais necessárias, mesmo que pouco dotados financeiramente. Dessa forma, muitos jovens, sem recursos próprios, eram forçados a casamentos de conveniência para consolidarem suas posições financeiras, e, conseqüentemente, seus projetos de carreira. Este fato derivava da estrutura peculiar da sociedade brasileira do século dezenove, a qual, segundo a análise de Roberto Schwarz, podia ser sumarizada da seguinte maneira:

A colonização produziu três classes de população: o proprietário de latifúndio, o escravo e o “homem livre” que era de fato dependente(...) Nem proprietário nem proletário, o acesso do homem livre à vida social e seus benefícios dependia, de uma maneira ou de outra, dos favores de um homem rico e poderoso(...) O favorecimento era, portanto, o relacionamento pelo qual a classe dos homens livres se reproduzia. (1992, p. 87).

Assim, com mil formas e nomes, o “favor” atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressaltada, sempre, a relação produtiva de base, esta assegurada pela força do trabalho. (Schwarz, 1973). Através de suas personagens, Alencar consegue revelar como os relacionamentos eram distorcidos e mediados por imperativos econômicos que influenciavam tanto os homens quanto as mulheres. A possibilidade do amor romântico é, portanto, questionada, ao se demonstrar que o vínculo do casal “parece” ser apenas o interesse por uma transação comercial lucrativa.

Antes do seu casamento, Aurélia divertia-se tratando seus pretendentes como mercadoria, *fazendo-lhes a cotação como se usava outrora com os lotes de escravos* (p. 23). A comparação refere-se ao costume antigo e degradante dos leilões públicos de escravos, aos quais Alencar pôs fim em 1868, quando era Ministro da Justiça. Relembra o seu compromisso com um tratamento mais humano aos escravos, porém, simultaneamente, chama a atenção para a natureza perversa da própria escravidão.

Fernando Seixas, embora “vendendo-se” a si mesmo, mantém a crença romântica de que, mesmo quando o corpo se degenera e se prostitui, a alma pode continuar pura.

Esta crença está, por certo, subjacente ao *leitmotiv* da “prostituta regenerada”, que o próprio Alencar usou no seu romance anterior *Lucíola*, e, ainda mais significativamente, é central à descrição da mulher-escrava em *A Escrava Isaura*, um romance do abolicionista Bernardo Guimarães, coincidentemente publicado no mesmo ano de *Senhora*. Assim, a sobrevivência de Fernando depende da crença de que sua alma se mantém limpa. Enquanto ele se esforça para se redimir (tanto financeira quanto moralmente) da “prisão” humilhante, a possibilidade de sua redenção também depende do conhecimento que, no Brasil, escravos podiam comprar sua liberdade por valor igual ao de sua compra pelo senhor. Na prática, os escravos raramente poderiam vir a possuir tal quantidade de dinheiro, mas como Fernando continuava sendo um “homem livre” aos olhos do mundo exterior, encontrava-se em condição de resgatar a sua dívida.

Os títulos conferidos aos capítulos - “O Preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate” - indicam, claramente, que o relacionamento amoroso do romance *Senhora* entre Fernando e Aurélia (cujo nome simboliza ouro, riqueza) se materializa, paradoxalmente, como se fosse uma troca de objetos ou de mercadorias: sentimentos são misturados com valores quantitativos; domina a relação quem possui mais dinheiro e prestígio social, uma vez que poderá impor tiranicamente a sua vontade, colocando o outro numa incômoda posição de inferioridade e de submissão. Classificado entre os **perfis de mulher**, o romance *Senhora* está na mesma linha de *Lucíola*, de que é uma espécie de contraponto, revertidas as posições. Em ambos, deparamos com uma situação mercantil em que o corpo entra como objeto de troca: em *Lucíola*, é a mulher que se vende; em *Senhora*, o homem. Na verdade, ambos são seres degradados pelo sistema que desconhece as soluções sentimentais que lhes empresta o autor: redenção pelo amor no romance, saída para a criação literária na vida real.

O AUTOR E A OBRA: CONSTRUÇÕES E CONTRADIÇÕES DA CRIAÇÃO ALENCARINA.

Senhora apreende um momento de transição da sociedade brasileira, quando o casamento deixa de ser uma imposição familiar, de acordo com seus interesses e conveniências - norma que teria regido a vida de pessoas de todas as classes sociais - para facultar opção, teoricamente mais livre, em que já é possível a escolha amorosa. Esta posição põe em choque os valores sociais consagrados pela estrutura patriarcal, atingidos por novos valores, mais consoantes com a estrutura emergente, a “burguesa”, que passa a reger as atividades humanas. Neste contexto, o dinheiro assume importância decisiva e afeta todas as relações.

Nostálgico do passado e de seus altos e nobres valores (o romantismo inspira-se também na Idade Média como modelo do “amor cortês”, de valores como a honra, a nobreza, a virtude etc), Alencar vê no progresso, em especial

nas cidades, centros de dissolução de costumes e de atrofiamento moral das pessoas. Modelado por esta visão, seu mundo somente poderia refletir os mesmos defeitos. Sendo assim, somam-se duas perspectivas que interferem na recuperação moral do personagem Fernando: os valores do passado e a ótica romântica. Por isso mesmo, pode-se dizer que Aurélia funciona como elemento catalizador no processo de reconquista da nobreza perdida do marido, aviltado pelos valores da sociedade moderna. Ela estimula o reaparecimento dos valores nobres do passado, adormecidos em Seixas. Dessa maneira, Alencar elabora uma conformação dupla desse personagem, composta de um elemento contaminável e de outro que se conserva em estado de pureza.

Publicado em 1875, dois anos antes da morte de José de Alencar, *Senhora* reflete de perto alguns traços do comportamento do autor: as desilusões, as suscetibilidades, o orgulho ferido, a superioridade de inteligência amesquinhada pelo meio que o levam à atitude de arrogância e desprezo, patentes no processo de desmascaramento da sociedade que não lhe tributou as homenagens e reverências de que se julgava merecedor.

Alencar tinha o espírito polêmico e várias vezes entrou em conflito sobre questões artísticas e ideológicas. Quando publicou *Iracema*, provocou a reação de uma crítica tradicional, ligada aos valores vernaculares, que já se havia manifestado antes, na época da publicação de *O Guarani*. O escritor Pinheiro Chagas o acusava de não saber escrever português corretamente. Araripe Júnior (1978) lembra que esta agressão verbal desencadeou várias outras: todos começaram a notar incorreções nos textos do autor de *O Guarani*. Assim, quando, em posfácio à segunda edição de *Iracema*, Alencar escreve um longo parecer sobre as mudanças inevitáveis na apropriação de uma língua matriz, em resposta ao colega maranhense Henriques Leal, ele apenas continuava a enfrentar a esperada resistência desta crítica tradicional. Por outro lado, entretanto, quando refutava não apenas a “reputação de inovador”, mas a “pecha de escritor incorreto e descuidado”, respondia também a uma nova geração crítica. E é sintomático, então, que *Iracema* tenha provocado forte polêmica em uma crítica literária que se via, ela mesma, empenhada na construção de uma literatura autenticamente brasileira.

Quando o poeta Gonçalves de Magalhães publicou, em 1836, o livro *Suspiros Poéticos e Saudades*, inaugurava, oficialmente, a literatura moderna no Brasil, indicando, no prefácio “Lede”, os princípios da estética romântica como uma “nova estrada aos futuros engenhos”. Ele consolida esses ideais, compondo a obra *A confederação dos tamoios*, publicada em 1856, sendo acatada pela elite intelectual do país e prestigiada pela política cultural do Imperador D. Pedro II. O assunto trata dos feitos heróicos da raça primitiva tamoia, que, aliada aos franceses, luta contra o colonizador português. Alencar, decepcionado com o valor artístico da obra realizada pelo poeta Gonçalves de Magalhães, ini-

cia uma polêmica sobre *A confederação dos tamoios* em oito cartas, publicadas no jornal **Diário do Rio de Janeiro**, sob o pseudônimo de Ig. Entretanto, decepcionado com a pouca receptividade do público, detém-se na quinta carta, a qual denominou de “Última”. Reinicia a série quando aparecem os artigos assinados com o pseudônimo “Outro amigo do poeta”, atribuídos a D. Pedro II e publicados no **Jornal do Comércio** sob o título *Reflexões às cartas sobre A confederação dos tamoios, assinadas por Ig*. Esta polêmica surgiu em um momento decisivo para a literatura brasileira, pois, além de projetar a personalidade de Alencar, voltada para as lutas políticas e literárias, refletiu, também, o momento brasileiro de comunhão com o espírito reivindicatório do romantismo. Possivelmente, a consequência desse momento turbulento tenha se refletido no fato de o Imperador Pedro II, defensor de Gonçalves de Magalhães, ter se recusado a nomear Alencar senador, fazendo com que ele, revoltado, desistisse da vida pública.

Também Joaquim Nabuco, pretendendo analisar a obra do autor mais lido no Brasil, vê os personagens de Alencar como estranhos, inverossímeis, saídos dos *antros desconhecidos da cidade* (*A polêmica*, p. 112). Avaliando suas peças teatrais, considera que elas não observam os bons costumes da sociedade mas *deprimem e desmoralizam a nossa família, sem mesmo ter o mérito da verdade* (*A polêmica*, p. 105). E acrescenta que a peça *As asas de um anjo* é uma “nódoa” para a literatura brasileira. Porém, Alencar, reafirmando sempre o “intuito moral” de seu teatro, argumenta que suas peças eram dirigidas ao aperfeiçoamento de um público: *Não conheço na literatura antiga e moderna uma obra em que o vício fosse mais implacavelmente flagelado do que n’As asas de um anjo. Julguem outros de seu mérito literário; falo do intuito moral; e não receio contestação.* (*A polêmica*, p. 127). A luta de Alencar por um teatro nacional, principalmente criando peças vinculadas à realidade brasileira, dentro da convicção de que a literatura é de todos os movimentos e arquivos humanos, o que melhor reflète a fisionomia de um povo e de uma idéia. (*A polêmica*, p. 122), interroga e refuta a crítica de Nabuco ao acusar que as suas peças degradavam o teatro brasileiro pelo fato de ter exposto em cena os horrores da escravidão: *Que idéia faz este senhor de literatura, e sobretudo de literatura nacional?. Acaso está ele convencido de que a arte e a poesia podem existir em um estado de completa abstração da sociedade em cujo seio se formam?* (*A polêmica*, p. 121).

Em face do que foi exposto, acreditamos que as suscetibilidades da personagem Aurélia, responsáveis pela trajetória em permanente atrito com o meio em que viveu, pequeno demais para a suposta altura de seus anseios e ambições, se assemelham, pelo procedimento e espírito igualmente crítico e desiludido, ao autor da obra, provocando um questionamento de que este seria um romance com características autobiográficas. O conjunto de dados citados faz de *Senhora* um romance de agressão, apenas minorado

pela solução romântica, quando o amor revelado recobra os bens perdidos e restaura o equilíbrio rompido, bem dentro das convenções literárias da época. Mas o “final feliz concessivo” não apaga a impressão mais duradoura que é o “aviltamento das relações humanas” dentro do sistema mercantilista que tudo contamina, incluindo os próprios sentimentos da protagonista. Investida em “sua” riqueza, Aurélia sabe como manobrar os componentes do “seu” universo, dobrando-os ao poder de “seu” capital. *Tenho as duas grandes lições da vida, diz a personagem a certa altura do romance, a da pobreza e a da riqueza*: por isso sabe tornar-se dura e fria no relacionamento com os outros. Esta dureza se espelha nos atributos da personagem, associados sempre, nos momentos de decisão, aos elementos naturais e correlatos (pedra, mármore, jaspe, diamante, ferro, aço), o que levou Antonio Cândido (1976) a falar em “mineralização” da personagem. *Senhora* apresenta apenas a primeira camada da sociedade, a de cima, em busca da diversão e do gozo fácil, dos bailes e do teatro lírico, matando o ócio e o tédio, enquanto o sistema assegura seus privilégios, sem que nada os ameace. Percebe-se, no entanto, que no subsolo desta sociedade, vegeta uma camada indiferenciada e sem qualquer direito, a não ser aquele de proporcionar a esta mesma sociedade facilidades e condições para que se cumpram seus desejos.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, José Martiniano de. *Senhora*. Edição crítica organizada da por José Carlos Garbuglio. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- _____. *Obra completa*. Introdução de M. C. Proença. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. 4 v.
- ALENCAR, H. de José de. Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, A. (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969, v 2.
- ALENCASTRO, L. F. (Org.) *A vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade social*. São Paulo: Companhia das Letras vol 2.s/d.
- ALONSO, Cláudia Pazos. The uses and implications of the master/slave image in Alencar’s novel *Senhora*. In: *IPOTESI*, revista de estudos literários. Juiz de Fora, v. 1, n. 1, jul/dez 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959. V 2.
- CORRÊA, Mariza. *Repensando a família patriarcal brasileira*. Notas para o estudo das formas de organização familiar no Brasil. Cadernos de Pesquisa da Fundação Carlos Chagas, 1981.
- COSTA LIMA, Luiz. A narrativa na escrita da história e da ficção. *A aguarrás do tempo*. Estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americana, 1974.
- _____. (Org.) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana 2 O Romantismo.
- _____. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- ENGELMANN, Magda Shirley C. *O jogo elocucional feminino*. Goiânia: Editora da UFG, 1996.
- FIORIN, José Luís. *Linguagem e ideologia*. São Paulo, Ática, 1995.
- _____. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- FREIXEIRO, F. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Prefácio de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- GOLDMANN, L. *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, 1964.
- GOMES, Álvaro Cardoso e VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica*. São Paulo: Atlas, 1992.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- KEHL, M. R. *Deslocamentos do feminino*. A mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LAPLANTINE, François e TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- LASCH, Christopher. *A mulher e a vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- LEITE, D. M. Lucíola e Senhora. In: *Psicologia e literatura*. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1967. P. 148-160.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s/d.
- MARCO, V. de. *O império da cortesã*: Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.
- _____. (Org.) *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas, SP: Pontes, 1993.
- PENA, M. V. J. *As moças de José de Alencar*. Ciência hoje. São Paulo, SBPC, v 9, p. 51-59, dez. 1988.
- PROENÇA, M. C. José de Alencar na literatura brasileira. In: ALENCAR, J. de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v 1.
- RIBEIRO, Luis Felipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHWARZ, R. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 29-60.
- VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras. Itinerários no pensamento social e na literatura*. Prefácio de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Paz e Terra, 1999.