

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

LUCIANA CAVALCANTI COSTA

A MULHER E A CIDADE: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE AS
PERSONAGENS FEMININAS E O ESPAÇO ROMANESCO EM JOSÉ DE ALENCAR
E MACHADO DE ASSIS

FORTALEZA
2010

LUCIANA CAVALCANTI COSTA

A MULHER E A CIDADE: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE AS
PERSONAGENS FEMININAS E O ESPAÇO ROMANESCO EM JOSÉ DE ALENCAR
E MACHADO DE ASSIS

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Letras – Literatura Brasileira, da Universidade Federal do Ceará, para obtenção do título de mestre, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes, com co-orientação da Prof^a. Dr^a. Fernanda Maria Abreu Coutinho.

FORTALEZA
2010

LUCIANA CAVALCANTI COSTA

A MULHER E A CIDADE: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE AS
PERSONAGENS FEMININAS E O ESPAÇO ROMANESCO EM JOSÉ DE ALENCAR
E MACHADO DE ASSIS

Dissertação submetida à coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Literatura Brasileira, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 18/01/2010.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Vera Lúcia Albuquerque de Moraes (orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Professora Doutora Fernanda Maria Abreu Coutinho (co-orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Professor Doutor Marcelo Almeida Peloggio
Universidade Federal do Ceará

Professora Doutora Amara Cristina de Barros e Silva Botelho
Faculdade Frassinetti do Recife

Ao meu marido, presente de Deus em minha vida.

AGRADECIMENTOS

- A Deus por me sustentar e me fazer voar como águia acima das adversidades. Por ser sempre o Deus de Aliança e de promessas providenciando para que nada fuja a sua tutela. Meu Deus, muito obrigada por me proporcionar essa maravilhosa vitória, numa trajetória que tanto me ensinou a descansar em ti, apesar das dificuldades e ansiedades, além de referendar em meu coração o quanto me amas.
- Ao meu marido Cassius pelo apoio, incentivo e companheirismo durante todo o percurso. Pelo auxílio nas horas difíceis em que o ânimo e o prazer pela pesquisa foram ocultados devido às frustrações dessa trajetória. Agradeço pelas palavras de carinho e pela paciência, fundamentais para que eu nunca desistisse de concluir o trabalho.
- À minha mãe Clélia pelo apoio contínuo que me proporcionou desde a infância. Pelo amor, carinho e torcida que ultrapassaram as barreiras da distância e me acolheram intensamente. E ainda, por nunca deixar de acreditar em mim e na minha capacidade.
- À orientadora Professora Dra. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes, por ter me recebido em sua base de pesquisa e pelos ensinamentos.
- À co-orientadora Professora Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho pela compreensão e suporte que fizeram diferença durante essa caminhada.
- À amiga e incentivadora Professora Dra. Amara Cristina de Barros e Silva Botelho pela compreensão, apoio e incentivo durante os momentos difíceis desse período. Um agradecimento especial por acompanhar as diferentes etapas da minha trajetória acadêmica.
- Ao Professor Dr. Marcelo Almeida Peloggio pelos comentários avaliativos e sugestões de acréscimos. Agradeço também a receptividade e a atenção.
- Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, pelos ensinamentos durante as aulas.

Entre as épocas e os artistas, uns são mais simbólicos, puramente idealistas, outros são mais reais, e mesmo realistas. Isso não impede que a imagem das mulheres seja um mistério, ora escondendo ora revelando o que sabemos, tanto sobre as épocas quanto sobre os artistas.

Michelle Perrot

RESUMO

A mulher e a cidade: um estudo das relações entre as personagens femininas e o espaço romanesco em José de Alencar e Machado de Assis concentra-se na investigação da representação do espaço nos romances **Lucíola**, **Senhora** e **Dom Casmurro**, a partir da movimentação das protagonistas pelos ambientes públicos e privados das narrativas. Através das análises, observa-se como ocorre o trânsito das mulheres de ficção no espaço romanesco, além de verificar como se constituem as relações de verossimilhança entre as personagens femininas e a realidade da mulher do século XIX, sempre tomando por base a movimentação espacial. Para o estudo proposto foram levadas em consideração a época dos autores e a contextualização histórico-social da cidade do Rio de Janeiro, palco dos três romances, além da condição feminina e sua atuação naquela sociedade. Embasam essa etapa as obras de Dante Moreira Leite, Lilia Moritz Schwarcz, Laurentino Gomes, Maria Ângela D’Incao e Peter Gay. As teorias relativas à personagem de ficção, de Antônio Candido e E.M. Forster, e ao espaço romanesco, de Osman Lins, Yves Reuter e Gaston Bachelard, sedimentam as análises das obras que, comparadas entre si, proporcionam um breve panorama do imaginário masculino do século XIX, sob a perspectiva das relações mulher/cidade e personagem/espaço, apoiadas ainda nas considerações de Luis Filipe Ribeiro. Os romances, apesar de pertencerem a movimentos literários diferentes representam, de forma complementar, a evolução do comportamento feminino e a forma como as personagens se relacionaram com os espaços públicos e privados.

ABSTRACT

The woman and the city: a study of the relationships between female characters and romantic space in the José de Alencar and Machado de Assis focuses on the research of the representation of space in novels **Lucíola**, **Senhora** e **Dom Casmurro** from the movement of players by the environments public and private narratives. Through the analysis, it is observed as in the transition of women's romantic fiction in space, and see how they are relations between the likelihood of female characters and the reality of women of the nineteenth century, when based on total drive space. For the proposed study were taken into consideration the time of authors and the historical and social context of Rio de Janeiro, venue of three novels, as well as women's status and his role in that society, underlie this step works Dante Moreira Leite, Lilia Moritz Schwarcz, Laurentino Gomes, Ângela Maria D'Incao and Peter Gay. Theories on the fictional character of Antonio Candido and E. M. Forster, and the fictional space of Osman Lins, Yves Reuter and Gaston Bachelard, sediment analysis of the works that, compared with one another, provide a brief overview from the male of the century, from the perspective of relations woman / city and character / space, also supported the considerations of Luis Filipe Ribeiro. The novels, though belonging to different literary movements represent a complementary way, the evolution of female behavior and how the characters were related to the public and private spaces.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 REALIDADE E FICÇÃO NA CONSTRUÇÃO ROMANESCA DE JOSÉ DE ALENCAR E MACHADO DE ASSIS	16
2.1 No tempo dos mestres	19
2.1.1 A transformação da cidade	27
2.1.2 A transformação da mulher	31
2.2 Dois aspectos do romance	35
2.2.1 A força da personagem	36
2.2.2 A importância do espaço	39
3 AS PERSONAGENS FEMININAS E O ESPAÇO FICCIONAL: MULTIPLAS RELAÇÕES	45
3.1 Violação da intimidade na corte	45
3.2 Rainha de Laranjeiras	54
3.3 Olhos de ressaca	63
4 SIMILITUDES E DIFERENÇAS NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO FICCIONAL	73
4.1 Espaço e ambigüidade	74
4.2 Espaço e primeira aparição	75
4.3 Espaço e personagem: o trânsito das mulheres de ficção	77
4.3.1 A casa, o quarto e a janela	80
4.4 Espaço público, espaço privado e relações financeiras	83
4.5 Espaço e morte	86
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	89

6. REFERÊNCIAS	93
6.1 Referências eletrônicas	96
ANEXO A	97
ANEXO B	97

INTRODUÇÃO

O estudo sobre a evolução social da mulher ao longo da história é sempre um desafio a ser ultrapassado, seja pela ausência de relatos mais remotos, seja pelo desgaste dos inúmeros embates feministas ou machistas que perduram até hoje. Observar como a construção do sujeito feminino se dá na ficção é um caminho fascinante. O primeiro desbravamento ocorreu ainda no início da graduação, com uma análise do romance **Senhora** de José de Alencar, especialmente de sua protagonista, Aurélia, quando a curiosidade ainda insipiente resultou num fruto um pouco mais amadurecido, desenvolvido e fomentado pelo Núcleo de Pesquisa e Iniciação Científica da Faculdade Frassinetti do Recife. O projeto, intitulado **As personagens femininas alencarinas e o romance de transição** contemplava além da análise de Aurélia, o estudo das protagonistas Lúcia (**Lucíola**), Emília (**Diva**), Guiomar (**A Mão e Luva**) e Capitu (**Dom Casmurro**), sobre o viés da transição estética entre os movimentos Romântico e Realista. Na trajetória acadêmica, o estudo da personagem feminina foi além, percorrendo o universo de Jane Austen, numa análise sobre as irmãs Benett de **Pride & Prejudice**.

Findando a graduação, depois de idas e vindas pessoais, enfim o Mestrado, um grande desafio. Primeiramente o estudo da personagem feminina insistia em continuar, mas infelizmente, no semestre da seleção não havia ofertas para a área de pesquisa do tema proposto. Porém a identificação inicial falou mais alto e o projeto sobre o conto moderno de Herberto Helder ficou para uma próxima oportunidade.

O título do novo trabalho, cujo universo feminino aparece como foco é: **A mulher e a Cidade: um estudo das relações entre as personagens femininas e o espaço romanesco em José de Alencar e Machado de Assis**. A escolha dos dois autores impõe-se

pelo destaque dado à mulher nas três obras selecionadas. Os textos trazem à tona as relações e os conflitos femininos do século XIX em diferentes enfoques e representações do real, somando a isso, as posturas e visões sociais representadas nesses romances oscilam entre aproximação e distanciamento.

Lucíola e **Senhora** são dois romances urbanos alencarinos cuja complexidade dramática se destaca. Neles o autor traça dois perfis de mulheres singulares que se afastam dos estereótipos das personagens femininas da época por serem mais densas do que as tradicionais românticas, antecipando algumas características das personagens realistas, concretizadas em perfis como o de Capitu. A análise da protagonista de **Dom Casmurro** possibilita determinar as similitudes e diferenças entre ela e as personagens alencarinas, Aurélia e Lúcia.

O tema personagem/espço tem como fio condutor o estudo das relações entre as protagonistas Lúcia (**Lucíola**), Aurélia (**Senhora**) e Capitu (**Dom Casmurro**) com espaço ficcional, levando em consideração a realidade histórica e social da época. A análise dessas relações justifica-se quando se percebe que, assim como as mudanças ocorridas nas cidades influenciaram a conduta da mulher do século XIX, o espaço romanescos influencia a construção das principais características estéticas das personagens. Além disso, a atitude de revisitar o passado possibilita estabelecer uma correlação entre o ontem e o hoje, proporcionando um maior entendimento da atitude feminina na atualidade, já antecipadas em personagens como Lúcia, Aurélia e Capitu.

Como a construção do espaço influencia as características estéticas das personagens, o principal problema foi investigar como acontece essa influência e quais os procedimentos literários, utilizados pelos autores, que a referendam. Para isso, foram analisadas as relações entre o espaço público e o espaço privado dentro das narrativas, como ferramenta para construção da identidade das heroínas, como é o caso das personagens Lúcia,

Aurélia e Capitu. A primeira é uma prostituta que tem sua privacidade devassada ao abdicar do espaço privado para tornar-se uma mulher pública e posteriormente supervalorizar o espaço privado para demonstrar a possível redenção do pecado através do amor; a segunda transfere o espaço público para dentro de sua esfera privada, controlando seus negócios na intimidade de sua residência; já a última não se contenta em ser casada entre quatro paredes e, segundo seu marido, precisa do mundo inteiro para atestar sua condição de mulher casada. Essas situações seriam alternativas encontradas pelos autores para manter a ordem social ou a mistura entre o que é público e o que é privado, reflexo da época. Pode-se considerar ainda o início da configuração da mulher moderna, antecipadas em personagens cujas relações com o espaço apontam para as principais mudanças ocorridas a partir do século XIX, no que diz respeito à conduta social feminina.

Os principais objetivos são analisar, criticamente, como se constitui a representação do espaço nos romances através da movimentação das personagens femininas e identificar as principais semelhanças e diferenças entre o comportamento social da mulher do século XIX com o das personagens, a partir dessa movimentação espacial.

Procura-se estabelecer como a relação das personagens femininas com os espaços públicos e privados influenciou suas principais características estéticas, além de detectar, através da movimentação delas nos espaços romanescos, as principais diferenças entre as mulheres idealizadas por José de Alencar e as mimetizadas por Machado de Assis. Foi necessário também observar como se constituiu as relações de verossimilhança entre as três personagens e as mulheres do século XIX e identificar, tanto nos romances alencarinos como no machadiano, as características do imaginário masculino sobre a mulher contemporânea nas obras analisadas.

A pesquisa foi bibliográfica e a abordagem, além de crítica-sócio-estrutural, também buscou estabelecer relações comparativas entre os romances. Para tanto foram utilizados os métodos analítico, dedutivo e comparativista.

A dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro, **Realidade e Ficção na construção romanesca de José de Alencar e Machado de Assis**, composto por duas subdivisões, constitui a fundamentação teórica. A primeira subdivisão, **No tempo dos mestres**, tece comentários sobre a época e as características estéticas dos autores em questão, situando-os em seu tempo, utilizando respaldo teórico de Alfredo Bosi, Oscar Mendes, Dante Leite, Lucia Helena, Massaud Moises e Antonio Candido. Ainda nessa parte é traçado um panorama histórico e social do Rio de Janeiro no século XIX e do comportamento social da mulher, para tanto se utiliza as autoras Lília Moritz Schwacz, Maria Ângela D'incao e Maria Thereza Caiuby Crescentini Bernardes. A segunda subdivisão, **Dois Aspectos do romance**, utiliza-se de textos que versaram sobre o espaço romanesco e a personagem de ficção destacando os autores E.M. Forster, Osman Lins e Antonio Candido.

No segundo capítulo, **As personagens femininas e o espaço ficcional: múltiplas relações**, se tem as análises dos três romances separadamente, sob o ponto vista da movimentação espacial das personagens femininas. A fortuna crítica sobre José de Alencar e Machado de Assis, em especial o livro **Mulheres de Papel** de Luis Filipe Ribeiro (1996), desempenha função importante no apoio teórico deste capítulo.

Por fim, no terceiro e último capítulo, **Similitudes e diferenças na construção do espaço ficcional e na mimetização feminina**, são apresentadas as relações de semelhança e diferença entre os três romances, destacando os pontos de convergência e divergência em relação à representação do trânsito das personagens no espaço romanesco, além de possibilitar a reconstrução de um panorama no que diz respeito à representação da mulher na literatura produzida por homens. Esse capítulo possui cinco subdivisões, que correspondem aos

principais pontos comparados, são eles: Espaço e ambigüidade; Espaço e primeira aparição; Espaço e personagem: o trânsito das mulheres de ficção; Espaço público, espaço privado e dinheiro; Espaço e morte.

Através desse panorama comparativo é possível perceber a importância da análise do espaço, como complemento do sentido das personagens, cujas características tornaram-se evidenciadas e referendadas.

2 REALIDADE E FICÇÃO NA CONSTRUÇÃO ROMANESCA ALENCARINA E MACHADIANA

Pode-se dizer que a história é tão necessária para uma completa apreciação literária, quanto à literatura para um completo conhecimento histórico, para sentir e julgar as relações humanas e sociais, as relações de classe, os costumes, os romances e novelas são um instrumento literário indispensável ao historiador.¹

Seguindo as palavras do historiador José Honório Rodrigues², que indica o uso do conhecimento histórico para uma melhor apreciação literária, além de considerar que o inverso também é importante, conclui-se que para a análise da produção ficcional de dois grandes autores nacionais, tendo como foco as relações das personagens femininas com o espaço, faz-se necessário um levantamento das principais características sociais da época retratada nos romances, portanto o século XIX. Perceber como se dá socialmente a evolução do comportamento feminino dentro e fora dos romances, aliado às transformações urbanas ocorridas nesse século, perpassadas pelos ideais de valorização da intimidade, presente no Romantismo, seguido pela universalização do sentimento, refletidas na estética realista será o ponto de partida.

Numa época de recusa da legitimação dos modelos emergem na cena literária brasileira os escritores José de Alencar e Machado de Assis. Tratados, muitas vezes, como

¹ José Honório Rodrigues, Apud BERNARDES, 1989, p. 43

² Professor, historiador e ensaísta carioca. Terceiro ocupante da cadeira 35 na Academia Brasileira de Letras, eleito em 4 de setembro de 1969. Sua bibliografia compreende mais de duas dezenas de livros, colaborações em livros coletivos, direção de obras, edições críticas e prefácios, sobretudo da obra de Capistrano de Abreu. Além de inúmeras atribuições era membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, de Institutos Históricos estaduais, da Sociedade Capistrano de Abreu, da Academia Portuguesa da História, da American Historical Association (EUA), da Royal Academy of History (Inglaterra) e da Sociedade Histórica de Utrecht (Holanda). Além do Prêmio de Erudição da Academia Brasileira de Letras (1937), recebeu o Prêmio Clio de Historiografia da Academia Paulista de Letras (1980), Prêmio de História do Instituto Nacional do Livro (1980) e a Medalha do Congresso Nacional (1980). In < <http://www.academia.org.br>>, acesso em 09 de junho de 2009.

antagônicos, os escritores devem ser observados e analisados como complementares, afinal o conjunto de suas obras constroem um panorama multifacetado do Brasil no século XIX. Portanto, mostrar a construção desse mosaico pela perspectiva da mimetização feminina se faz importante.

Na cena nacional, Alencar, que consolidou o gênero romance no Brasil, tinha o papel de desbravador e responsável pela construção de uma identidade nacional, traçando um panorama histórico que vai desde a vida indígena até a contemporaneidade do autor, criando perfis regionais, históricos e sociais com grande maestria. Já Machado, mais cético, apresentou uma escrita cujo padrão crítico foi mais consciente. Segundo Lucia Helena (2006, p. 94) Machado “encontra um caminho percorrido, com o olhar de lince que demonstrou, deglute os impasses que Alencar não soube ou não pode resolver, até por seu caráter pioneiro nas discussões e encaminhamento do tema do nacional na narrativa brasileira”.

O pioneirismo de Alencar ocorre num cenário cultural bem diferente do encontrado por Machado, especialmente em sua segunda fase, que emergiu num ambiente de maior maturidade política e cultural. Segundo Lucia Helena (2006, p. 93), “ambos se nutrem também de estratégias distintas”, afinal enquanto Machado contava com as experiências de fragmentação, assim como Sterne (1713-1768), Alencar voltava-se para as fontes francesas e mais populares, como os romances de folhetim de Alexandre Dumas (1802-1870), especialmente em sua versão indianista. Alfredo Bosi (2007, p. 152) acrescenta falando sobre a visão do Brasil encontrada no cotejamento entre os dois romancistas:

Depois de Alencar, que erigia romanticamente, penetrando os meandros da sociedade fluminense, isto é, o presente, já urbanizado e até certo ponto modernizado, na medida em que guardava no seu bojo a decomposição do sistema escravista e da hegemonia imperial.

Mudara o quadro, mudaram algumas figuras e paisagens, ambientes e rostos. Mais ainda: Machado concentrava o que Alencar dispersara no tempo e no espaço. De todo modo, o Brasil habitava Machado tão intimamente quanto habitara Alencar.

Na ficção machadiana, especialmente na segunda fase, percebe-se que o comportamento humano é o principal objeto trabalhado pelo autor. A perspectiva do olhar aguçado e crítico em relação à sociedade contemporânea a ele, permitiu a criação de personagens que extrapolaram a galeria dos tipos convencionais e previsíveis, criando seres da ficção marcados pela força de sua originalidade. Em relação ao olhar machadiano e sua abrangência, Bosi afirma que (2007, p. 11):

O objeto principal de Machado de Assis é o comportamento humano. Esse horizonte é atingido mediante a percepção de palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império. A referência local e histórica não é de somenos; e para a crítica sociológica é quase-tudo. De todo modo, pulsa neste quase uma força de universalização que Machado inteligível em línguas, culturas e tempos bem diversos do seu vernáculo luso-carioca e do seu repertório de pessoas e situações do nosso restrito Oitocentos fluminense burguês. Se hoje podemos incorporar à nossa percepção do social o olhar machadiano de um século atrás, é porque este olhar foi penetrado de valores e ideais cujo dinamismo não se esgotava no quadro espaço-temporal em que se exerceu.

Machado foi além da perspectiva convencional de seu tempo tornando sua obra universal e atemporal. Seu estilo desafiador e inquietante vem provocando leitores de diferentes épocas, por isso mesmo tendo fixado o olhar no Brasil urbano do século XIX, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, pode-se dizer que suas obras contemplam conflitos que ultrapassam qualquer cidade ou nação, por isso o desafio de realizar um estudo do espaço na obra machadiana é mais complexo do que nas produções alencarinas.

Num cenário histórico e cultural envolto em mudanças José de Alencar e Machado de Assis presentearam a Literatura Brasileira com três romances, entre tantos outros, que tem na cidade do Rio de Janeiro o local perfeito para o desenlace de suas tramas.

Inicialmente será realizado um oportuno resgate histórico que proporcionará o embasamento necessário para o debate das principais influências que as personagens receberam nos passeios pelas ruas, praças ou simplesmente em suas próprias residências. Em

tempo, foram compiladas algumas características teórico-literárias fundamentais para a análise das três protagonistas que embora tenham assumido configuração de real no imaginário dos leitores, são ainda criações de seus autores.

2.1 No tempo dos mestres

O final do século XVIII foi marcado pelo início da valorização da intimidade centrado no indivíduo, portanto gritos por Liberdade, Igualdade e Fraternidade, iniciados na França, foram ecoados em várias partes do planeta. Essa individualização do ser humano tem raízes no processo histórico em acontecimentos como a Revolução Francesa (1789-1799) que fez do povo o principal personagem da cena européia.

Influenciados pelos principais filósofos iluministas e pelo texto da Declaração de Independência dos Estados Unidos (1776), a Assembléia Constituinte francesa aprova em 26 de agosto de 1789 a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, defendendo a liberdade, a igualdade e o direito de resistir à opressão, mostrando a tendência, presente em diferentes áreas, de particularizar as necessidades do ser humano, ou seja, ocorreu a oficialização de que os direitos individuais deveriam ser respeitados e, ao menos teoricamente, iguais, como podemos observar nos quatro primeiros artigos da Declaração dos Direitos Humanos (1789):

Art.1.º - Os homens nascem e são livres e iguais em direitos. As distinções sociais só podem ter como fundamento a utilidade comum.

Art. 2.º - A finalidade de toda associação política é a preservação dos direitos naturais e imprescritíveis do homem. Esses direitos são a liberdade, a prosperidade, a segurança e a resistência à opressão.

Art. 3.º - O princípio de toda a soberania reside, essencialmente, na nação. Nenhuma operação, nenhum indivíduo pode exercer autoridade que dela não emane expressamente.

Art. 4.º - A liberdade consiste em poder fazer tudo o que não prejudique o próximo: assim, o exercício dos direitos naturais de cada homem não tem

por limites senão aqueles que asseguram aos outros membros da sociedade o gozo dos mesmos direitos. Estes limites só podem ser determinados pela lei.

Ainda nessa época, as relações sociais alteraram-se devido à Revolução Industrial, pois se de um lado tem-se os detentores do capital, das máquinas e da matéria-prima, do outro se tem o proletariado representante da força do trabalho. A Revolução Francesa e a Revolução Industrial tiveram uma importância fundamental na queda do antigo regime e na consolidação do capitalismo como novo sistema econômico, apesar de resultarem de movimentos opostos, pois enquanto o primeiro almejava “igualdade, liberdade e fraternidade”, o outro referendava a divisão social injusta, presente na sociedade capitalista desde então, alicerçando uma nova sociedade cheia de contradições. Conseqüentemente, o liberalismo econômico facilitou o crescimento da iniciativa privada enfatizando uma espécie de “privatização” do poder público, antes monopolizado em mãos absolutistas. O quadro histórico mundial sofre alterações que serão refletidas na estrutura social das cidades que passarão a ser divididas em esferas públicas e privadas.

A literatura como forma de expressão artística refletiu os principais pensamentos e acontecimentos sociais em suas produções, os românticos buscavam a individualidade e a originalidade e, opondo-se aos neoclássicos, interpretavam a realidade pelo filtro da emoção, seguindo uma tendência histórica. Desde seu surgimento, o Romantismo foi um movimento intenso e permeado por contradições que proporcionavam uma grande diversidade temática, a qual ia do resgate do passado histórico, portanto do coletivo, até os mais íntimos dramas pessoais trazendo à tona o sentimentalismo individual.

Pode-se dizer que o Romantismo reflete os sentimentos descontentes das duas principais classes sociais da época, envoltas nas grandes mudanças: a nobreza, que ainda não havia caído, mas encontrava-se saudosa diante do passado glorioso e a burguesia que ainda estava num processo de ascensão, por isso reivindicatória, assumindo para si a tarefa de

emancipar o mundo do feudalismo e da monarquia. Esse contexto espelha as contradições do período que geravam um desequilíbrio entre o real e o ideal, gerando revolta diante do destino ou das limitações ocorrendo, conseqüentemente, a fuga para o passado ou para os ideais utópicos. A literatura da época ao invés de exaltar a nobreza, agora decadente, valorizava o indivíduo e seu caráter, além de elogiar o esforço individual, a sinceridade e o trabalho, exaltando os valores burgueses, que passavam a dominar política e socialmente as cidades.

Em decorrência dessas mudanças percebe-se o início de uma nova transformação na estrutura familiar européia, como o fato dos pais passarem a se preocupar e a investir mais na saúde e educação dos filhos, o que conseqüentemente, prolongou o período que eles, os filhos, não contribuía com a economia da família. Além disso, as famílias passaram a investir mais na educação das meninas e desde então, deixou de haver um favorecimento exclusivo do primogênito buscando existir uma maior igualdade entre os filhos. Sendo assim:

Quando se pensa nessas condições novas da família, do indivíduo, é mais fácil compreender a expressão romântica e, dentro desta, a significação da infância e da individualidade. É que talvez apenas no século XVIII tenham existido as condições indispensáveis para o cultivo do mundo interior, entendido como experiência única. (LEITE, 2002, p. 217)

Outro aspecto importante do processo de valorização da intimidade é a organização interna das residências que passaram a ter salas e quartos separados, além de alas específicas para os empregados. Anteriormente, num mesmo cômodo, pessoas dormiam, faziam as refeições e recebiam suas visitas. A casa, definida a partir de então como espaço privado, graças ao movimento crescente de valorização da intimidade, passou a ser um local de interação familiar, já os negócios e outros assuntos que não dizem respeito à família deviam ser tratados em locais públicos ou espaços públicos.

Essa divisão entre o público e o privado, bem como a valorização individual da família só iria acontecer no Brasil a partir século XIX, com a chegada da família real e com a

necessidade de ordenação das cidades, especialmente no Rio de Janeiro, como será visto a seguir.

Leite (2002, p. 218) explica ainda as conseqüências das mudanças na estrutura das cidades e das famílias para a arte literária a qual no Romantismo fugia do genérico, para o particular, além de buscar a essência que torna cada lugar e cada ser humano únicos, tal como demonstra o fragmento que se segue:

Para a literatura, essa transformação tem, aparentemente, uma conseqüência bem nítida: procura-se a expressão não do geral, do que é válido para qualquer homem, mas do que é único, do que resulta da experiência singular do artista. A *imitação*³ e o *modelo*⁴ perdem o valor e, ao contrário, tornam-se condenáveis; ser incompreendido deixa de ser um pecado, para ser um título de glória.

Além das mudanças na produção literária, o período também é marcado pela formação de um público leitor, com o considerado aumento do número de receptores das obras que circulavam. O público que passou a ler os textos românticos foi bem mais heterogêneo do que o dos movimentos anteriores, cujos hábitos de leitura eram restritos aos salões da corte ou as academias e as arcádias. Porém a maioria dos burgueses que passaram a ler os jornais e os folhetins não possuíam a mesma formação dos nobres, não conhecia os autores clássicos e enfrentavam dificuldades em decifrar referências da mitologia gregolatina, preferindo uma linguagem mais passional e menos ligada aos padrões clássicos. Os autores, por sua vez, se desligavam da figura do mecenas aristocrático e dependiam da venda de suas obras ou da boa circulação delas nos jornais e revistas da época para garantir sua sobrevivência. Arnold Hauser (2003, p. 731) acrescenta ao comentar questões referentes ao público leitor e a conduta dos autores:

³ O itálico obedece ao texto citado.

⁴ Idem.

Durante a Restauração e a Monarquia de Julho, os homens de letras perdem a posição ímpar que haviam ocupado no século XVIII; deixaram de ser os protetores ou professores de seus leitores para ser, ao contrário, seus relutantes, constantemente revoltados mas, não obstante, muito úteis servidores. Uma vez mais, proclamaram uma ideologia prescrita de antemão, a saber, o liberalismo da classe média vitoriosa, derivado do Iluminismo, mas deturpando-o de múltiplas formas. São compelidos a basear-se nessa filosofia, se quiserem encontrar leitores e vender seus livros.

No Brasil, o Romantismo coincidiu com a independência política em 1822, com o segundo reinado, com a Guerra do Paraguai (1864-1870) e com a campanha abolicionista. Ao contrário das revoluções políticas que começam a aparecer por toda a Europa, o Brasil com o poder agrário dos latifúndios, dos escravos e da exportação segue numa monarquia conservadora e fortalecida após a maioridade do imperador que arrefeceu um pequeno surto de idéias republicanas.

Mesmo após a independência política, o Brasil continuava ligado, em vários aspectos, à estrutura colonial que continuou presente nas relações políticas e econômicas do país, por isso Lucia Helena (2006, p. 105) considera esse período marcado pela ambigüidade e acrescenta que:

Identifica-se, então, na cultura de meados do século XIX, uma tensão entre forças de libertação e marcas conservadoras profundas, o que se desenha como ambigüidade na formação e administração do “novo” país. A separação entre o Brasil e a sua ex-metrópole se fizera sem uma ruptura radical e permanecia, do ponto de vista da classe dominante, uma aliança entre os dois mundos.

Falar de Brasil significava encarar um rosto de múltiplas faces, com pelo menos duas: uma cultura patriarcal e conservadora, no nível das relações internas, e uma outra, com pretensões de liberalismo e de atualização no que dizia respeito às relações internacionais.

O conceito de Romantismo em contrapartida ao de Realismo segue sempre em direção antagônica, principalmente quando analisado pelo ponto de vista da escola realista, afinal, normalmente fica a impressão de que o primeiro movimento vive embevecido num mundo de sonhos e de ilusões, enquanto o segundo apresenta a realidade dura e concreta dos fatos. Esse conceito pode até fazer sentido se se tomar como exemplo os autores ultra-

românticos, mas torna-se precipitado se se considerar como exemplo a intenção de Alencar em representar a sociedade, em contrapartida ao viés naturalista que apreende apenas determinados aspectos da sociedade, como suas patologias, o que endossa as palavras de Leite (2002, p.236) ao afirmar que “quando se desce um pouco mais na análise, verifica-se que o termo realismo é sem dúvida enganador, pois toda literatura autêntica é necessariamente realista, mas nenhuma chega a apreender toda a realidade.”

Apesar de se saber que o Romantismo também proporcionou, mesmo num grau menor, uma avaliação dos valores sociais, como a moral e o poder, Bosi (2003, p.180), refere-se à transição entre os dois movimentos da seguinte forma:

Uma consequência notável para o miolo ideológico do romance é que a unidade, mascarada pela dispersão dos atos e das palavras, ultrapassa os indivíduos e acaba fixando-se em níveis impessoais: a sociedade e as forças do inconsciente. Deslocado assim, o ponto de vista, um velho tema como triângulo amoroso já não se carregará do pathos romântico que envolvia herói-heroína-o outro, mas deixará vir à tona os mil e um interesses de posição, prestígio e dinheiro, dando a batuta à libido e à vontade de poder que mais profundamente regem os passos do homem em sociedade.

A obra literária realista coloca a sociedade no centro, afinal a realidade das máquinas, dos transportes e das novas teorias sociais e econômicas tornavam inviáveis a visão de mundo presente no Romantismo. Sendo assim a subjetividade cede lugar a objetividade deixando de lado a valorização das emoções. Por isso ao invés de retratar os dramas individuais, o objetivo do Realismo é apontar, criticar e focalizar a sociedade contemporânea e os seus dramas coletivos. Nesse período, a contemporaneidade passa a ser o foco dos escritores que deixam de lado o interesse pelo passado, pelas origens e raízes, consequentemente os romances realistas acumulam informações preciosas sobre a época em que vivem. Nos textos realistas a inserção de dados da vida cotidiana costuma vir associada a um olhar crítico, que busca manifestar a insatisfação dos leitores em relação à forma de utilização dos espaços e serviços públicos, por exemplo.

Vale à pena ressaltar que a visão crítica e reivindicadora do cidadão em relação a si mesmo e a seus direitos teve seu ápice no período da Revolução Francesa, onde o povo passou a ser colocado em evidência como já visto anteriormente. Segundo Leite (2002, p. 236), é possível distinguir o Romantismo do Realismo pela atitude diante da realidade, bem como pela seleção dos aspectos abordados na obras. Alfredo Bosi (2002, p. 167) reforça essa idéia dizendo que:

No plano da invenção ficcional e poética, o primeiro reflexo sensível é a descida de tom no modo de o escritor relacionar-se com a matéria de sua obra. O liame que estabelecia entre o autor romântico e o mundo estava afetado de uma série de mitos idealizantes: a natureza-mãe, a natureza-refúgio, o amor-fatalidade, a mulher-diva, o herói-prometeu, sem falar na aura que cingia alguns ídolos como a “Nação”, a “Pátria”, a “Tradição”, etc. O romântico não teme as demasias do sentimento nem os riscos da ênfase patriótica; nem falseia de propósito a realidade, como anacronicamente se poderia hoje inferir: é a sua forma mental que está saturada de projeções e identificações violentas, resultando-lhe natural mitização dos temas que escolhe. Ora, é esse complexo ideo-afetivo que vai cedendo a um processo de crítica na literatura dita “realista”. Há um esforço, por parte do escritor anti-romântico, de acercar-se impessoalmente dos objetos, das pessoas. E uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século.

O Realismo se desenvolve pela observação da realidade, pelos domínios da razão e da ciência, influenciadas, em grande parte pelas correntes positivistas, que se voltavam para uma avaliação racional do homem e das coisas. Acresce-se a isto a visão determinista, onde o homem é visto como fruto do meio, da raça e do momento, além do Darwinismo que em conflito com a proposta religiosa da criação divina do universo, busca uma comprovação científica das leis que regem o mundo, a natureza e os homens. Essas três correntes proporcionaram um pensamento materialista e racional que tornou não só a literatura, porém as outras artes mais objetiva e menos emocional. A corrente realista surge no momento em que as primeiras lutas sociais ocorrem e começa a se fazer necessário contestá-las. É também contra o capitalismo que progressivamente se tornava cada vez mais dominador. Sobre a intenção do movimento de pintar um retrato da sociedade, Coutinho (2005, p. 186), diz:

Já a literatura ocidental vinha evoluindo no sentido da incorporação gradativa da realidade. Em todo o caso, só no século XIX é que, em rebeldia contra o idealismo romântico, relacionado com a classe alta, o Realismo logrou impor a pintura verdadeira da vida dos humildes obscuros, os homens e mulheres comuns que estão habitualmente em torno de nós, vivendo uma vida compósita, feita de muitos opostos, bem e mal, beleza e feiúra, rudeza e requinte, sem receio do trivial e do monótono.

Historicamente o Brasil passa a se reestruturar política, econômica e socialmente, dando continuidade às grandes mudanças iniciadas no início do século XIX com a chegada da família real. O Realismo é contemporâneo da abolição da escravatura (1888), da Proclamação da República (1889), além de ver a chegada dos imigrantes estrangeiros, as revoltas militares, a entrada do pensamento positivista e a consolidação do estudo acadêmico no país. Os fatos acima mencionados corroboram também com o avanço da literatura e permitem o surgimento de novas áreas do saber, tal como a crítica literária de José Veríssimo e Araripe Júnior, os estudos históricos de Joaquim Nabuco, de Oliveira Lima e de Capistrano de Abreu, além de que contribuem também para a consolidação das pesquisas históricas e literárias de Sílvio Romero e para o surgimento de dois novos gêneros: o conto e a crônica.

Quanto ao público leitor e às condições de circulação dos romances não houve muitas diferenças entre os dois movimentos. Os romances de folhetim continuaram sendo o principal modo de fazer circular a ficção. A forma como os romances realistas foram recebidos pelo público resulta num contraste, em relação ao Romantismo, uma vez que os novos romances despertavam admiração e escândalo simultaneamente, pois tratavam de forma explícita de temas polêmicos do universo burguês, como o adultério, por exemplo, tema de *Madame Bovary*. No Brasil, o maior representante dessa estética, Machado de Assis, encontrou uma forma de amenizar o impacto de seus romances nos leitores habituados a narrativas mais leves, estabelecendo um diálogo com o leitor, cujo principal objetivo era conquistar a simpatia dos mesmos, criando uma espécie de identidade entre autor/leitor e as personagens e narradores de seus romances.

2.1.1 A transformação da cidade

A sociedade brasileira, desde a primeira metade do século XIX, começou a sofrer uma série de transformações com a consolidação do capitalismo, a ascensão da burguesia, que possibilitou um novo modo de vida social, além da reorganização na forma de pensar e viver em família. As cidades, anteriormente habitadas por uma população homogênea, onde as pessoas ricas não se distinguiam das pessoas pobres pela maneira de viver, ganharam novos ares.

O Rio de Janeiro do século XVIII era totalmente desorganizado, as regras para ocupação dos espaços praticamente não existiam, as ruas eram traçadas sem planos e utilizadas pelos moradores aleatoriamente. Com a chegada da família real ao Brasil, a cidade do Rio teve que passar por grandes modificações estruturais e comportamentais, porém essas mudanças repentinas não foram suficientes para sanar os problemas da desordem social de grande parte da população, como relata Laurentino Gomes (2007, p.166):

A chegada da família real produziu uma revolução no Rio de Janeiro. O saneamento, a saúde, a arquitetura, a cultura, as artes, os costumes, tudo mudou para melhor – pelo menos para a elite branca que enfrentava a vida na corte. Entre 1808 e 1822 a área da cidade triplicou com a criação de novos bairros e freguesias. A população cresceu 30% nesse período, mas o número de escravos triplicou, de 12 000 para 36 182. O tráfego de animais e carruagens ficou tão intenso que foi preciso criar leis e regulamentos para discipliná-los. A Rua Direita tornou-se, a partir de 1824, a primeira da cidade a ter numeração e trânsito organizado pelo sistema de mão e contramão.

Para adaptar-se ao status de sede da corte, a cidade fluminense teve suas ruas limpas, na medida do possível, contou com a demolição de prédios que permitiu melhor acesso às vias públicas, além da construção de monumentos que contribuíram para criar um ar de maior “civilidade”, tornando a cidade do Rio um palco mais adequado ao “espetáculo” da corte. No romance **Senhora**, do autor José de Alencar, por exemplo, há uma pequena passagem que reporta a esse período: “Havia à rua do Hospício, próximo ao campo, uma casa

que desapareceu com as últimas reconstruções.” (ALENCAR, 1979, p.24). Essas modificações segundo Lilia Moritz Schwarcz (2007, p. 36) tinham o objetivo de “criar uma memória, dar visibilidade e engrandecer uma situação, no mínimo, paradoxal.”

Como até o início do século XIX não havia no Brasil leis que regulamentassem a utilização dos espaços públicos, apenas com o passar do tempo as autoridades foram delimitando e separando os espaços, conseqüentemente passou a existir uma melhor definição entre o que era público e o que era privado. A utilização correta dos lugares públicos para o convívio social proporcionou a modernização das cidades, especialmente do Rio de Janeiro que se tornou “um pólo centralizador e difusor de hábitos, costumes e até linguagens para todo o país, além de se transformar no cenário principal em que se desenrolava a dramatização da vida social da boa sociedade.” (SCHWACZ, 1998, p.110). A cidade do Rio de Janeiro foi o palco escolhido por José de Alencar e Machado de Assis para desenvolver várias de suas tramas.

Com a delimitação dos espaços públicos e privados, as famílias de maior poder aquisitivo investiram em suas residências para obterem mais conforto, uma vez que começaram a sentir necessidade de ficar mais em casa. A distância social ficou mais latente e a distinção entre ricos e pobres mais evidente. Maria Ângela D’Incao (2000, p. 228) considera esse período marcado pela valorização da intimidade:

O desenvolvimento das cidades e da vida burguesa no século XIX influenciou na disposição do espaço interior da residência, tornando-a mais aconchegante, deixou ainda mais claros os limites do convívio e as distâncias sociais entre a nova classe e o povo, permitindo um processo de privatização da família marcado pela valorização da intimidade.

As reuniões sociais tornaram-se a marca da nova família burguesa que buscava no trato social adquirir mais requinte em suas relações, antes influenciadas pelo imaginário da aristocracia portuguesa, pelas diferenças sociais, características do sistema escravista, e pelo cotidiano dos fazendeiros, por isso mais escassas do “refinamento” exigido pela corte. Porém,

essas mudanças criaram um clima paradoxal transformando o Rio em uma cidade com inúmeros contrastes:

Mas é na capital, durante os anos de 1840 e 1860, que se cria uma febre de bailes, concertos, reuniões e festas. A corte se opõe à província, arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, tudo isso aliado à importação de bens culturais retificados nos produtos ingleses e franceses. (SCHWACZ, 1998, p.111)

Não se enganem, portanto, aqueles que pensam que o Rio de Janeiro é Paris. A corte era uma ilha cercada pelo ambiente rural, por todos os lados, e a escravidão estava em qualquer parte. No fundo, a elegância européia e calculada convivia com o odor das ruas, o comércio ainda miúdo e uma corte diminuta, e muito marcada pelas cores e costumes africanos. (SCHWACZ, 1998, p.116)

Os excertos acima de Lilia Moritz Schwarcz (1998), retratam bem os contrastes presentes numa sociedade em transição. A nova corte brasileira procurava imitar hábitos de civilidade requintada à moda européia, mas vivia uma realidade repleta de problemas estruturais e culturais que estavam longe de serem resolvidos.

Problemas como o mau cheiro que circulava pela cidade, originado não apenas da falta de saneamento, mas também do pouco hábito de cultivar o asseio pessoal, fazia da crescente corte carioca um reduto regido pela simples imitação parisiense, e imitar, nem sempre significa parecer. Hábitos como comer com as mãos, vestir-se com desleixo e apresenta-se com postura preguiçosa estavam entre os atributos que emanavam dos brasileiros residentes no início da corte. Se continuasse assim, onde viveriam os mocinhos bem asseados e as mocinhas bem comportadas que emanariam dos romances urbanos?

Para resolver esses e outros problemas algumas iniciativas foram tomadas e o afrancesamento do país foi uma realidade. A Missão Francesa que chegou ao Brasil em 1816, trazendo nomes como o pintor Jean Baptiste Debret, deixou marcas culturais, artísticas e arquitetônicas como a Casa França-Brasil, o primeiro edifício brasileiro em estilo neoclássico construído em 1822.

Desde então o Brasil, especialmente o Rio de Janeiro, passaram a ser fortemente influenciados pelo “bom gosto” francês que ditava as regras dentro e fora das residências. Um bom exemplo disso foi o surgimento de manuais ou guias de etiquetas que ficaram famosos inicialmente na França, mas se espalharam pelo ocidente.

Diante de uma realeza isolada, em meio às demais repúblicas americanas, de um Império escravocrata que dissimulava as marcas dessa instituição e de uma nobreza titulada recém-criada, tais guias foram recebidos com o entusiasmo daqueles que tentam apagar as pistas de seu caráter recente e bastante improvisado. (SCHWACZ, 1998, p.202)

Sobre a influência francesa, Mary Del Priore (2006, p. 134) acrescenta:

A primeira época do reinado de D. Pedro II, entre 1840 e 1867 até a Guerra do Paraguai, copiava-se tanto os esplendores do Segundo Império de francês quanto os maus costumes. Paris dominava o mundo. O Rio de Janeiro contagiava-se por imitação. Nos diferentes bairros, proliferavam sociedades com títulos preciosos: Vestal, Sífide, Ulisséia. A dupla piano e charuto torna-se inseparável: a mocidade abandonara o rapé, preferindo olhar a fumaça com volúpia. Rapazes pareciam sonhar com um charuto entre os lábios, enquanto a jovem atacava uma valsa no piano.

Alencar, no romance **Senhora**, ironiza em diferentes situações, a influência dos costumes parisienses na sociedade da época, especialmente por ser um autor que valorizava o sentido de nacionalidade e de resgate da identidade brasileira. Nesses dois excertos o autor usa expressões como “o último chique de Paris” e “casamento a moda européia” para enfatizar de forma pitoresca as influências parisienses:

Nas folgas que o apetite deixava à reflexão, D. Firmina admirava-se do desembaraço que mostrava a noiva da véspera, na qual melhor diria um casto enleio.

Mas já habituada à inversão que têm sofrido nossos costumes com evasão das modas estrangeiras, assentou a viúva que o último chique de Paris deveria ser esse de trocarmos os noivos o papel, ficando ao fraque o recato feminino enquanto a saía alardiava o desplante do leão. (ALENCAR, 1979, p. 119)

Não faltaram amigos e conhecidos, que sugerisse a Aurélia a lembrança de fazer o casamento a moda européia, com romantismo da viagem logo depois da cerimônia, a lua de mel campestre, e o baile de estrondo na volta à corte. (ALENCAR, 1979, p. 61)

Graças ou não a França o ar de civilidade na cidade cresceu com o passar do tempo e, aliado ao término do tráfico negreiro, proporcionaram uma melhoria social e econômica que culminou com a Proclamação da República, transformando o Rio de Janeiro numa grande cidade sob a tutela do prefeito Pereira Passos. A corte cresceu em diferentes direções acarretando o surgimento de novas ruas, novos bairros e novos costumes, que, com o passar do tempo, ganharam uma configuração menos européia e mais nacional, dessa forma eis que surgia o Brasil dos brasileiros.

2.1.2 A transformação da mulher

As transformações sociais também determinaram a nova função e conduta da mulher. Elas passaram a fazer parte da vida social e suas presenças tornaram-se indispensáveis em cafés, bailes, teatros e saraus, locais considerados uma extensão do espaço privado, portanto permitido ao mundo feminino burguês.

Para estar apta a desfilar na sociedade, a mulher burguesa passou a ter um comportamento mais refinado e a família sentia a necessidade de investir numa formação que desenvolvesse certo requinte social. Essa formação era influenciada pelo estilo de vida parisiense que ditava a moda da época com manuais de conduta objetivando “criar uma nova civilização, impor modelos de etiqueta a sociedades carentes desse tipo de escola” (SCHWACZ, 1998, p.197).

Porém a educação formal, a alfabetização e a leitura, não eram a prioridade da época como se pode perceber avaliando os dados do segundo Censo geral de 1872 (apud, BERNARDES, 1989, p. 14), que se refere à situação educacional do Rio de Janeiro,

considerando a população livre de homens e mulheres. Nele percebe-se que as mulheres, numericamente minoria, apresentavam uma diferença maior, entre as que sabiam ler e as analfabetas, do que os homens, cujo percentual de leitores chegava a quase 50% do total.

No prefácio de **Lucíola**, a senhora G.M. faz referência à realidade feminina da época, ao dizer que poucas mulheres liam no país:

A sua história não tem pretensões a vestal. É musa cristã: vai trilhando o pó com os olhos no céu. Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem: veste-a a virtude.

Demais, *se o livro cair nas mãos de alguma das poucas mulheres que lêem neste país*⁵, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha de figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no paraíso terrestre.

(ALENCAR, 1977, p. 2)

A beleza e o recato feminino eram mais importantes do que a educação formal e a boa imagem das mulheres eram mais priorizadas que suas idéias, quando as tinham. De certa forma, os maridos burgueses passaram a ser dependentes da imagem que suas mulheres tinham dentro da sociedade; por isso, quanto mais bem vestida, bem ornada e educada fosse a mulher, mais bem conceituado era o marido. A Rua do Ouvidor era um dos palcos desse “desfile” de belas imagens:

Palco para diferentes encenações, a Rua do Ouvidor não só acumulava as lojas de moda como tornava local privilegiado para o jogo simbólico de pertencimento a essa sociedade: “[...] Aqui grupos de senhoras elegantes passam elegantemente vestidas, com todo o apuro das mais belas parisienses, parando como borboletas que pousam nas vitrines de flores, jóias, sedas, grinaldas”. (SCHWACZ, 1998, p.108)

Apesar das modificações na dinâmica da cidade e no modo de vida social do século XIX, o espaço destinado às mulheres continuou sendo o privado, onde cuidavam dos afazeres diários e da educação dos herdeiros. Já os cafés, bailes, teatros, saraus, cassino e até mesmo a famosa Rua do Ouvidor eram locais considerados como extensões do espaço

⁵ Grifos da autora do trabalho.

privado onde as mulheres apenas desfilavam suas figuras, porém não modificavam, não opinavam, nem governavam a dinâmica social desses ambientes. Seu requinte servia apenas para tornar as conversas mais agradáveis, e mais fúteis também, transformando esses locais num leve contraponto em relação ao estressante mundo dos negócios masculino. Nesses lugares as mulheres, principalmente as casadoiras, poderiam expor sua beleza com o objetivo de conseguir um bom marido e uma posição social satisfatória.

A relação entre o espaço público e espaço privado nas famílias burguesas é abordado por Luiz Filipe Ribeiro (1996, p.211) na seguinte passagem:

O espaço público é onde as forças sociais se articulam em poder e decisão. O espaço privado é aquele voltado para a produção e reprodução da vida familiar. No primeiro, governam os negócios; no segundo, reina o ócio; o primeiro acumula, o outro desperdiça; um mostra-se recatado e discreto; outro, exibe-se em esplendor. São forças complementares de um mesmo todo que se deseja harmônico, até porque os que lhes são hostis estão excluídos, seja do imaginário, seja do próprio espaço público. Interligados e interdependentes, esses espaços têm regras e funções delimitadas.

Nesse período, o casamento entre famílias ricas era usado como forma de ascensão social ou manutenção do status, por isso a importância do dote. A instituição casamento ganhou ares monetários, já que as relações políticas e econômicas passaram, cada vez mais, a nortear as escolhas dos relacionamentos entre as famílias burguesas. Esse comportamento entrou em choque com o amor romântico que circulou na literatura urbana da época, especialmente na ficção de Alencar. No Romantismo são propostos novos sentimentos que ligam a escolha do cônjuge à felicidade matrimonial:

As pessoas que amam aparecem nas novelas como possuidoras de força capaz de recuperar o caráter moral perdido, como no caso de Seixas no romance *Senhora*, de José de Alencar. O amor é sempre vitorioso: Aurélia, em *Senhora*, vence porque tinha um bom motivo: o amor. O amor dos romances vence sobretudo o interesse econômico no casamento. No mundo dos livros, os heróis sempre amam. (D'INCATO, 2000, P. 234)

Para Peter Gay (1988, p. 131) durante boa parte do século XIX as mulheres permaneceram virtualmente na condição de propriedades de seus pais e depois de seus maridos. Muitas delas eram gratas a eles pela vida que levavam, até mesmo por não conhecerem alternativas, já outras, entediadas com a rotina caseira, afirmavam não gostar do estilo de vida destinado a elas, porém tiveram que repetir por décadas suas insatisfações, na busca por mudanças.

A insatisfação da mulher burguesa deve-se em grande parte à hipocrisia das relações sociais, que iniciava com mercado matrimonial. As mulheres tinham que se curvar à vontade dos pais e dos pretendentes, vendo-se obrigadas a aceitar um casamento sem amor e envolto em mentiras e traições. O comportamento conjugal dos casais revelava as mazelas da instituição casamento, afinal à união por interesse somava-se o adultério masculino, considerado necessário para o bom funcionamento do casamento, fato que tornou indispensável a figura da prostituta. As senhoras casadas cumpriam-se as tarefas de dona de casa e mãe afetuosa, aos maridos o árduo dever de fumar charutos e divertir-se com as mulheres “perdidas”. O culto da pureza que os homens realizavam por suas esposas só acentuava a distância entre eles, por isso esse foi um tempo de desejos contidos e frustrados.

A distinção entre as classes sociais também pode ser percebida em relação ao comportamento feminino, afinal as mulheres da alta sociedade burguesa, que tinham uma vida cercada de cuidados com a educação e a formação cultural, eram destinadas ao casamento, com suas mazelas, mas sempre um casamento. Já as mulheres do povo que não tinham acesso a uma educação doméstica que permitisse o desenvolvimento do requinte social, destinavam-se muitas vezes ao concubinato, uma vez que as famílias não tinham como custear a cerimônia e a instalação da nova moradia. Porém suas relações amorosas eram menos controladas pela família, pois não havia tantos interesses políticos ou econômicos envolvidos, como afirma Maria Ângela D’Incao em **Mulher e Família Burguesa** (2000, p. 234):

O que a literatura do período informa é que a mulher das classes baixas, ou sem tantos recursos, teve maiores possibilidades de poder amar pessoas de sua condição social, uma vez que o amor, ou expressão da sexualidade, caso levasse a uma união, não comprometeria as pressões de interesses políticos e econômicos. As mulheres de mais posses sofreram com a vigilância e passaram por constrangimentos em suas uniões, de forma autoritária ou adoçada, na sua vida pessoal. Para elas o amor talvez tenha sido um alimento do espírito e muito menos uma prática existencial.

O que se pode dizer é que ricas ou pobres, as mulheres do século XIX começaram a alterar a condição feminina de seu tempo, seja pelas insatisfações da hipocrisia dos papéis sociais, pela influência dos romances românticos ou pelo afloramento dos ideais de mudanças no estilo de vida, o que proporcionou o início da afirmação da mulher na sociedade, cujo papel perpassou a simples figuração burguesa.

2.2 Dois aspectos do romance em foco

As transformações radicais na organização social, na economia, na política e na cultura, especialmente nos séculos XVIII e XIX, mudaram a percepção de elementos do mundo real e, conseqüentemente, a representação nas formas romanescas. No Brasil, essas mudanças foram discutidas no estudo sobre o contexto histórico-social do Rio de Janeiro, cujas transformações também promoveram alterações na ficção da época, como é o caso dos romances analisados.

Segundo Reuter (2004, p. 15), a noção de indivíduo emerge progressivamente, afinal a pessoa (e conseqüentemente a personagem) não são mais simples emblemas de sua casta social ou símbolos das atitudes possíveis no mundo. O indivíduo torna-se singular, único, e mais complexo psicologicamente. Sendo assim, as personagens passam a ter maior mobilidade social e o espaço romanesco se abre e se diversifica. Para Reuter (2004, p. 15) essa mutação pode ser considerada um dos fatores de transição entre a epopéia e o romance.

Por isso se faz necessário tecer alguns comentários referentes à importância da personagem de ficção e do espaço romanesco.

2.2.1 A importância da personagem de ficção

Para Antonio Candido (2002), o enredo existe através das personagens, afinal elas vivem-no exprimindo os intuítos do romance, a visão de vida que decorre dele e os valores que o animam. A personagem representa o que há de mais vivo num romance e a aceitação de sua “verdade” é de fundamental importância para o enredo. É importante ressaltar que a “verdade” é baseada segundo Candido (2002, p.55) “num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”. Para Candido, quando começamos a discutir sobre o ser fictício já encontramos um paradoxo, afinal como um ser ficcional, criado a partir da imaginação e da fantasia de seus autores, pode responsabilizar-se pela comunicação da verdade existencial do romance?

A relação entre ser vivo e ser fictício acarreta o entendimento da caracterização das personagens, uma vez que na ficção, ao contrário da vida real, tem-se uma impressão dirigida racionalmente pelo escritor à cerca do conhecimento do outro (personagem) que pode ser mais complexa ou mais superficial, porém sempre regida pela lógica.

A noção a respeito de um ser elaborada por outro ser é incompleta, portanto o conhecimento entre seres humanos é fragmentado, parcial e insuficiente para desvendar o mistério que envolve a personalidade de cada um. Forster (2004, p.70) completa essa idéia afirmando que:

Na vida diária, nunca nos entendemos uns com os outros, não existe nem a completa clarividência nem o completo confessionalismo. Conhecemo-nos por aproximação, por meio de signos externos, que servem bastante bem tanto à sociedade quanto à vida íntima. Mas as pessoas de um romance podem ser completamente compreendidas pelo leitor, se assim o desejar o

romancista; sua vida interior pode ficar tão exposta quanto a exterior, e é por isso que elas frequentemente parecem mais bem delineadas do que os personagens da história, ou mesmo do que nossos amigos.

No romance o escritor estabelece algo mais lógico e coeso, portanto menos variável. A personagem de ficção tem, desde sua criação, uma linha de coerência que delimita as curvas de sua existência e seu modo de ser, ela é mais lógica, porém não menos complexa que o ser humano. Em relação às diferenças entre o ser humano e ser fictício Antonio Candido (2002, p. 58) diz que:

Essas considerações visam mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro.

A partir dos estudos da psicologia moderna que investigou as noções de subconsciente e inconsciente, revelando que o mistério da personalidade humana é ainda maior, a observação comportamental do ser humano ganhou aspectos sistemáticos. Esse período de evolução da psicanálise permitiu que as personagens recebessem influências dessas descobertas, por isso durante a evolução do romance a noção de complexidade aumenta gradativamente, o que contribui para uma maior dificuldade no entendimento do ser ficcional, diminuindo a idéia de esquema fixo e sujeito limitado.

Quando a noção de complexidade aumenta e desvenda aspectos introspectivos das personagens, o romancista estimula o crescimento da curiosidade dos leitores acerca do interior humano, preenchendo a carência existencial em relação ao mistério da mente humana. Para Foster (2004, p.87), o romance proporciona além do prazer da leitura, uma compensação

pela falta de clareza da vida, preenchendo os espaços secretos da personalidade humana. Antonio Candido (2002, p. 64) completa essa idéia acrescentando que uma das funções da ficção é a de nos proporcionar um conhecimento mais completo e mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que se tem dos seres.

Portanto, Lucíola, Aurélia e Capitu são personagens de ficção, criações da fantasia de seus autores, mas que comunicam a impressão de uma verdade existencial quando se concretizam no imaginário dos leitores, sendo, portanto, um dos elementos mais significativos e representativos do romance, proporcionando através de suas complexidades, em diferentes graus, uma reflexão acerca da representação da mulher na ficção de José de Alencar e Machado de Assis. Em relação à representação da mulher na literatura, Michelle Perrot (2007, p.25) faz o seguinte comentário:

Entre as épocas e os artistas, uns são mais simbólicos, puramente idealistas, outros são mais reais, e mesmo realistas. Isso não impede que a imagem das mulheres seja um mistério, ora escondendo ora revelando o que sabemos, tanto sobre as épocas quanto sobre os artistas.

Dessa forma, pode-se dizer que as transformações referentes à conduta e ao comportamento da nova mulher burguesa no século XIX geram um período de dúvidas quanto à própria identidade feminina tornando a representação da mulher na literatura, muitas vezes, permeada pela ambigüidade. Assim, será comum observar personagens ambíguas como Lúcia, Aurélia e Capitu povoando o imaginário de autores como Alencar e Machado. Cecil Jeanine Albert Zinani em **Literatura e Gênero: A construção da identidade feminina** (2006, p.46) diz o seguinte:

A construção do sujeito feminino é um processo com raízes históricas que implica transformações relevantes na sociedade, uma vez que a mudança da mulher acarreta modificações nos papéis sociais que deixam de ser fixos e definidos, tornando-se abertos e indeterminados. Essa transição produz ambigüidade de comportamento e incerteza quanto à identidade.

Antonio Candido (1985, p. 159) refere-se à representação feminina no romance romântico especificamente, acrescentando que:

A imagem da mulher triparte-se na mulher-pureza que enobrece com o seu amor sincero; na mulher-sedução que se torna corruptora; e naquela que, envelhecida, pode ser redimida pelo amor. Essa concepção envolve a poesia, mas talvez seja melhor demonstrada no romance e no teatro. Assim, dois romances de Alencar exemplificam os três casos: Senhora, o primeiro; Lucíola, os dois últimos. De qualquer forma, o que prevalece é o amor romântico como força redentora e reintegradora, tanto do homem quanto da mulher, pela preservação da autenticidade dos sentimentos.

É nessa mesma linha que Moraes (2005, p. 100) comenta:

Na maioria de seus livros, o movimento narrativo ganha força graças ao problema do desnivelamento das posições sociais que vai interferir na própria afetividade dos protagonistas. O poder econômico e suas conseqüências na vida das personagens constituem uma grande preocupação nos seus romances da cidade, do sertão e do campo.

Faz-se necessário salientar que a personagem de ficção só assume pleno significado quando inserida no contexto da narrativa, por isso Candido afirma que (2002, p.55) “a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance”. Sendo assim se faz necessário observar o contexto que imerge da obra literária e o estudo do espaço pode proporcionar uma complementação do sentido das personagens.

2.2.2 A importância do espaço

Com o aumento crescente da urbanização nos séculos XIX e XX, o tema cidade é imposto à ficção. Os romances passam então a trabalhar esse tema em diferentes níveis, substituindo lugares tradicionais e universais, como castelos e caminhos, por lugares que valorizem a mobilidade social e a aventura individual. Segundo Reuter (2004, p. 18) as

mudanças sociais proporcionaram um “aumento e diversificação dos lugares e meios de locomoção, revitalização e confrontação das visões e dos valores”.

Nessa visão, o espaço romanesco pode ser apreendido de acordo com duas grandes entradas: suas relações com o espaço “real” e suas funções no interior do texto. Na relação entre espaço ficcional e espaço real, o autor questiona o teor de “realidade” da representação do espaço chegando a afirmar que “o efeito de real está mais ligado à representação textual do espaço do que a sua realidade” (REUTER, 2004, p. 58), podendo assim chegar a descrever o surreal de forma real. Já em relação às funções, o mesmo autor ressalta que são múltiplas, podendo o espaço ser amplo ou reduzido, urbano ou rural, passado ou presente, de forma que estes lugares se organizam, formam sistemas e produzem sentido. Além disso, os lugares significam etapas da vida, como ascensão e degradação.

O romancista brasileiro Osman Lins oferece contribuições concretas e relevantes acerca da construção e da importância do espaço ficcional, nos capítulos teóricos de seu livro **Lima Barreto e o espaço romanesco** (1976). Segundo o autor, a construção do espaço pode auxiliar na complementação da personagem que, representando o que há de mais vivo no romance, é responsável pela “verdade” que ele exprime. Para Lins (1976):

O espaço no romance, tem sido - ou assim pode entender-se - tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.

Em **Senhora**, o estudo do espaço nos permite observar as estratégias utilizadas por José de Alencar para construir uma personagem feminina singular e extremamente diferente das mulheres da época sem ferir algumas das principais regras sociais no que diz respeito aos limites de atuação das mulheres na sociedade.

Osman Lins (1976, p. 77) também faz referência à diferenciação entre espaço e ambientação quando diz que ambientação é “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente”.

A ambientação é sistematizada em três tipos: franca, reflexa e dissimulada. A ambientação franca é aquela “que se distingue pela introdução pura e simples do narrador” (LINS, 1976, p. 79), composta por um narrador independente que não participa da ação, por isso pautada pelo descritivismo. O Romantismo e o Realismo foram escolas que desenvolveram esse tipo de ambientação, em que leitores superficiais acabavam saltando páginas onde a descrição detalhada da ambientação se fazia entediante. Já a ambientação reflexa não tem colaboração intrusa do narrador que acompanha a visão da personagem, sendo assim é “característica das narrativas em terceira pessoa, atendendo em parte à exigência proclamada pelo estudioso Zola, de manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia.” (LINS, 1976, p. 83).

Portanto, pode-se considerar que a ambientação franca depende do narrador e a reflexa de um personagem passivo. Porém a dissimulada ou oblíqua é mais difícil de ser identificada, pois “exige a personagem ativa: o que identifica é um enlace entre o espaço e a ação.” (1976, p. 83). Em *Dom Casmurro*, pode-se exemplificar a ambientação oblíqua quando Bentinho descreve a sua casa de infância. “Tijolos pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que passastes à direita ou a esquerda, segundo eu ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise [...]” (ASSIS, 2005, Capítulo XII).

Vale ressaltar que a função do espaço não deve ser reduzida à influência ou caracterização das personagens, uma vez que pode servir também para situá-las em alguns contextos, nesse caso não servindo denexo entre a personagem, a ação e o cenário, porém, segundo Lins (1976), poucas vezes na Literatura Brasileira o espaço apenas situa a cena

romanesca, pois serve como elemento explicativo, comunicativo e complementar, proporcionando um melhor entendimento acerca da personagem de ficção.

É importante abordar ainda elementos que fundamentem a análise do espaço interior. Para isso se faz necessário tecer alguns comentários acerca da **Poética do Espaço (2005)** de Gaston Bachelard.

No estudo a respeito do espaço interior, o autor aponta a casa como região de grande peso psíquico, um recanto íntimo, reflexo do mundo interior do ser humano, reduto de sonhos e devaneios que guiam poetas e escritores na análise da intimidade. Para Bachelard (2005, p. 24) “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” e ainda “[...] a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.”. O autor ressalta também a importância do espaço para a memória:

Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. *O inconsciente permanece nos locais*⁶. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal conjuntivo que não atua sobre o nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, *a localização nos espaços de nossa intimidade*.⁷ (BACHELARD, 2005, p. 29).

Ao afirmar que o inconsciente humano permanece nos locais, o autor reforça a importância reveladora dos espaços onde se localizam a intimidade. Esse mesmo espaço que

⁶ Grifos da autora do trabalho.

⁷ Grifos da autora do trabalho.

abriga as lembranças mais íntimas, também pode abrigar o sonho e o devaneio, afirma Bachelard (2005, p. 26):

A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. [...] É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós.

Sobre esse aspecto, Eugênio Gomes (1967, p. 110) acrescenta que “a casa, a habitação, o templo, o monumento, a cidade, têm sido empregados como símbolo do homem ou de sua moral, desde os tempos imemoriais”. Gomes enfatiza ainda que o símbolo da casa pode ser associado à alma e às virtudes da moral humana, uma vez que a habitação do ser humano seria a extensão dele próprio.

A metáfora da casa pode ser encontrada na literatura em diferentes formas e enfoques. Em *Dom Casmurro*, por exemplo, além do sentido alegórico da reconstrução da residência de infância do narrador-personagem, cuja pretensão seria “atar as duas pontas da vida, e restaurar a velhice na adolescência” (ASSIS, 2005, p. 19), percebe-se a casa como extensão do homem, quando Bentinho recorre a ela metaforicamente para exemplificar a empatia inicial que teve com Escobar quando o conheceu no seminário:

A princípio fui tímido, mas ele fez-se entrado na minha confiança. Aqueles modos fugitivos cessavam quando ele queria, e o meio e o tempo fizeram mais pousados. Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até ao fundo do quintal. A alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas, ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. Outrossim, capelas e bazares, simples alpendres ou paços suntuosos.

Não sei o que era a minha. Eu não era ainda casmurro, nem dom casmurro; o receio é que me tolhia a fraqueza, mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que... (ASSIS, 2005, p. 106)

Ante o exposto, pode-se fazer uma reflexão referente ao público e ao privado, quando percebe-se que a casa “habita” ou pertence ao espaço público, porém guarda em seu interior o espaço privado de intimidade, reflexo do estado de alma humana. Bachelard (2005, p. 84) completa essas considerações sobre a casa afirmando que “mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade”. O autor ainda acrescenta afirmando que:

Como quer que seja, o interior e o exterior vividos pela imaginação não podem mais ser tomados em sua simples reciprocidade; por conseguinte, não mencionando mais o geométrico para expressar as primeiras expressões do ser, escolhendo pontos de partida mais concretos, mais fenomenologicamente exatos, perceberemos que a dialética do exterior e do interior se multiplica e se diversifica em inúmeros matizes. (Bachelard, 2005, p. 219)

Nos romances analisados serão percebidas as relações entre os espaços públicos e privados, além de suas influências nas características estéticas das três protagonistas. Será observado ainda como Alencar e Machado mimetizam as relações de privacidade e intimidade, conjugadas com a socialização e a urbanização.

3 AS PERSONAGENS FEMININAS E O ESPAÇO FICCIONAL: MULTIPLAS RELAÇÕES

Tendo como palco a Cidade Maravilhosa serão analisados agora os passeios de Lúcia (Lucíola) pela Festa da Glória, pela rua do ouvidor, pelos teatros e ruas da cidade, normalmente desacompanhada ou na presença de senhores em situação suspeita. Na mesma perspectiva olha-se também para a imponente mansão de Laranjeiras e sua ilustre moradora Aurélia (Senhora), a rainha dos salões. E ainda na companhia de Capitu (Dom Casmurro), será analisado o primeiro passeio de mulher casada, usando seu chapéu de casada é claro.

3.1 Violação da intimidade

- Ah! Esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega.

Lúcia⁸

Nesse excerto a personagem feminina Lúcia coloca-se diante da sociedade como uma mulher que não se pertence, uma “coisa pública”. A partir desse ponto pode-se iniciar uma análise da violação da intimidade da personagem que apresenta uma série de contradições apontando para seu caráter ambíguo, referendado através de sua relação com os espaços públicos e privados da narrativa.

Lucíola foi o quinto romance escrito por Alencar e o primeiro da trilogia intitulada **Perfis de Mulher** que, segundo Oscar Mendes (1965, p.28), eram romances nos quais o autor “estuda caracteres femininos, torturados por contradições e antagonismos psicológicos.”

⁸ Alencar, 1977 p. 47

O primeiro capítulo do livro contempla as explicações do narrador-personagem Paulo para a Senhora G.M, destinatária das cartas dele e responsável pela compilação e edição destas para a forma de romance. Já no segundo capítulo, onde a narração dos fatos começa de fato, tem-se a apresentação das personagens através da contextualização do espaço, revelando o início das ambigüidades que irão permear todo o livro, uma vez que o autor apresenta a prostituta numa festa religiosa, a Festa da Glória, construindo um quadro antagônico que mistura perversão com castidade. Através das palavras de Sá, amigo do narrador Paulo, percebe-se o real papel social de Lúcia: “Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?...”.

Os excertos abaixo são, respectivamente, a apresentação das personagens pelo espaço e a aparição da protagonista ao narrador Paulo, que consegue enxergá-la na sua essência pura, principalmente porque, nesse momento, ainda não conhecia sua real condição:

A primeira vez que vim ao Rio de Janeiro foi em 1855. Poucos dias depois da minha chegada, um amigo e companheiro de infância, o Dr. Sá, levou-me à festa da Glória; uma das poucas festas populares da corte. Conforme o costume, a grande romaria desfilando pela Rua da Lapa e ao longo do cais, serpejava nas faldas do outeiro e apinhava-se em torno da poética ermida, cujo âmbito regurgitava com a multidão do povo. (ALENCAR, 1977, p. 4)

A lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras; descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas sobre o céu azul e estrelado. Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição. (ALENCAR, 1977, p. 4)

A personagem feminina Lúcia/Maria da Glória é intensa e ambígua, pois mesmo tendo prostituído o corpo (Lúcia) guarda a pureza da alma (Maria da Glória), como se pode perceber nesse fragmento abaixo onde a personagem consegue, através de uma metáfora,

explicar para Paulo a duplicidade de sua alma: quando quieta é, como a água do tanque, pura e límpida, porém quando agitada, isto é, colocada em meio à corrupção da carne, torna-se suja e escura.

Volveu para mim os olhos vagos: contemplou-me um instante e riu:

- Uma loucura!... Não sei como me veio semelhante idéia! Vendo esta água tão clara toldar-se de repente, pareceu-me que via minha alma; e acreditei que ela sofria, como eu quando os sentidos perturbaram a doce serenidade de minha vida.

Depois de uma pausa, continuou:

- Naquele dia... não soube explicar... E isto! Veja! A lama deste tanque é meu corpo: enquanto a deixam no fundo e em repouso, a água está pura e límpida!

Acredite, ou não, Lúcia acabava de me revelar naquela imagem simples um fenômeno psicológico que eu nunca teria suspeitado.

(ALENCAR, 1999, p.78)

A ambigüidade da personagem, que mistura inocência e perversão, pode ser percebida também no fragmento em que ela se transforma na frente de Paulo:

Era outra mulher.

O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente: tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava.

Os lábios finos e delicados pareciam túmidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes das narinas que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra.

[...]

Era uma transfiguração completa. (ALENCAR, 1977, p.13)

Ribeiro (2008, p. 88) comenta os conflitos da personagem dizendo que:

Com efeito, a personagem central é um ser bifronte e tem, mesmo, dois nomes: Lúcia e Maria da Glória. A primeira a cortesã; a segunda, a moça recatada e pura. E elas apresentam não apenas uma sucessão temporal, o seu tanto esquizofrênica, mas num amálgama complexo e que depende do olhar de quem as vê, para perceber o que é ganga e o que é diamante do mais alto quilate. Se quem a vê é o ancião lúbrico, só enxergará nela a bacante despudorada; se, por outro lado, são os olhos apaixonados de Paulo-

narrador, ele verá, quase sempre, o anjo de pureza que nela, apesar de tudo, habita.

Para perceber como as contradições de Lúcia são enfatizadas pelo manejo dos espaços público e privado se faz necessário dividir o livro em duas fases: a primeira, quando Lúcia é a prostituta e a segunda, quando o amor que sente por Paulo a afasta do contato com os homens, incluindo o próprio Paulo.

Na primeira fase, Lúcia é a popular bacante, transitando pelo espaço público como uma “mulher perdida” aos olhos da sociedade conservadora e como objeto de desejo masculino naqueles que se entregavam aos prazeres de prostitutas como ela. A própria Lúcia se define como uma coisa pública, como visto anteriormente. Uma vez que a personagem se intitula “pública” prevalece nessa etapa o espaço público, incluindo a casa da prostituta aberta a todo tipo de homens, somado a negociações comerciais de compra e venda.

Nessa primeira fase, Lúcia freqüentava bailes, festas e ruas comerciais sempre desacompanhada, o que era, para época, um indício de a mulher pouco respeitável. Lúcia freqüentava também casas como a de Sá, um lugar reservado para os prazeres, como mostra a descrição do narrador:

A sua casa de moço solteiro estava para isso admiravelmente situada entre jardins, no centro de uma chácara ensombrada por casuarinas e laranjeiras. Se algum eco indiscreto dos estouros báquicos ou das canções eróticas escapava pelas frestas das persianas verdes, confundia-se com o farfalhar do vento na espessa folhagem; e não ia perturbar, nem o plácido sono dos vizinhos, nem os castos pensamentos de alguma virgem que por ali velasse a horas mortas. (ALENCAR, 1977, p. 19)

Em lugares como a casa de Sá, Lúcia se transforma na bacante aos olhos de Paulo, apesar dele ser o único que consegue, na maior parte do tempo, vê-la com olhos de castidade, mesmo sabendo de sua condição de prostituta. A descrição que Paulo faz de Lúcia por ocasião do jantar na casa de Sá mostra como ele a enxerga em demonstrações públicas de perdição:

Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico, e levantando-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanha, quase cheia. Quando a pousou sobre a mesa, todo o vinho tinha-lhe passado pelos lábios, onde a espuma fervilhava ainda. Ouvi o rugido da seda; diante de meus olhos deslumbrados passou a divina aparição que admirara na véspera.

Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de verbena, como as virgens gregas. Depois agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas; mas a imitar com a posição, com o gesto, com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que borbulhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso. (ALENCAR, 1977, p. 28)

O espaço supostamente privado da residência de Lúcia ganha características de espaço público, uma vez que nele a personagem realiza transações financeiras, afinal recebe dinheiro de seus clientes pela venda de seu corpo, configurando, portanto uma relação comercial, mesmo que por meios ilícitos. O quarto da prostituta é descrito com requintes de elegância e sensualidade que complementam o sentido dessa primeira fase da personagem. É importante ressaltar que mesmo ao descrever o quarto de Lúcia, Paulo não deixa escapar a ambiguidade que permeia o seu discurso, retratando o ambiente com a pureza da “luz que golfava em cascatas” e com “as ondas de suave fragrância que deixava na sua passagem a deusa do templo” dando uma aparência divina a sua musa:

Dirigiu-se a uma porta lateral, e fazendo correr com um movimento brusco a cortina de seda, desvendou de relance uma alcova elegante e primorosamente ornada. Então voltou-se para mim com o riso nos lábios, e de um gesto faceiro da mão convidou-me a entrar.

A luz, que golfava em cascatas pelas janelas abertas sobre um terraço cercado de altos muros, enchia o aposento, dourando o lustro dos móveis de pau-cetim, ou realçando a alvura deslumbrante das cortinas e roupagens de um leito gracioso. Não se respiravam nessas aras sagradas à volúpia, outros perfumes senão o aroma que exalavam as flores naturais dos vasos de porcelana colocados sobre o mármore dos consolos, e as ondas de suave fragrância que deixava na sua passagem a deusa do templo. (ALENCAR, 1977, p. 13)

Paulo seria, até então, o único capaz de enxergar a essência de Lúcia, independente do lugar por onde ela circulasse, percebendo a profunda contradição que vive sua alma. Porém é em sua casa que ela se permite, em vários momentos, uma maior suavidade, humildade, castidade e até mesmo cerimônia, como podemos perceber no excerto abaixo, que mostra um jantar na casa da jovem protagonista:

Ela fez-me as honras de sua casa como uma verdadeira senhora, com o tato esquisito que põe o hóspede à sua vontade, cercando-o contudo de mil atenções delicadas. O jantar foi sério. Ou porque Lúcia nessa ocasião desejasse conservar a sua dignidade de dona de casa; ou porque a presença dos criados a acanhasse, o fato é que não deixou nunca o tom ligeiramente cerimonioso que havia tomado.
(ALENCAR, 1977, p. 35)

Apesar de ser o único que conhece Lúcia em sua intimidade resgatada, Paulo percebe diferenças no comportamento dela quando ambos circulam pelas esferas públicas, em momentos como o narrado abaixo:

Notei no tom de Lúcia durante o resto desta conversa uma diferença extraordinária com o modo singelo e modesto que ela tinha em sua casa; agora era a frase ríspida, incisiva e levemente embebida na ironia que destilava de seus lábios, e cujas gotas a maior parte das vezes salpicavam a ela própria. A cortesã revelava-se a mim sem reboços, depois que deixara cair na falda do leito o seu último véu. Não sei se estimei ou senti essa brusca transição; a franqueza me punha mais à vontade, é certo, porém desvanecia uma doce ilusão, que, por mais transparente que seja, nubla o espírito crédulo, quando procura no fundo do prazer um átomo sequer de amor. (ALENCAR, 1977, p. 18)

Essas contradições da personagem que ora aparece ingênua na festa da glória, ora bacante na casa de Sá, além de por vezes cerimoniosa em sua casa e por vezes satânica em seu próprio quarto, cria uma personagem antagônica até mesmo para o narrador que relata tanto sua ambigüidade, como a dificuldade que tem em entendê-la:

A noite a vira bacante infrene, calcando aos pés lascivos o pudor e a dignidade, ostentar o vício na maior torpeza do cinismo, com toda a hediondez de sua beleza. A manhã a encontrava tímida menina, amante casta e ingênua, bebendo num olhar a felicidade que dera, e suplicando o perdão da felicidade que recebera. (ALENCAR, 1977, p. 32)

Se naquela ocasião me viesse a idéia 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 de essência já evaporada, as impressões que então sentia. É com ela que recomponho este fragmento de minha vida. (ALENCAR, 1977, p. 32)

Ao contrário da primeira fase onde se percebe um desgaste do espaço público pela atividade exercida por Lúcia e, conseqüentemente, a invasão de sua privacidade, uma vez que abria sua casa e seu quarto para receber seus clientes, a segunda fase é marcada pela reclusão da personagem e pela supervalorização da intimidade perdida. Nesse segundo momento ela passa a não querer mais circular pelas esferas públicas “apesar de minhas instâncias, Lúcia recusava ir ao teatro, sair a passeio, ou gozar de algum dos poucos divertimentos que lhe oferecia esta insípida cidade.” (ALENCAR, 1977, p. 43). Além disso, ela deixa de receber outros homens em sua casa e vai, aos poucos, deixando de ter contatos íntimos com Paulo que narra essa mudança no excerto a seguir:

Entramos então em uma nova fase de nossa mútua existência, fase original e curiosa que me faria rir quinze dias antes. Com efeito, quem poderia julgar possível uma amizade fraternal e pura entre duas criaturas que meses antes trocavam as mais ardentes expansões da sensualidade? Quem poderia conceber uma abstinência absoluta num caráter ardente, provocado todos os dias e a todas as horas pela beleza sempre radiante de uma mulher divina, que retraçava com um olhar e um sorriso os poemas da voluptuosidade fruída?

Nessa época se revelavam francamente em Lúcia as aspirações ingênuas para uma juventude perdida, os sonhos vivos do passado, que desde muito tempo espontavam por vezes através do luxo e agitação de uma vida elegante. Com a timidez de seu olhar velado pelos longos cílios, com o modesto recato de sua graça e o seu vestido de cassa branca, Lúcia parecia-me agora uma menina de quinze anos, pura e cândida. (ALENCAR, 1977, p.76)

Diferentemente dos bailes, festas e casas promiscuas que freqüentava, Lúcia passa a fazer passeios simples e discretos que complementam o sentido da nova etapa da personagem:

Não saía mais durante o dia; à noite pedia-me que a levasse a algum arrabalde distante da cidade, à Lagoa, ou ao Cosme-Velho. Partíamos de carro; parávamos nalgum lugar mais despovoado; ela recostava-se no meu braço, e passeávamos durante uma ou duas horas. Outras noites preferia o mar; embarcávamos num bote e vogávamos pela baía. (ALENCAR, 1977, p.77)

A protagonista passa a dormir em outro quarto com a ambientação bem diferente do anterior, onde a simplicidade e inocência se faziam presentes:

O seu quarto de dormir já não era o mesmo; notei logo a mudança completa dos móveis. Uma saleta cor-de-rosa esteirada, uma cama de ferro, uma banquinha de cabeceira, algumas cadeiras e um crucifixo de marfim, compunham esse aposento de extrema simplicidade e nudez.

[...]

Nesta cama que o senhor acha tão feia, e neste quarto que lhe parece tão triste, o sono é doce para mim e os sonhos alegres. Quando entro aqui, sacudo no limiar da porta, como os viajantes, a poeira do caminho; e Deus me recebe. (ALENCAR, 1977, p.73)

Lúcia vai sepultando a cortesã graças ao amor que sente por Paulo. Essa mudança de estado é refletida especialmente na mudança do cenário de sua atuação, portanto a mudança na ambientação de seu quarto seria uma das principais referências espaciais das transformações no estilo de vida da personagem.

O comportamento da personagem se transformou gradativamente, abandonando as características de prostituta perdida e enaltecendo sua essência de Maria da Glória. O primeiro passo foi a reclusão em sua própria casa, depois a mudança no modo de vestir, a troca de quarto, o afastamento das relações íntimas com Paulo, culminando com a mudança de residência. Lúcia passa a morar em Santa Tereza e pede a Paulo que a chame de Maria.

Com a vida tranqüila do novo lar ela enaltece ainda mais as características de Maria da Glória, antes ocultas pela obscuridade de sua condição:

Essa vida calma e tranqüila, remanso de uma existência tão agitada, durava cerca de um mês. Nada perturbava a serenidade de Lúcia. Parecia realmente que sua alma cândida, muito tempo adormecida na crisálida, acordara por fim, e continuara a mocidade interrompida por um longo e profundo letargo. Lúcia tinha então 19 anos; mas o seu coração puro e virgem tinha apenas a idade do botão de rosa na manhã do dia em que deve florescer, ou a idade do casulo quando a ninfa vai fendê-lo, desfraldando as tenras asas. (ALENCAR, 1977, p. 87)

Ao contrário da primeira fase, Lúcia passa a supervalorizar sua intimidade rejeitando a circulação no espaço público e recolhendo-se à esfera privada, voltando-se para o extremo oposto:

O jardim da casa de Lúcia era dividido, por um gradil de madeira, da chácara vizinha. Isso a desgostara desde o primeiro dia; e era sua intenção fazer passar um muro que ocultasse às vistas estranhas o seu modesto retiro; um sentimento de delicadeza retardara só a realização desse projeto. (ALENCAR, 1977, p.88)

Além da divisão da obra em duas fases se faz necessário avaliar a divisão espacial da protagonista. No espaço externo a personagem Lúcia é a famosa prostituta, rica e repleta de amantes, porém a corrupção de seu corpo não atingiu a pureza de sua alma, portanto percebe-se que seu espaço interno não foi afetado e preserva sua essência pura, destinada a Maria da Glória. Lúcia é a esfera pública de sua personagem e Maria da Glória a esfera privada. Na primeira fase a prostituta sobrepõe a pura, por isso o espaço público prevalece chegando a invadir a intimidade de sua alcova, porém na segunda fase a pureza de Maria da Glória sobrepõe a prostituta, enterrando um passado socialmente vergonhoso, que a condenou eternamente, levando-a à reclusão.

O verdadeiro amor por Paulo resgata Lúcia da perdição e reconstrói a sua essência perdida. Porém um amor tão puro não seria aceito pela sociedade conservadora, por isso a saída que o autor encontrou para o romance foi a morte da personagem, que grávida serve de túmulo para o próprio filho. Ribeiro (2008, p. 97) acrescenta que:

Lúcia está grávida, mas se ela der à luz, a narrativa estaria nos oferecendo uma contradição insolúvel: um corpo impuro de mulher dá vida ao fruto de um amor que só pode ser concebido como puro. Vimos que o processo de purificação de Lúcia/Maria da Glória chega ao ponto de matar a cortesã, mas não pode apagar as marcas da maldade. Se Paulo ama Maria da Glória e mesmo aceita tê-la casta e assexuada, os limites sociais em que se insere são muito mais estreitos. Não há como pensar na legalização do amor que há entre eles. Os preconceitos são mais fortes e estão arraigados nas próprias personagens. Assim, a relação perde sua dimensão social e, como estamos no reino da ficção, entre outras coisas, pedagógica, o exemplo que pode ficar é apenas um: punição irrevogável da mulher transgressora.

Em **Lucíola** José de Alencar apresenta a cidade do Rio de Janeiro e suas principais características sociais, revelando o glamour de seus bailes e teatros, além de retratar algumas características de seus habitantes. A construção do espaço romanesco se faz importante desde o início da narrativa, acrescentando informações e caracterizando, entre outras coisas, o caráter ambíguo da protagonista ao mostrar, por exemplo, a prostituta com essência religiosa que circula pela Festa da Glória, além de acompanhar, com uma detalhada ambientação, a evolução da personagem que resgata, através do amor de Paulo, sua privacidade perdida.

3.2 Rainha de Laranjeiras

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela. Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões. Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade. Era rica e formosa.⁹

⁹ ALENCAR, 1979, p.5

Aurélia é psicologicamente densa, portanto configura-se como um ser ficcional mais complexo. Sua densidade psicológica pode ser percebida quando, por exemplo, apresenta sentimentos ambíguos ao confundir amor e ódio, razão e emoção, inebriando o leitor e quebrando com o maniqueísmo romântico. A personagem oscila em comportamentos ora angelicais, com candura e inocência, ora demoníacos comparados ao da salamandra, animal que segundo uma crença antiga ficou associada a coisas pecaminosas ou demoníacas, por acreditarem que ela não era afetada pelo fogo. Os fragmentos abaixo remetem a essa ambigüidade angelical/demoníaca, respectivamente:

Se o sinistro vislumbre se apagasse de súbito, deixando a formosa estátua na penumbra suave da candura e inocência o anjo casto e puro que havia naquela, como há em todas as moças, talvez passasse despercebido pelo turbilhão.

As revoltas mais impetuosas de Aurélia eram justamente contra a riqueza que lhe servia de trono, e sem a qual nunca por certo apesar de suas prendas, receberia como rainha desdenhosa, a vassalagem que lhe rendiam. (ALENCAR, 1979, p. 7)

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. (ALENCAR, 1979, p. 12)

Em outro momento nota-se a ambigüidade no comportamento de Aurélia quando ela entrega a Seixas a chave do quarto de dormir, conforme denota os comentário do narrador onisciente:

Era um sarcasmo cruel e lascivo o que transluzia com fulgor satânico da fisionomia e gesto dessa mulher. Só faltava-lhe a coroa de pâmpanos sobre as tranças esparsas, e o tirso na destra. Em face do marido porém essa febre aplacou-se como por encanto; e surgiu outra vez do corpo da bacante em delírio a virgem casta e melindrosa. Aurélia tinha nas mãos dois objetos semelhantes, envoltos um em papel branco, outro em papel de cor. Ofereceu o primeiro a Seixas; mas retraiu-se substituindo aquele por outro.

- Esta é minha, disse guardando o invólucro de papel branco.

Enquanto Seixas olhava o objeto que recebera sem compreender o que isto significava, Aurélia fez-lhe com a cabeça uma saudação:

- Boa Noite. E retirou-se. (ALENCAR, 1979, p. 130)

O objeto envolto em papel branco era a chave do quarto de Aurélia, já o envolto em papel de cor, era a do quarto de Seixas. O movimento de dúvida da personagem feminina permite interpretar que haveria dois caminhos distintos a serem seguidos, determinando o rumo da narrativa, mas acaba prevalecendo aquele, em que o destino “condena” os personagens a uma distância imposta pelo dinheiro, pelo orgulho e pela vontade que Aurélia tinha de tentar redimir Seixas. Essa distância é delimitada pelo espaço, uma vez que ambos dormiram em quartos diferentes.

Além de ambígua, Aurélia contraria a imagem de mulher romântica, ao apresentar-se dotada de inteligência e vontades, assumindo o controle de sua vida, apesar de manter as aparências diante da sociedade, que acreditava ser o tutor Lemos o grande regente de sua fortuna, pois uma mulher nunca poderia gerir seus próprios negócios. Em **Senhora**, Aurélia mostra-se superior a figuras masculinas como Seixas, consolidando uma inversão de papéis entre homens e mulheres, com isso é derrubado o mito do herói romântico que ajuda as mocinhas puras e indefesas. No livro, existe outro exemplo dessa inversão, uma vez que Dona Emília, mãe da protagonista, foi capaz de enfrentar sua família pelo amor de Pedro, pai de Aurélia, que por sua vez não conseguiu fazer o mesmo, realizando um casamento às escondidas de seu pai.

É importante perceber que em **Senhora** o autor mostra relações amorosas que envolvem dinheiro e poder, trazendo para o Romantismo um pouco do materialismo realista, atitude referendada com o título dos capítulos do livro que usam jargões do direito comercial: O preço, Quitação, Posse e Resgate. Tudo contribui para levar o leitor a induzir que está lendo as partes de um contrato comercial, sendo assim o autor envolve o casamento dentro da esfera materialista. O dinheiro passa a ser o grande algoz das relações nesse momento quando Aurélia é trocada por um dote de 30 contos de réis e depois, ao torna-se rica, compra o mesmo noivo por 100 contos. Esse dinheiro acaba ficando entre os dois, impossibilitando a

concretização do amor em quase toda a obra. Enfim, as relações amorosas antes envoltas em conflitos sentimentais vivem nesse romance um jogo comercial, sem perder, é claro, a essência que a configura como obra romântica.

O mundo dos negócios no século XIX movia-se unicamente no espaço público, onde os homens eram os senhores e grandes feitores da economia nacional. As mulheres não tinham domínio nesse meio, a elas estava reservado apenas o governo do espaço privado onde, por delegação e submissão, eram guardiãs do lar e da família como já vimos em outro momento.

[...] O mundo das mulheres era o mundo do ócio, não o dos negócios. O controle dos instrumentos econômicos era uma função e um privilégio dos homens, estando daí as mulheres absolutamente excluídas. O Capital é um atributo que organiza a vida pública; a vida fora do espaço doméstico. O espaço da cidade, a urbe, é domínio masculino. Por ali as mulheres passam como elemento transitório, enfeitam, mas não se apossam dele. O mundo público move-se a golpes de comércio, de manipulações especulativas, de acertos políticos, sempre protagonizados pelos senhores do capital. As mulheres podem ser rainhas dos salões, soberanas do espaço privado, das salas das famílias e mesmo de sua extensão, o Cassino. Aí reinam e expõem as riquezas amealhadas e manipuladas pelos senhores do mundo, que pouco aparecem nos salões. (RIBEIRO, 1996, p. 179)

Porém, Alencar cria uma personagem com grandes habilidades financeiras, que conduz seus negócios de forma brilhante e eficiente, e, o que é mais importante, sem sair do espaço privado, pois Aurélia controla o espaço público, pela manipulação do tio Lemos, saída que o autor utilizou para criar uma personagem que controlasse financeiramente seus negócios e não ferisse a ordem natural da delimitação dos espaços na sociedade foi transformar a casa de Aurélia, a mansão das Laranjeiras, numa extensão do espaço público. É nela que a personagem controla suas transações financeiras.

Primeiramente, é dentro de casa que Aurélia comanda os negócios e orienta o tutor Lemos na realização de sua maior transação financeira: a “compra” de seu futuro marido. A casa das Laranjeiras assume o papel de espaço público, já que nas residências da

época não eram tratados assuntos econômicos. Assim, o autor contraria a imagem da mulher na sociedade com a postura soberana e ativa de Aurélia, porém não rompe com a ordem social estabelecida fora da propriedade privada, já que a personagem não circula na esfera pública controlando os seus negócios. Para a sociedade quem controlava o dinheiro de Aurélia era o seu tutor. Sendo assim, Alencar mantém a ordem pré-estabelecida de organização dos espaços.

Apesar de construir uma personagem feminina complexa e com incalculáveis poderes, José de Alencar limitou a atuação dela, como regente de seus negócios, ao espaço privado de sua casa nas Laranjeiras. Fora da casa de Aurélia quem “agia”, ou melhor, executava as tarefas determinadas por ela era Lemos. Um bom exemplo disso, é o fato de Aurélia ter decidido, comunicado e delegado a Lemos que acertasse o casamento dela com Seixas, mas o negócio só foi oficialmente selado e consagrado no escritório comercial de Lemos, no centro do Rio. Como o casamento era um negócio, conseqüentemente tinha que ser fechado entre homens, portanto, sem a participação, ou melhor, sem a presença de Aurélia.

À mulher reserva-se a esfera da vida privada familiar. Dela não pode, nem deve sair. Ali é o espaço de seu reinado e o ambiente natural em que se desenvolve e floresce. Ela desfruta dos resultados do capital, sem ter que sujar suas delicadas mãos com as operações especulativas. Este é o horizonte de expectativas sociais destinado à presença feminina, nas classes altas de nossa sociedade aristocrática do século passado. (RIBEIRO, 1996, p. 212)

Contrariando a conduta da mulher do século XIX, cujas atividades da vida privada eram reservadas aos cuidados com a família ou com coisas de reduzida importância, Aurélia ocupava a posição de chefia e liderança em sua casa. O gabinete onde ela transmitia para o tio as orientações sobre sua vida financeira era descrito assim:

- Faça favor, meu tio! Disse a moça abrindo uma porta lateral. Essa porta dava para um gabinete elegantemente mobiliado; o centro era ocupado por uma banca oval, com o resto dos trastes, de erable e coberta com um pano azul de franjas escarlates. Sobre a mesa, em salva de prata, havia o tinteiro e mais preparos de escrever. [...]

Aurélia sentou-se à mesa de erable, convidando o tutor a ocupar a poltrona que lhe ficava defronte. (ALENCAR, 1979, p.17)

Quanto trata de finanças ou de assuntos que fogem à tutela feminina, Alencar faz questão de colocar na essência de Aurélia características masculinas, para justificar seu comportamento a frente dos negócios “o princípio vital da mulher abandonava seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem.” (ALENCAR, 1979, p.17), consoante, é claro, a cosmovisão que o autor tinha da mulher de seu tempo. A sabedoria de Aurélia para lidar com os negócios também é constantemente referendada em várias passagens:

- O senhor não me quer entender, meu tutor, replicou a moça com um tênue assomo de impaciência. Sei disso; e sei também muitas coisas que ninguém imagina. Por exemplo, sei o dividendo das apólices, a taxa de juro, as cotações da praça, sei que faço uma conta de prêmios compostos com a justeza e exatidão de uma tábua de câmbio.

Lemos estava tonto.

- E por último sei que tenho uma relação de tudo quanto possuía meu avô, escrita por seu próprio punho, e que me foi dada por ele mesmo. (ALENCAR, 1979, p. 19)

Diferentemente do que a citação permite deduzir quando estava fora de casa ou não precisava exercer o controle sobre sua vida Aurélia comportava-se como uma moça normal, apesar de, na maioria das vezes, ser descrita como superior. Sendo assim, ela não rompe com o padrão, da mulher da época, no espaço público, graças a sua preocupação de manter as aparências de moça comum quando desfila na sociedade, pois consoante os comentários do narrador:

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 pertencesse à sua especialidade de moça solteira. (ALENCAR, 1979, p. 17)

Além de possuir dotes atribuídos socialmente aos homens e habilidades de negociante, Aurélia sempre quando comparada, no plano ficcional, às mulheres de sua época é apresentada como superior em relação a elas, pois o discurso narrativo enaltece-lhe o caráter singular também no que respeita as semelhanças: “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.” (ALENCAR, 1979, p.17).

Sempre referendando o caráter singular da personagem, as aparições de Aurélia nos salões, ambiente próprio para o desfile da beleza feminina, eram sempre um acontecimento:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela.
Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões.
Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade.
Era rica e formosa. (ALENCAR, 1979, p.5)

[...] Sua entrada foi como sempre um deslumbramento; todos os olhos voltaram-se para ela; pela numerosa e brilhante sociedade ali reunida passou o frêmito das fortes sensações. Parecia que o baile se ajoelhava para recebê-la com o fervor da adoração. (ALENCAR, 1979, 48)

Assim como nos salões, a entrada de Aurélia em sua própria casa era uma grande aparição:

Ouviu-se um frolido de sedas, e Aurélia assomou na porta do salão.
[...]
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 noite no apogeu de sua graça. (ALENCAR, 1979, p.52)

Ao contrário dos salões e da sala de visita de Aurélia, e a exemplo do gabinete de onde comanda seus negócios, a “câmara nupcial”, um dos espaços mais importantes dentro da narrativa, perde o seu real sentido quando se torna o local do acerto de contas entre Aurélia e

Seixas. É nela que a personagem faz uma retrospectiva de sua vida para o marido e deixa claro que o amor não foi a motivação do casamento negociado. Esse também é o cenário onde Seixas acerta as contas com Aurélia no desfecho da trama. A câmara nupcial é minuciosamente descrita por Alencar com toda graça e requinte, criando um cenário à altura dos acontecimentos:

É uma sala em quadro, toda ela de uma alvura deslumbrante, que realçam o azul celeste do tapete de rico recamado de estrelas e a bela cor de ouro das cortinas e do estofo dos móveis.

A um lado, duas estatuetas de bronze dourado representando o amor e a castidade sustentam uma cúpula oval de forma ligeira, donde se desdobram até o pavimento, bambolins de cassa finíssima. [...]

O aposento é iluminado por uma grande lâmpada de gás, cujo glóbulo de cristal opaco filtra uma claridade serena e doce, que derrama-se sobre os objetos e os envolve como de um creme de luz. (ALENCAR, 1979, p. 65-66)

- É tempo de concluir o mercado. Dos cem contos de réis, em que o senhor avaliou-se, já recebeu vinte; aqui tem os oitenta que faltavam. Estamos quites, e posso chamá-lo meu; meu marido, pois é este o nome de convenção. (ALENCAR, 1979, p. 108)

Os aposentos do casal, além de servir como espaço onde se conclui o negócio tornou-se também o lugar onde Aurélia e Seixas não precisavam fingir uma condição de casal feliz. Fora dali os dois tinham que estar sempre preocupados em transparecer uma aparente felicidade, como forma de manutenção da ordem social:

Quando ela entrou nesse aposento, e fechou a porta sobre si, não teve tempo de desatacar o corpinho do vestido; meteu as mãos pelos ilhoses e magoando os dedos mimosos nos colchetes, despedaçou a ourela para não sufocar. O coração que ela recalcara por tanto tempo sublevava-se afinal, estalava nos soluços que lhe dilaceravam o seio. (ALENCAR, 1979, p. 126)

Depois do lanche, Aurélia convidou o marido para darem uma volta pelo jardim; mas havia senhoras nas janelas da vizinhança, e a moça não quis expor-se aos olhares curiosos. Ela não era noiva feliz e amada; mas as outras a supunham, e tanto bastava para que seu pudor a recatasse às vistas dos estranhos. (ALENCAR, 1979, p. 125)

Já no final do livro a câmara nupcial, depois de proporcionar o último acerto de contas financeiro do casal, retoma sua condição de espaço privado quando ocorre a possível redenção do amor romântico, afinal o dinheiro, grande algoz dessa relação deixa de ser o empecilho para a concretização do amor entre Aurélia e Seixas. “Ela despedaçou o lacre e deu a ler a Seixas o papel. Era efetivamente um testamento em que ela confessava o imenso amor que tinha ao marido e o instituía seu universal herdeiro” (ALENCAR, 1979, p. 219). O local foi então redimido com o cerramento das cortinas que simbolicamente serviram de marco reestruturador da ordem, a começar pela correta utilização do espaço privado e íntimo do casal, agora não mais palco de negociatas.

Com a redenção da personagem feminina, o autor estabelece ainda a ordem das relações homem e mulher, já que o dinheiro, grande responsável da aparente desordem, não era mais empecilho para a união do casal.

José de Alencar utiliza o espaço romanesco para complementar o sentido de singularidade de Aurélia, porém através dele mostra ainda certa resistência em quebrar alguns padrões sociais da época, quando cria uma personagem singular, porém limitada a exercer seus domínios apenas na intimidade do espaço privado, que na obra assume ares de espaço público, como alternativa mantenedora da ordem. Apesar de não ser o objetivo desse estudo, vale ressaltar que no romance **Senhora** o autor foi hábil em trazer para o Romantismo um pouco do materialismo capitalista da época, através de críticas aos costumes e hábitos que começavam a fazer parte do cotidiano nacional, ou ainda pela possibilidade da dupla conotação que o desfecho sugere. Pode ter sido decisivo para o desfecho feliz o fato de Aurélia ter mostrado a Fernando Seixas, através do testamento, que seria ele seu único herdeiro. Assim o autor permite duas possibilidades de final, uma romântica, a redenção pelo amor, e outra realista, a redenção pelo dinheiro.

3.3 Olhos de ressaca

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Trazia não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que retira da praia, nos dias de ressaca.¹⁰

Essas são as palavras do narrador que, através de um discurso monofocal e cheio de oscilações, transformou Capitu, protagonista do romance **Dom Casmurro** de Machado de Assis, numa personagem com as limitações daquelas descritas por um narrador-personagem, especialmente por este, cujo ciúme o coloca numa posição duvidosa. Na passagem acima, Capitu é identificada pela relação com o mar, espaço ambíguo onde existe movimento antagônico, o que caracteriza a ressaca. De acordo com o **Dicionário Michaelis**¹¹ (2002, p. 676), a ressaca do mar significa “o fluxo e refluxo das ondas e a onda que se forma desse movimento”. A ressaca que Bentinho percebe nos olhos de Capitu, remete ao sentido de ir e vir, acrescentado a idéia de tragar, arrastar com força para dentro e logo ser lançado para fora. Em outros termos, pode-se dizer que a inconstância e a força da ressaca retratam o sentimento ambíguo de Bentinho ao olhar para Capitu. Essa passagem também sugere que o narrador descreveu o seu próprio olhar, olhando para ela, com todo o antagonismo que a ressaca remete, enfatizando a oscilação de seu discurso, que ora condena, ora absolve a personagem.

Faz-se necessário remeter ao fato de que, para o narrador-personagem, os olhos eram considerados a grande arma do ser humano, fato que pode ser observado no excerto abaixo, no qual é descrito certa “filosofia do olhar”:

¹⁰ ASSIS, 2005, p. 69

¹¹ Dicionário da Língua Portuguesa.

Um dos erros da Providência foi deixar ao homem unicamente os braços e os dentes, como armas de ataque, e as pernas como armas de fuga ou de defesa. Os olhos bastavam ao primeiro efeito. Um mover deles faria parar ou cair um inimigo ou um rival, exerceriam vingança pronta, com este acréscimo que, para desnortear a justiça, os mesmos olhos matadores seriam olhos piedosos, e correriam a chorar a vítima. (ASSIS, 2005, p. 139)

Além dessa “filosofia do olhar”, também deve-se considerar que as relações do narrador com o mar perpassam todo o enredo em diferentes situações, tal como na morte de Escobar que “meteu-se a nadar, como usava fazer, arriscou-se um pouco mais fora que de costume, apesar do mar bravio, foi enrolado e morreu. As canoas que acudiram mal puderam trazer-lhe o cadáver.”(ASSIS, 200, p.190) e, conseqüentemente, na suposta reação de Capitu quando seus olhos “fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã.” (ASSIS, 2005, p. 192).

O envolvimento do narrador com o mar e com sua criação metafórica dos olhos de ressaca é tão grande que ele chega a ter ciúmes do mar, ao afirmar que Capitu “uma noite perdeu-se em fitar o mar, com tal força e concentração, que me deu ciúmes.” (ASSIS, 2005, p.169). Ele ainda reconhece suas colocações metafóricas, comparando-se a um marujo que experienciou um naufrágio:

O que se passava entre mim e Capitu naqueles dias sombrios, não se notará aqui, por ser tão miúdo e repetitivo, e já tão tarde que não se poderá dizê-lo sem falha nem canseira. Mas o principal irá. E o principal é que os nossos temporais eram agora contínuos e terríveis. Antes de descoberta aquela má terra de verdade, tivemos outros de pouca dura; não tardava que o céu se fizesse azul, o sol claro e o mar chão, por onde abríamos novamente as velas que nos levavam às ilhas e costas mais belas do universo, até que outro pé-de-vento desbaratava tudo, e nós, postos à capa, esperávamos outra bonança, que não era tardia nem dúvida, antes total, próxima e firme. Revela-me estas metáforas; cheiram ao mar e à maré que deram morte ao meu amigo e comborço Escobar. Cheiram também aos olhos de ressaca de Capitu. Assim, posto sempre fosse homem de terra, conto aquela parte da minha vida, como um marujo contaria um naufrágio. (ASSIS, 2005, p. 200)¹²

¹² Esse relato é posterior à morte de Escobar, quando as dúvidas consumiam Bento a ponto dele ensejar, mesmo que momentaneamente, a morte da mulher e do filho. O discurso do narrador-personagem é oscilante, assim como as vagas do mar, ora querendo acabar com tudo, ora querendo resgatar a felicidade perdida.

Sobre os olhos de ressaca de Capitu, Bosi (2007, p. 33) tece os seguintes comentários:

Bento não vê na bem-amada olhos enviesados para os lados ou para baixo; vê olhos de ressaca, intuição perturbadora, metáfora sugestiva que transfere para as vagas do mar, do mar que voltará tragando Escobar, o fluxo e o refluxo do olhar, figura da vontade de viver e de poder, uma só energia latente naquela mulher, ‘mais mulher do eu era homem’, como Bentinho admite na sua confissão de fraqueza que inverte a posição de classe e a faz esquecida ou inoperante.

Eugênio Gomes (1967, p. 102) também comenta a metáfora do olhar de Capitu, ao afirmar que a personagem passa por um processo de despersonalização que duplica os seus atrativos femininos, além de auxiliar na caracterização oscilante do romance, produto da imaginação de Bento Santiago que conduz à narrativa através de um subjetivismo tendencioso e unilateral.

Observa-se que em outras passagens do livro o narrador-personagem associa Capitu às características da ressaca, quando diz que seus “os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam a meter-se uns pelos outros...”, (ASSIS, 2005, p. 39), ou ainda quando se refere diretamente à terminologia criada por ele, dizendo “Capitu fez um gesto de impaciência. Os olhos de ressaca não se mexiam e pareciam crescer.”(ASSIS, 2005, p. 87). O movimento da ressaca de ir e vir, arrastar e soltar, também fica evidenciado na seguinte passagem:

Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que me passastes à direita ou à esquerda, segundo *eu ia ou vinha*¹³, em vós me ficou a melhor parte da crise, a sensação de um gozo novo, que *me envolvia em mim mesmo, e logo me dispersava*¹⁴, e me trazia arrepios, e me derramava não sei que bálsamo interior. Às vezes dava por mim, sorrindo, um ar de riso de satisfação, que desmentia a abominação do meu pecado. (ASSIS, 2005, p. 35)

¹³ Grifos da autora do trabalho.

¹⁴ Idem.

Além da associação espaço/personagem explicitada na metáfora citada, o narrador, em uma de suas conversas com os leitores, tece comentários acerca da nomenclatura que deveria usar para denominar Capitu. Seria melhor Tétis, ninfa, ou criatura amada? O que estaria por trás dessa definição?

Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa, digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs. Enfim acabei as duas tranças. (ASSIS, 2005, p. 68)

Existem duas Tétis referidas pela Mitologia Grega. A primeira é a mais jovem das Titânidas (filhas de Urano e Géia). Casou-se com o irmão Oceano, do qual teve mais de três mil filhos, que seriam todos os rios do mundo. A segunda é uma das nereidas filha de Nereu, chamado o velho do mar, com Dóris, é uma divindade marinha imortal e a mais célebre de todas as nereidas. Possuía o dom da transformação. Provavelmente Machado referia-se à última, por algumas semelhanças entre a nereida e Capitu, cujos “olhos de ressaca” lembram o movimento violento das ondas que se lançam contra qualquer obstáculo, além do poder de transformação de Capitu descrita como dissimulada e astuciosa, famosa por encontrar saída para todos os problemas e empecilhos. A Tétis nereida foi também mãe de Aquiles e acabou com o seu casamento para proteger o filho buscando sua imortalidade. Ao mudar-se para a Europa, Capitu também protegeu seu filho de um pai rancoroso e duvidoso acerca de sua real paternidade. Portanto a relação estabelecida entre Capitu e o mar é, mais uma vez, referendada através da comparação com essa divindade marinha.

Seguindo a linha de Gomes (1967), que tece considerações acerca do discurso tendencioso do narrador, é fundamental pontuar que tudo o que sabemos a respeito de Capitu vem das lembranças de Bentinho, o então Dom Casmurro, que, como se percebe nesse primeiro momento, compara insistentemente a esposa com a ressaca do mar, enfatizando a

tendência oscilante da personalidade dela e, conseqüentemente, do seu discurso. Segundo Ribeiro (1996, p. 311), o narrador passará a maior parte do tempo tentando provar o quanto Capitu era dissimulada, falsa, inconfiável, porém ele mesmo narra, entranhado em um simulacro, especialmente construído para isso, a casa do Engenho Novo que reproduzia a casa de Matacalvos, apontando claramente para a falsidade de sua posição de narrador e alertando para o grau de confiabilidade do seu discurso. Bachelard (2007, p.72) ressalta a relação que a casa natal possui entre a memória e a realidade, fundamentando as interrogações que surgem a respeito da veracidade desse narrador:

[...] se para além das lembranças vamos até o fundo dos sonhos, nessa pré-memória parece que o nada acaricia o ser, penetra o ser, desfaz suavemente os vínculos do ser. Perguntamo-nos: o que foi terá sido mesmo? Os fatos tiveram o *valor*¹⁵ que lhes dá a memória? A memória distante não se lembra deles senão dando-lhes um valor, uma auréola de felicidade. Apagado o valor, os fatos já não se sustentam. Existiram? Uma irrealidade se infiltra na realidade das lembranças que estão na fronteira entre nossa história pessoal e uma pré-história indefinida, exatamente no ponto em que a casa natal, depois de nós, volta a nascer em nós.

Portanto não se deve estabelecer relações entre Capitu e o espaço sem considerar a influência do discurso, duvidoso ou não, do narrador-personagem, uma vez que, de acordo com Bachelard (2007, p. 72), “toda a realidade da lembrança torna-se fantasmagórica”. Será que os fatos existiram mesmo dessa forma? O excerto abaixo aponta para uma, entre tantas descrições que Dom Casmurro faz da esposa em suas digressões ao longo na narrativa:

Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição. Essa imagem é porventura melhor que a outra, mas a ótima delas é nenhuma. Capitu era Capitu, isto é, uma criaturinha mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, ai fica, se disse, fica também. *Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição.*¹⁶ (ASSIS, 2005, cap. 31).

¹⁵ O itálico obedece ao texto citado.

¹⁶ Grifos da autora do trabalho, para enaltecer o fato de que o discurso do narrador apresenta, em diversos momentos, a tendência de convencer o leitor acerca de suas dúvidas e considerações a respeito de Capitu, sem se

Voltando para a relação entre Capitu e a Casa de Matacavalos, reconstruída pelo narrador, deve-se observar uma das passagens finais do livro, quando Dom Casmurro refere-se à ex-esposa da seguinte forma: “O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente.” (ASSIS, 2005, p. 217). Aqui se percebe, de outra forma, a relação personagem/espço presente na voz de Bento, quando este identifica as duas fases de seu relacionamento com Capitu através dos lugares onde morou: Namorada/Matacavalos e Esposa/Praia da Glória.

A Capitu de Matacavalos foi a menina com quem Bentinho dividiu as brincadeiras de infância, a descoberta do sentimento, o primeiro beijo, as carícias nos cabelos, as artimanhas para livrar-se do convento e tantas outras relatadas em seu próprio discurso, sendo assim reconstruir a casa estava intrinsecamente ligada a ela, pois uma fazia parte da outra e reconstruir uma reavivava a outra. Já a Capitu da Praia da Glória passou a ser envolta na dúvida de um adultério, mas para desvendar esta, Dom Casmurro precisava resgatar a de Matacavalos, por isso a necessidade de reconstruir a casa.

Recriar o espaço privado de sua adolescência representava a tentativa do narrador em resgatar o passado e, com ele, as lembranças de Capitu, porém essas lembranças deveriam brotar através da racionalidade e não da emoção, por isso a decisão de refazer a casa no lugar de voltar a morar naquela que “testemunhou” os acontecimentos, fato que poderia turvar a razão fazendo brotar o sentimento, por isso a nova casa é materialmente igual, mas emocionalmente diferente. Para Bachelard (2007, p. 74) “uma casa que fosse *final*¹⁷ simétrica a *natal*¹⁸, prepararia pensamentos e não mais sonhos, pensamentos graves, pensamentos tristes.” Pode-se dizer que ao simular sua antiga casa, Bento preparou seus pensamentos para

poupar diante do leitor de suas intenções tendenciosas. Sobre esse aspecto Bosi (2007, p. 37) acrescenta ainda que “o texto de Dom Casmurro mostra copiosamente que o narrador Bento Santiago não se poupa a si mesmo aos olhos do leitor, confessando-se inteiro nas suas fraquezas e tentações, com suas quedas pifiamente racionalizadas, seus medos e superstições, suas covardias e promessas descumpridas, seus ímpetos perversos, quando não criminosos, sua auto-indulgência em matéria de encontro clandestinos, fazendo, em suma, de si próprio um retrato que está longe do medalhão repleto de dignidade ou do cavalheiro impoluto.”

¹⁷ O itálico obedece ao texto citado.

¹⁸ Idem.

justificar suas próprias atitudes, afinal ele precisava, naquela altura da vida, acreditar na infidelidade da esposa para dar uma razão plausível ao fim de seu casamento.

É importante ressaltar que, quando Dom Casmurro se propõe a resgatar o passado, todas as pessoas que testemunharam a história já haviam morrido: a mãe, o agregado, Capitu, os pais dela, Ezequiel, Escobar, Sancha, entre outros. Portanto, percebe-se a necessidade do narrador de relembrar a história sem testemunhas de qualquer espécie. A casa original de Matacavalos estava cheia de Capitu e Dom Casmurro precisava esvaziar-se emocionalmente dela, numa tentativa de racionalizar seu discurso, por isso mantém a mesma aparência em Engenho Novo, bairro afastado da corte e dos fatos, porém livra-se da essência ao demolir a original.

Com a recriação da casa de Matacavalos, ele queria resgatar o passado, mergulhar em lembranças, porém não poderia ter a presença de nenhuma testemunha “ocular” dos acontecimentos. Como já estavam todos mortos, a casa também precisava não existir, mas ele precisava desse espaço para reviver o passado:

A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. (ASSIS, 2005, p. 18)

Posteriormente o narrador ainda completa, tentando deixar claro a relação racional que envolve a reconstrução:

Não é que haja efetivamente ligado as duas pontas da vida. Esta casa do Engenho Novo, conquanto reproduza a de Matacavalos, apenas me lembra aquela, e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento. (ASSIS, 2005, p. 212)

No capítulo 144, que antecede a referência à morte de Capitu, “A mãe, - creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava; lá repousa na velha Suíça.” (ASSIS, 2005, p. 213), o narrador faz o relato do fim da casa original de Matacavalos, isto é, sua demolição, quando as lembranças de seu passado aparentemente não faziam mais sentido e a casa não tinha mais razão de existir, provavelmente Capitu também não existia mais. Após a morte de todos os envolvidos, findava então a última testemunha, que, demolida, levava consigo as lembranças das verdades e das mentiras que atormentavam a memória do narrador:

Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta. A pergunta devia ser feita a princípio, mas aqui vai a resposta. A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu. No quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, nada sabia de mim. A casuarina era a mesma que eu deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava do intruso. Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum. Ao contrário, a ramagem começou a sussurrar alguma coisa que não entendi logo, e parece que era a cantiga das manhãs novas. Ao pé dessa música sonora e jovial, ouvi também o grunhir dos porcos, espécie de troça concentrada e filosófica. Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto, segundo contei em tempo. (ASSIS, 2005, p. 212 - 213)

A relação personagem/espço também pode ser observada através de um ciclo perpassando as três fases do narrador. Associados a sentimentos, observa-se as diferenciações com relação ao nome do personagem e às fases de seu relacionamento com Capitu. Sendo assim, os sentimentos de ilusão (Bentinho/Casa de Matacavalos), dúvida (Bento Santiago/Bairro da Glória) e desilusão (Dom Casmurro/Casa de Engenho Novo, recriação da de Matacavalos), remetem ao papel de namorada, esposa e ex-esposa respectivamente.¹⁹

Diante do exposto, observa-se que o narrador fundamenta seu discurso através de duas metáforas que associam a personagem com o espaço: a metáfora do olhar e a metáfora

¹⁹ Anexo A

da casa. Essas metáforas complementam a idéia que se tem a respeito da personagem ou a idéia que o narrador quer passar para o leitor. Apesar das principais características de *Capitu* serem percebidas através do conhecimento psicológico que a narrativa oferece, o estudo da relação espaço/personagem complementa o sentido de ambigüidade dela.

Seguindo adiante, pode-se notar que a relação *Capitu*/ Rio de Janeiro e, conseqüentemente, as relações entre o espaço (público e privado) e a sociedade da época, não aparecem nesse romance de forma clara como nos anteriores, afinal a atemporalidade e universalidade machadiana não facilitam análises de espaços determinados. Porém, uma passagem merece destaque especial, apesar de fazer parte da memória do narrador-personagem com discurso duvidoso:

A alegria com que pôs o seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de *Capitu* eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também. E quando eu me vi embaixo, pisando as ruas com ela, parando, olhando, falando, senti a mesma cousa. Inventava passeios para que me vissem, me confirmassem e me invejassem. Na rua, muitos voltavam a cabeça curiosos, outros paravam, alguns perguntavam: "Quem são?" e um sabido explicava: "Este é o Doutor Santiago, que casou há dias com aquela moça, D. Capitolina, depois de uma longa paixão de crianças; moram na Glória, as famílias residem em Matacavalos." E ambos os dois: "A uma mocetona!". (ASSIS, 2005, p. 165)

A personagem ainda em lua-de-mel apresenta-se impaciente para publicar o seu estado de casada para a sociedade. Percebe-se que *Capitu* estava imbuída do sentimento que poderia representar o de algumas mulheres de sua época que, através da ascensão social pelo casamento, tornaram-se aptas a desfilar na sociedade com o "selo" de mulher bem casada, livrando-se do fardo de ser para sempre solteira. Nessa perspectiva, Gilda de Mello e Souza (1987, p. 90) faz o seguinte relato acerca do comportamento feminino no século XIX:

O casamento era então uma espécie de favor que o homem conferia à mulher, o único meio de adquirir status econômico e social, pois aquela que não se casava era a mulher fracassada e tinha de se conformar à vida cinzenta de solteironas acompanhando a mãe às visitas, entregando-se aos bordados infundáveis, à educação dos sobrinhos.

Quando o narrador diz que para Capitu não “bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também” segue o pensamento de uma tendência feminina que via na instituição casamento uma vitória social. Nesse caso, o espaço público conferia a Capitu um reconhecimento que o espaço privado, “entre quatro paredes” não poderia oferecer, por isso sua impaciência para deixar logo a Tijuca, local onde passaram a lua-de-mel:

Foi em 1865, uma tarde de março, por sinal que chovia. Quando chegamos ao alto da Tijuca, onde era o nosso ninho de noivos, o céu recolheu a chuva e acendeu as estrelas, não só as já conhecidas, mas ainda as que só serão descobertas daqui a muitos séculos.

Imagina um relógio que só tivesse pêndulo, sem mostrador, de maneira que não se vissem as horas escritas. O pêndulo iria de um lado para outro mas nenhum sinal externo mostraria a marcha do tempo. Tal foi aquela semana da Tijuca.

Não obstante, achei que Capitu estava um tanto impaciente por descer. Concordava em ficar, mas ia falando do pai e de minha mãe, da falta de notícias nossas, disto e daquilo, a ponto que nos arrufamos um pouco. Perguntei-lhe se já estava aborrecida de mim.

Peguei-lhe no riso e na palavra, mas a impaciência continuou, e descemos com sol. (ASSIS, 2005, p.)

A personagem feminina de **Dom Casmurro** através dos olhos de seu narrador apresenta configuração de uma mulher à frente de seu tempo “mais mulher do que eu era homem”, como disse o próprio Bentinho. Sua perspicácia, inteligência, mistério e força aproximam-na das transformações do sujeito feminino que se iniciaram no século XIX e perduram até os dias atuais. Quanto ao esse discurso ambíguo do narrador, Antonio Candido (1970, p.25) faz um pertinente comentário “dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida”.

4 SIMILITUDES E DIFERENÇAS NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO FICCIONAL E NA MIMETIZAÇÃO FEMININA

Apesar de serem criaturas ficcionais de autores e épocas diferentes, algumas características aproximam as personagens alencarinas Lúcia e Aurélia, da machadiana Capitu, no que diz respeito à construção do espaço e suas relações com a realidade social da época.

Sobre esse aspecto é importante considerar que as personagens são frutos da imaginação masculina e duas delas, inclusive, são construídas por narradores homens, coincidentemente, amante (**Lucíola**) e marido (**Dom Casmurro**). Segundo Peter Gay (1988, p. 129), o discurso masculino gerou dilemas fomentando o mistério a cerca do feminino:

A carregada interpretação masculina do sexo misterioso nas artes plásticas, na literatura, na sociedade, no leito, corrobora minha definição de experiência como um encontro entre mente e mundo, como uma luta entre percepções conscientes e dilemas inconscientes. Porque a ardilosa realidade da condição feminina confrontou muitos homens da classe média – e muitas mulheres também – com a necessidade de clarificar atitudes, de pôr preconceitos à prova, de tomar decisões. A autopercepção do homem estava em jogo. Os sentimentos exasperados que essa atitude provocou, e as numerosas controvérsias que ela gerou, só podem deixar atônitos aqueles que não conseguem perceber a preponderante parcela de sentimentos ocultos existentes na criação de atitudes sócias e ideologias políticas.

A forma como ambos os autores descreveram essas mulheres de ficção, produzindo um caráter ambíguo e singular em suas personalidades, transformam o espaço privado em público ou particularizam o espaço público quando associado as características mais intrínsecas dessas personagens. Enfim, muitas foram as formas de representação e associação com o espaço, fato que será analisado e comparado na etapa que se segue.

4.1 Espaço e ambigüidade

Após analisar os romances, se faz notar a forte dualidade que envolve as protagonistas, especialmente se avaliarmos pela ótica do tema central desse estudo: o espaço romanesco. Os autores analisados utilizam o espaço para complementar o sentido de ambigüidade de suas personagens. Para Peter Gay, essa tendência de atribuir a mulher um caráter ambíguo era comum aos homens do século XIX:

Atribuindo à mulher um caráter confuso e contraditório, o homem descobriu, surpreso, que ela era a um só tempo tímida e ameaçadora, desejável e assustadora. Com o papel tradicional da mulher submetido a forte pressão, os homens do século XIX entregaram-se a essa atividade especulativa de maneira mais livre e mais desesperada do que antes. (GAY, 1988, p. 129)

Em **Lucíola** esse fato ocorre quando o autor utiliza a simbologia do poço, da água e da lama para exemplificar a dualidade da alma de Lúcia. Já no romance **Senhora**, é interessante perceber que sua dualidade é ressaltada quando a dúvida acomete a personagem Aurélio no momento da entrega da chave do quarto à Seixas. Entregar a chave de seu quarto resultaria em abrir sua intimidade, mas como isso não fazia parte de seus planos, naquele momento, a atitude da personagem estabelece também a distância do casal através da separação dos quartos.

Por último, Capitu, personagem cuja essência ambígua imposta pelo seu narrador-marido, tem sua dualidade ressaltada pela metáfora dos olhos de ressaca, como observado anteriormente na análise da personagem. Os olhos de Capitu, comparados à ressaca do mar, com toda sua inconstância e antagonismo, completam o sentido que Bento quer “incutir na alma do leitor, à força da repetição” – palavras do narrador-personagem em (ALENCAR, 2005, p. 31), como observado na análise do romance.

Ao criar personagens permeadas pela dualidade, Alencar revela um forte elemento de transição Romântico/Realista, pois quebra com o maniqueísmo romântico ao apresentar personagens onde não se encontra unicamente a vertente do bem ou do mal, mas, à semelhança do ser humano, com vícios e virtudes, aproximando Lúcia e Aurélia de Capitu.

Faz-se importante comentar que os romances **Lucíola** e **Dom Casmurro**, ao representarem a essência ambígua de suas personagens através da metáfora da água do poço e da metáfora da água do mar respectivamente, aproximam-se por fazerem uso do elemento água que, ou turva com a impureza da prostituição, ou traga com a força da ressaca. Em ambas percebem-se movimentos que retratam a dualidade de suas protagonistas e ao mesmo tempo representam suas principais características através de elementos do espaço.

Sobre esse aspecto pode-se acrescentar o fato dessas duas protagonistas serem frutos do discurso de narradores personagens, Paulo e Bento, respectivamente. Para Peter Gay (1988, p. 128) “um dos instrumentos favoritos de autodefesa masculina era o desgastado, embora infatigável, clichê sobre a mulher como sexo misterioso.”, explicando, talvez, a utilização de referências metafóricas. Brandão (2006, p. 32) também comenta a descrição da mulher via discurso masculino:

A idealização da mulher se faz de tal forma que é como se ela “naturalmente” coincidissem com o objeto de desejo masculino. O temor do homem diante da mulher desejante, com discurso próprio, acaba por calá-la, através de um estranho recurso: registrar a voz feminina via discurso masculino, aí a inscrevendo como se fosse sua própria enunciação.

4.2 Espaço e primeira aparição

No que diz respeito à apresentação das personagens é possível notar que as alencarinas são apresentadas através do espaço. Lúcia, em sua primeira aparição encontra-se

na Festa da Glória, fato que contribui para aumentar o caráter duplo de sua personalidade, representado pela mistura entre o Sagrado e o Profano; portanto, o espaço é usado para enfatizar essa contradição.

Por sua vez, Aurélia, logo no primeiro parágrafo da trama, já é apresentada como “a rainha dos salões”, como se percebe no fragmento que corresponde à abertura do livro: “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.” (ALENCAR, 1979, p.5). Essa abertura já antecipa uma das principais características de Aurélia, a magnitude e o destaque em relação às outras mulheres, porém, diferente de Lúcia, ainda não é suficiente para que se perceba seus principais conflitos internos e sua característica ambígua, já que no século XIX, “O mundo das mulheres era o mundo do ócio, não o dos negócios. [...] As mulheres podem ser rainhas dos salões, soberanas do espaço privado, das salas das famílias e mesmo de sua extensão, o Cassino.” (RIBEIRO, 1996, p. 179), portanto essa singularidade a destaca em relação as demais, mas ainda não apresenta os indícios de sua dualidade.

Capitu, diferente de Lúcia e Aurélia, não é apresentada, *a priori*, através do espaço, por uma característica típica de seu autor, como já observado anteriormente. Suas primeiras aparições na trama não são associadas ao espaço, apenas direciona para as características que o narrador-personagem tenta transmitir, tal como “A pequena é uma desmiolada; o pai faz que não vê.” (ASSIS, 2005, p. 21). Posteriormente a personagem tem um capítulo destinado as suas particularidades, quando é descrita, pela primeira vez, desta forma:

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor, não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos. (ASSIS, 2005, p. 38)

4.3 Espaço e personagem: o trânsito das mulheres de ficção

As tramas das protagonistas em questão se desenvolvem na cidade do Rio de Janeiro, entretanto, se faz necessário analisar quais os principais lugares por onde elas circulam e se esse passeio complementa ou não suas principais características.

Dessa forma, pode-se primeiramente traçar um breve panorama dos locais por onde transitam as personagens num âmbito geral, incluindo início, meio e fim de suas trajetórias romanescas²⁰.

Lúcia/ Maria da Glória, além de sua aparição na Igreja da Glória, nota-se que a personagem inicia sua vida em São Domingos, um dos bairros mais antigos de Niterói, região metropolitana do Rio. Graças às transformações que ocorreram no Rio, a família dela deixa São Domingos e vai morar na Corte, “deixamos São Domingos para vir morar na corte: tinham dado a meu pai um emprego nas obras públicas.” (ALENCAR, 1977, p. 81). Lá, após virar prostituta, Lúcia transita pelas principais ruas comerciais da cidade, como a Rua do Ouvidor, “Lúcia passava, parou na vidraça e entrou para comprar algumas perfumarias.” (ALENCAR, 1977, p. 8), além dos teatros e salões de baile. Seus passeios nessa fase são normalmente desacompanhados, apontando para sua condição, afinal uma mulher comum não deveria passear sozinha pela cidade nessa época.

Na segunda fase da personagem, quando deixa a vida de prostituta e vai morar numa área afastada, Lúcia se muda para Santa Tereza, bairro carioca que nasceu nos arredores do Convento de Santa Tereza, responsável pelo nome do local, no Morro do Desterro, pertencente à ordem das Carmelitas Descalças. O local abrigava religiosas que viviam isoladas sem muito contato com o mundo exterior. Essa ordem prega ainda a simplicidade, a humildade e a discrição. Diante disso pode-se traçar um paralelo entre o local escolhido por

²⁰ Anexo B

Lúcia, para sua purificação, e o comportamento desenvolvido por ela desde então. Quando se muda para Santa Tereza, Lúcia busca a simplicidade em suas vestes e na decoração de sua casa, além da discricção e da preservação de sua intimidade de forma determinada, como observado na análise da personagem. Nessa fase, a personagem realiza passeios bucólicos, por rio e lagos, sempre na companhia de Paulo.

Aurélia, por sua vez, percorre o caminho contrário ao de Lúcia, pois deixa o bucolismo do Bairro de Santa Tereza, local onde residiu com a família quando ainda era pobre, “dois anos antes deste singular casamento, residia à rua de Santa Tereza uma senhora pobre e enferma. Era conhecida por D. Emília Camargo; tinha em sua companhia uma filha moça, a quem se reduzia toda a sua família.” (ALENCAR, 1979, p. 71), para sair do anonimato e brilhar na corte.

Na segunda fase de sua vida, quando ganha a herança do seu avô, Aurélia passa a freqüentar os salões cariocas tornando-se soberana e “rainha dos salões”. Reside numa luxuosa mansão no elegante bairro de Laranjeiras. No final de sua trama, a personagem continua na mesma casa, porém sua soberania deixaria de existir, já que a personagem, supostamente, consumou seu casamento e abriu mão do absoluto controle de sua vida. O Bairro de Laranjeiras, juntamente com os da Glória, Catete, Flamengo e Cosme Velho, faziam parte da bacia hidrográfica do Rio Carioca, antiga e importante região do Rio denominada por “terras da Carioca”. A história do bairro se confunde com a da própria cidade do Rio de Janeiro, já que deu o nome àqueles que nela nascem. Com a transferência da família real para o Brasil, essa região carioca foi beneficiada, pois se tornou residência de alguns nobres, como a própria Rainha Carlota Joaquina que adquiriu uma chácara de recreio.

Assim como Aurélia, numa proporção menor, Capitu sai de sua humilde casa de infância na Rua de Matacavalos, para morar no bairro da Glória, após seu casamento com Bento. Na Glória a vida do casal era descrita assim pelo narrador e marido:

A nossa vida era mais ou menos plácida. Quando não estávamos com a família ou com amigos, ou se não íamos a algum espetáculo ou serão particular (e estes eram raros) passávamos as noites à nossa janela da Glória, mirando o mar e o céu, a sombra das montanhas e dos navios, ou a gente que passava na praia. Às vezes, eu contava a Capitu a história da cidade, outras dava-lhe notícias de astronomia; notícias de amador que ela escutava atenta e curiosa, nem sempre tanto que não cochilasse um pouco. Não sabendo piano, aprendeu depois de casada, e depressa, e daí a pouco tocava nas casas de amizade. Na Glória era uma das nossas recreações; também cantava, mas pouco e raro, por não ter voz; um dia chegou a entender que era melhor não cantar nada e cumpriu o alvitre. (ASSIS, 2005, p. 168)

O Bairro da Glória até 1930 era considerado a Paris carioca, afinal desde 1880 abrigava hotéis que serviam de residência para personalidades importantes do cenário político da então capital federal. Além disso, boa parte de seus modelos arquitetônicos e urbanísticos foram inspirados na capital francesa, como a Praça Paris. Foi nesse bairro que Machado, junto a outros artistas, criou o clube Beethoven. A boa condição financeira de Bento Santiago proporcionou a sua esposa e filho uma situação confortável, num ótimo bairro da cidade. Esse fato acabou servindo de argumento para o narrador-personagem insinuar que sua esposa havia buscado status social com o casamento.

Com a separação física e espacial de Bento e Capitu, destaca-se que o fato deles passarem a residir em continentes diferentes, como alternativa mantenedora da aparência social, selando dois momentos distintos do relacionamento do casal. Após o período em que eram realmente casados, permeado pelas dúvidas e ciúmes do narrador, Bento, Capitu e Ezequiel vão para Europa. Capitu permanece lá com filho, enquanto Bento volta para o Brasil, mas visita regularmente a esposa para manter as aparências. Essa foi a solução encontrada por ele, como o próprio título do capítulo diz:

Aqui está o que fizemos. Pegamos em nós e fomos para a Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho; paramos na Suíça. Uma professora do Rio Grande, que foi conosco, ficou de companhia a Capitu, ensinando a língua materna a Ezequiel, que aprenderia o resto nas escolas do país. Assim regulada a vida, tornei ao Brasil. Ao cabo de alguns meses, Capitu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me

que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhes, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião. Um dia, finalmente... (ASSIS, 2005, p. 210)

Bosi (2007, p. 26) comenta essa passagem afirmando que:

Capitu, inculpada por Bentinho, e percebendo que a convicção deste era inabalável, nega e pede a separação que se fará sem escândalo e prejuízo econômico algum para ela. Capitu viverá na Suíça até o seu último dia e criará o filho como uma rica dama sul-americana, dando-lhe educação refinada a ponto de torná-lo um arqueólogo orientalista. Bento não a desampara e cuida de salvar as aparências viajando regularmente para a Europa. Para o mores de uma sociedade machista e patriarcal, temos que admitir que o arreglo final valeu à acusada um atestado público de respeitabilidade com todos os benefícios recorrentes.

Sendo assim, quanto à circulação das personagens dentro de seus respectivos romances, pode-se dizer que o trânsito das três personagens auxiliaram na composição e no entendimento que o leitor possui acerca delas. Lúcia saiu de um bairro mais afastado, na região metropolitana do Rio, e foi para corte, desfilando como prostituta famosa nos salões, posteriormente buscou a tranquilidade e a discricção do bairro de Santa Tereza. Aurélia e Capitu deixaram suas origens humildes para desfilar suas figuras nos salões cariocas, em momentos históricos diferentes, Monarquia e República, respectivamente. Aurélia manteve seu casamento e permaneceu na casa que lhe conferiu status de rainha da sociedade, já Capitu separou-se do marido e foi morar na Europa para manter as aparências.

4.3.1 A casa, o quarto e a janela

As relações entre as personagens e suas casas merecem aqui uma atenção especial, primeiramente por ser a casa um espaço de intimidade, muitas vezes considerada reflexo do interior, além de ser o contraponto do espaço público abordado há pouco. Nos três romances

podem-se estabelecer relações entre a personagem e a casa, alguns já pontuados. Porém para se estabelecer uma relação comparativa entre as protagonistas se faz necessário relembrar os principais pontos que relacionam Lúcia, Aurélia e Capitu com suas residências.

A casa para as personagens alencarinas reflete a inversão do espaço privado em público, ao menos no primeiro momento, uma vez que próximo do fim, em ambos romances, a ordem pré-estabelecida é retomada. Lúcia e Aurélia realizam transações financeiras em suas casas, com a diferença que na primeira essa inversão é socialmente esperada, ou até mesmo comum, já que ela sendo prostituta, utiliza a residência para realizar seu trabalho. Diferente de Aurélia que inverte como forma de manutenção da ordem social, já que não pode controlar o espaço público de outra forma.

Em Capitu a relação com a casa também acontece: a personagem chega a ser incorporada às residências de seu narrador-marido quando é chamada de Capitu de Matacavalos e Capitu de Engenho novo. A casa de Bentinho é o local onde acontece todo o namoro dos dois até o casamento, por isso existe a necessidade de resgatar esse doce passado perdido, ou cruel passado perdido, já que suas recordações ora resgatam a saudade da amada, ora apontam para suas possíveis características dissimuladas.

Mais íntimo do que a casa é o quarto, local onde as tramas alencarinas apresentam cenas importantes. Para Bachelard (1993, p. 228):

A intimidade do quarto torna-se a nossa intimidade. E, correlativamente, o espaço íntimo se fez tão tranqüilo, tão simples que nele se socializa, se centraliza toda tranqüilidade do quarto. O quarto é, em profundidade, o nosso quarto, o quarto está em nós. Já não o vemos. Ele já não nos limita, pois estamos no próprio fundo de seu repouso, no repouso que ele nos conferiu. E todos os quartos de outrora vêm encaixar-se neste quarto. Como tudo é simples!

Em **Lucíola**, o quarto da prostituta é descrito várias vezes com toda grandiosidade e luxo permitido a uma mulher pública como ela. Nele, a personagem passa

desde tórridas noites de amor com Paulo até o início de seu processo recluso, evidenciado pela rejeição sexual. O quarto de Lúcia também serve como marco de sua segunda fase, já que a descrição de seu novo dormitório ajuda a estabelecer a proporção das mudanças que a personagem enfrentou. O romance **Senhora** também reservou momentos especiais para sua alcova, já que nela acontece duas cenas marcantes relacionadas ao seu acerto de contas com Seixas. Primeiramente, Aurélia revela que o comprou e cobra dele a submissão esperada de um sujeito vendido; posteriormente, Seixas acerta as contas com Aurélia e o cerramento das cortinas faz supor que o casamento foi consumado e a ordem restabelecida, uma vez que o quarto voltou a ser reduto de intimidade.

Quanto à janela pode-se dizer que é o limite entre o espaço público e privado. Mary Del Priore (2006, p. 199) acrescenta dizendo que “a janela como fronteira entre a casa e a rua foi sempre lugar suspeito e perigoso, havendo muita referência na literatura do século XIX às janelas ou aos namoros de janela”.

Nos três romances encontram-se referências à janela de forma significativa. Em **Lucíola**, a personagem, através da janela, acompanha Paulo à distância em uma noite de festa. A janela foi a maneira que Lúcia encontrou de manter-se reclusa e, ao mesmo tempo, participar, de alguma forma, da vida social de Paulo. Assim como Lúcia, Aurélia também vai à janela, mas, ao invés de reclusão, a personagem busca exposição, como se percebe no excerto abaixo:

Redobraram pois a insistência da pobre viúva; e Aurélia ainda coberta do luto pesado que trazia do irmão, condescendeu com a vontade da mãe, pondo-se à janela todas as tardes.

Foi para a menina um suplício cruel essa exposição de sua beleza com a mira no casamento. Venceu a repugnância que lhe inspirava semelhante amostra de balcão, e submeteu-se à humilhação por amor daquela que lhe dera o ser e cujo único pensamento era sua felicidade. (ALENCAR, 1979, p. 79)

Como a família de Aurélia era pobre, não recebia visitas, nem realizava festas, a janela seria a única ponte de ligação entre o mundo privado e o público, permitindo que ela pudesse conhecer algum pretendente que a levasse ao altar. A personagem, entretanto, não aprovava a idéia de sua mãe e aparecia na janela de maneira fria e indiferente, a ponto do narrador compará-la a uma estátua ou uma figura de cera. Já Capitu está na janela durante duas cenas de ciúme de Bentinho: a primeira acontece quando, ainda solteira, está na janela no momento em que passa um cavalheiro e eles se entreolham. A segunda aparição ocorre quando Capitu olha para o mar da janela de sua casa na Glória. Por outro lado, o fato de estar à janela relaciona-se, em outro momento, a um agradável lazer do casal. Portanto, Capitu sozinha na janela despertava o ciúme, já acompanhada pelo marido aparentava um lazer. Como o ciúme está intimamente ligado à exposição da pessoa amada, a janela seria um meio de expor-se ao espaço público.

4.4 Espaço público, espaço privado e as relações financeiras

Como no século XIX a relação entre a mulher e o dinheiro era bastante limitada, as relações financeiras não faziam parte das atribuições femininas daquela época. Sobre esse aspecto, Peter Gay (1988, p. 128) tece os seguintes comentários:

Na Inglaterra, essa atitude complacente estava firmemente arraigada no direito comum, proporcionando por toda a parte argumentos contrários às mulheres: impedia que elas gerenciassem suas próprias heranças, que atuassem em sua própria defesa nos tribunais, que abrissem contas bancárias em seus próprios nomes e contraíssem dívidas sob sua própria responsabilidade.

Todavia o estudo sugere que ambos os autores estudados proporcionaram às suas mulheres de ficção alternativas para contornarem esse “destino feminino”. Lúcia e Aurélia controlavam suas vidas financeiras dentro de suas residências, fato que, nessas obras,

transfere para o espaço privado algumas características do público. Sobre as relações das personagens com o dinheiro, Maria Cecília Pinto (1999, p. 197) direciona para a crítica social em Alencar:

Se Balzac mostrou que o interesse, e não o amor, rege as relações sociais, Alencar ainda reconhecendo o crescente império das razões econômicas, acreditava na virtude do sentimento para corrigir distorções, ou seja, os perigos de um uso indevido dos bens materiais. O que justifica o ato ignóbil de Aurélia comprar Fernando, invertendo, pois, a situação de prostituição presente em **Lucíola**, é o amor. O dinheiro foi apenas um meio para ela alcançar o objeto desejado. E, entretanto, em sua moral, nem a força das armas, nem o poder da riqueza, podem conseguir tudo o que se almeja. [...] Basta lembrar que é, nas suas entrelinhas, que afloram as críticas ao capitalismo nascente, à coisificação das relações humanas, à condição da mulher.

O fato de relacionar amor e dinheiro insere Alencar no seu tempo de forma consciente, já que segundo Hauser (2003, p. 734) “o dinheiro domina toda a vida pública e privada: tudo se curva diante dele, tudo serve, tudo é prostituído.”. Alencar cuja arte romanesca ultrapassou os limites de sua escola literária apresenta relações atualizadas e inseridas em seu contexto social.

Capitu, numa proporção menor que as duas anteriores, também se preocupa com as finanças e realiza, de alguma forma, transações financeiras em casa, para surpresa de seu marido. Ela, que possuía fama de “poupada”, guardou algumas libras e as aplicou com a ajuda de Escobar quando este a visitou em sua casa. O excerto abaixo mostra bem essa passagem:

Realmente, era de Marte, mas é claro que só apanhara o som da palavra, não o sentido. Fiquei sério, e o ímpeto que me deu foi deixar a sala,²¹ Capitu, ao percebê-lo, fez-se a mais mimosa das criaturas, começou-me na mão, confessou-me que estivera contando, isto é, somando uns dinheiros para descobrir certa parcela que não achava. Tratava-se de uma conversão de papel em ouro. A princípio supus que era um recurso para desfadar-me, mas daí a pouco estava eu mesmo calculando também, já então com papel e lápis, sobre o joelho, e dava a diferença que ela buscava.

²¹ Nesse momento Bento fica chateado ao perceber que Capitu não estava prestando muita atenção nas suas conjecturas a respeito das estrelas e planetas.

- Mas que libras são essas? perguntei-lhe no fim.
 Capitu fitou-me rindo, e replicou que a culpa de romper o segredo era minha. Ergueu-se, foi ao quarto e voltou com dez libras esterlinas, na mão; eram as sobras do dinheiro que eu lhe dava mensalmente para as despesas.
 - Tudo isto?
 - Não é muito, dez libras só; é o que a avarenta de sua mulher pôde arranjar, em alguns meses, concluiu fazendo tinir o ouro na mão.
 - Quem foi o corretor?
 - O seu amigo Escobar.
 - Como é que ele não me disse nada?
 - Foi hoje mesmo.
 - Ele esteve cá?
 - Pouco antes de você chegar; eu não disse para que você não desconfiasse. Tive vontade de gastar o dobro do ouro em algum presente comemorativo, mas Capitu deteve-me.
 Ao contrário, consultou-me sobre o que havíamos de fazer daquelas libras.
 -São suas, respondi.
 -São nossas, emendou.
 -Pois você guarde-as.
 No dia seguinte, fui ter com Escobar ao armazém, e ri-me do segredo de ambos. Escobar sorriu e disse-me que estava para ir ao meu escritório contar-me tudo. (ASSIS, 2005, p. 170)

Além desse acontecimento, a personagem machadiana também apóia o marido diante de uma possível crise financeira, com maturidade, oferecendo saídas e alternativas para superarem a crise, como se pode observar:

Por enquanto, um dia Capitu quis saber o que é que me fazia andar calado e aborrecido. E propôs-me a Europa, Minas, Petrópolis, uma série de bailes, mil desses remédios aconselhados aos melancólicos. Eu não sabia que lhe respondesse; recusei as diversões. Como insistisses repliquei-lhe que os meus negócios andavam mal. Capitu sorriu para animar-me. E que tinha que andassem mal? Tornariam a andar bem, e até lá as jóias, os objetos de algum valor seriam vendidos, e iríamos residir em algum beco. Viveríamos sossegados e esquecidos; depois tornaríamos à tona da água. A ternura com que me disse isto era de comover as pedras. Pois nem assim. Respondi-lhe secamente que não era preciso vender nada. Deixei-me estar calado e aborrecido. Ela propôs-me jogar cartas ou damas, um passeio a pé, uma visita a Mata-cavalos; e, como eu não aceitasse nada, foi para a sala, abriu o piano, e começou a tocar; eu aproveitei a ausência, peguei do chapéu e saí. (ASSIS, 2005, P. 198)

Talvez o marido não estivesse enfrentado dificuldades, já que se tem a impressão que tudo foi apenas uma saída encontrada por ele para justificar seu aborrecimento, mas,

mesmo assim, tal fato não desmerece a postura da personagem diante dos possíveis problemas financeiros da família.

Sendo assim pode-se concluir que as três personagens lidam com o dinheiro de forma vanguardista em relação às mulheres de sua época, que não estavam acostumadas, nem familiarizadas com investimentos, aplicações, compra e venda de imóveis e jóias, como as mulheres da ficção alencarina e machadiana analisadas.

4.5 Espaço e morte

As três personagens têm seus desfechos envoltos pela morte. Em duas, Lúcia e Capitu, a morte física, em Aurélia a morte moral. Para Ruth Silviano Brandão (2006, p. 155):

A morte do feminino, na literatura, tem diversas qualidades, é feita de várias metáforas: a da imobilidade, a da fixidez, a da petrificação ou a da morte literal. Enquanto delegada de voz alheia, enquanto produto da literatura das sociedades patriarcais, a personagem feminina é uma construção, uma fantasia, que só pode ser um efeito de escritura e só pode esclarecer alguma coisa a respeito daquele que enuncia.

As mortes físicas de Lúcia e Capitu acontecem em contextos bem diferentes, porém ambas ocultam o sentido de punição, já que as duas cometeram pecados incontestáveis: a prostituição e o adultério. Nos dois casos, a sociedade condenou as personagens antes mesmo de seu fim, Lúcia estava impedida de assumir publicamente seu amor por Paulo e de gerar seu filho, já Capitu foi privada da vida em seu país, para viver distante de todos, ocultando o fim de um casamento destruído pela traição ou pelo ciúme. Mary del Priore (2006, p. 200) faz os seguintes comentários a respeito das mulheres que cometem excessos:

A mulher que se deixasse conduzir por excessos, guiar por suas necessidades, só podia terminar na sarjeta, espreitada pela doença e a miséria profunda. Ameaça para os homens e mau exemplo para as esposas, a

prostituta agia por dinheiro. E, por dinheiro, colocavam em perigo as grandes fortunas, a honra das famílias. Enfim, era o inimigo ideal para se atirar pedras.

A morte de Lúcia ocorreu na intimidade de sua casa, no seu quarto, local propício para resguardar sua privacidade. Capitu morre na Suíça, longe de todos, com sua privacidade também resguardada pela distância, mas segundo Brandão (2006, p. 157) sua morte se inicia antes, quando:

Depois desse olhar espelhado e desse primeiro beijo, Bentinho sente-se, orgulhosamente homem. Só mais tarde, quando os olhos da namorada começam a desviar-se dele, *começa a morte de Capitu*²². O olhar, mudando de alvo, deforma o rosto amado, que acaba revelando sua estranheza: afinal Capitu é também cigana, estranha e, como tal, ela não é reconhecida no discurso.

Segundo Silva (2006, p.218), o enterro de Escobar sinaliza o momento da morte de Capitu:

A face da morte comparece nessa cena cumprindo outra função: a dor presente nas comoções pelo cadáver ali velado fica escondida. Bentinho desconsidera o momento de dor, o lamento da viúva por perder seu ente querido, tanto quanto a perda de seu melhor amigo. A cena funesta abre-lhe uma outra dor; a morte de seu ideal conjugal. Mais uma vez uma cena de morte serve aos seus próprios objetivos. É uma cena de morte (real) que vai definir outra morte (simbólica), afetando, como um luto não elaborado, o rumo de sua vida.

Já Aurélia, personagem a quem se destina uma morte moral, a partir da cerração das cortinas de sua alcova e a consumação de seu casamento, aliado ao fato de Seixas tornar-se seu herdeiro universal, pode-se dizer que a personagem se tornará uma mulher comum e toda a grandiosidade e a altivez revelada no manejo de sua fortuna será, a partir de então, desnecessária. Peter Gay (1988, p. 133) afirma que “através do casamento o marido passa a controlar a fortuna de sua mulher. Qualquer ganho da mulher casada pertence ao seu marido.”, portanto Seixas assumiu o controle de sua vida financeira, social e moral, tornando-se seu senhor e soberano.

²² Grifos da autora do trabalho.

Percebendo que os dois autores fizeram uso da morte no desfecho de suas obras se faz importante observar as considerações que Forster (2004, p. 87) faz a esse respeito:

O amor, como a morte, é congenial para um romancista porque também sempre oferece um desfecho conveniente para um livro. Ele pode apresentá-lo como uma permanência, e os leitores aquiescerão com facilidade, já que uma das ilusões associadas ao amor é que ele será permanente.

A morte perpetua o enigma feminino e tanto a duplicidade da prostituta que mantém a alma casta, como os olhos de ressaca que tragam como as vagas do mar, ou até mesmo os mistérios de quem ama, mas compra o amor para tentar restaurá-lo, vivem a partir da morte o imaginário da incompletude. A morte das três personagens pode ser considerada alternativa para se manter a lógica, através da aceitação das normas sociais de suas épocas ou para enfatizar o desejo de transcendência de seus autores.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A problemática central do presente trabalho foi analisar como a construção do espaço influenciou as principais características estéticas das personagens alencarinas Lúcia e Aurélia e da machadiana Capitu, investigando os artifícios, utilizados por ambos os autores, que comprovam essa influência.

A compreensão das teorias sobre o espaço romanesco de Bachelard, Lins e Reuter, aliados às considerações acerca da personagem de ficção de Candido e Forster permitiu elaborar as relações estabelecidas entre a personagem e o espaço, possibilitando a confirmação de que estão associados, seja completando o sentido, ou ampliando as possibilidades de interpretação do conhecimento que se tem do ser de ficção.

Já a busca histórica e social dos principais fatos ocorridos na cidade do Rio de Janeiro no século XIX, aliado ao conhecimento acerca do papel da mulher na sociedade da época, serviu de contraponto para as teorias sobre o romance de ficção, uma vez que se tratava de um estudo comparativo que buscava também estabelecer uma ponte entre o real e o ficcional. Foi importante perceber, entre outras coisas, que a cidade do Rio de Janeiro se transformou para receber a família real portuguesa, e essa organização, entre outras coisas, regulamentou os espaços públicos e privados. A partir desse conhecimento, a pesquisa foi direcionada para o estudo e a análise das relações entre o espaço público e o espaço privado, na realidade e na ficção.

O estabelecimento prévio dessas duas esferas permitiu um melhor direcionamento das análises do espaço nos romances, especialmente os alencarinos. Isso porque, nos romances de Alencar, pode-se perceber de forma mais clara as relações entre o público e o privado, fato que não ocorre tão facilmente em Machado, o que já era esperado devido sua

escrita destinar-se a descrever pessoas e não lugares, mas isso não impediu o desenvolvimento do trabalho que, apesar das dificuldades, prosseguiu com êxito.

As relações entre o espaço público e o espaço privado nas obras alencarinas são mais explícitas, afinal em **Senhora** sua inversão foi determinante para que o autor criasse uma personagem que controlava suas finanças, mas ao mesmo tempo, não infringia as principais regras de circulação espacial das mulheres, já em **Lucíola** as relações entre público e privado ajudam a referendar o papel social das prostitutas que naturalmente infringem o espaço privado para receber seus clientes. Portanto, pode-se dizer que enquanto Aurélia é engrandecida com essa manipulação do espaço, Lúcia é degradada em sua condição de “mulher pública”.

O papel da mulher na sociedade, especialmente considerando os limites de atuação delas nas duas esferas estabelecidas, enriqueceram o panorama histórico da época. A partir desse conhecimento pode-se dizer que as mulheres de papel assemelham-se em alguns pontos às mulheres reais, como por exemplo, nos limites de atuação de Aurélia no comando de seus negócios, usando seu tio para manipular o espaço público a partir de sua residência. De semelhante modo, Lúcia também se aproxima da mulher de sua época, pois a partir do momento que se torna prostituta, torna-se também uma “coisa pública” e inimiga das mulheres casadas, por isso, talvez condenada a um destino cruel, já que a felicidade, o amor e a maternidade são banidas do mundo daquelas que optaram, por vontade própria ou do destino, a viver uma vida marginal, embora cheia de luxos.

No entanto, percebe-se que ao mesmo tempo em que essas personagens se assemelham às mulheres reais, elas também se afastam delas, quando são descritas de forma singular e única. Lúcia é uma exceção em seu meio, pois mesmo tendo prostituído seu corpo, guarda a pureza de sua alma. Aurélia, com sua altivez, também é exceção no meio de mulheres que foram banidas do mundo dos negócios, do mundo dos homens, portanto

inacessível naquele momento. Capitu, claro, um enigma indecifrável até os dias de hoje, criação única, cujos olhos de ressaca e de cigana oblíqua e dissimulada a colocam num patamar acima das mulheres de sua época, ela, como afirmou seu narrador-marido, quem sabe algoz ou vítima, na dificuldade de adjetivá-la, disse que “Capitu era Capitu, isto é, uma criaturinha mui particular, mais mulher do que eu era homem”, aqui, o singular Capitu somado ao universal mulher, resulta nos “olhos de ressaca” que guardarão para sempre um mistério.

O fato de compreender os escritores e as principais ideologias de suas épocas foi fundamental para perceber que ambos, indóceis e inovadores, cada um a sua maneira, são também homens reais, envoltos nos mistérios femininos, mistérios que descritos ou mimetizados refletiram, como afirmou Peter Gay, toda a ambigüidade que permeava ou quem sabe, permeiam até hoje o conhecimento que os homens têm das mulheres. Muitas vezes o mistério é a resposta mais plausível para se autodefender: por isso Lúcias, Aurélias, Capitus existiram e quem sabe continuam existindo no imaginário de muitos homens.

É importante salientar que a crítica social acontece, velada ou não, nos três romances. Neles a instituição casamento, por exemplo, é falha e cheia de regras e convenções pouco sucedidas. Em **Senhora** uma mulher precisa de um marido, ou nas palavras de Aurélia “um traste indispensável às mulheres honestas”, já em **Lucíola** uma prostituta vê a instituição casamento como algo inacessível, impróprio para ela, por isso sua morte pode ser considerada como uma saída encontrada pelo autor para não ser execrado por uma sociedade conservadora, mas consumidora de seus romances. Em Machado, o casamento também é criticado, afinal aparece como possível degrau de ascensão social, possível porque nunca se sabe o que Capitu pensava na verdade. O que se sabe é que a hipocrisia passa a ser menos velada e o adultério torna-se constante nas obras machadianas. Machado cria mulheres que

traem e não necessariamente amam, e, se amam, esse sentimento não tem o poder de transformar a pessoa amada, como nas obras alencarinas.

Apesar de considerar importante a referência local e histórica, na obra de Machado de Assis foi fundamental considerar que o principal objeto de sua narrativa é o comportamento humano. Sendo assim, percebe-se que não há muito que falar sobre as esferas públicas e privadas em sua narrativa; por outro lado, pode-se perceber que o autor foi capaz de tornar o olhar de Capitu único e particular, mesmo comparando-o ao universal (mar), estabelecendo na terminologia “olhos de ressaca” a mais ambígua relação entre o espaço público e o espaço privado presente neste estudo, justamente porque a Machado coube a tarefa de particularizar o universal e universalizar o particular.

Comprovadamente o espaço romanescos complementou as principais características estéticas das protagonistas estudadas, já que a ambigüidade de Lúcia foi enaltecida pela metáfora da “água do poço” e por sua trajetória na busca da intimidade quando deixar a corte para morar em Santa Tereza, além do senhorio de Aurélia como “rainha dos salões” e, é claro, os “olhos de ressaca” da Capitu de Matacavalos.

Apesar de saber que a discussão sobre esses romances são infundáveis, um verdadeiro poço inesgotável de novas conjecturas, acredita-se que o objetivo central do estudo foi atingido, afinal conseguiu-se mostrar as várias formas de representação do espaço e da mulher na literatura de José de Alencar e Machado de Assis. Ambos, de forma direta ou indireta, elaboraram três perfis de mulheres singulares que marcaram suas épocas através da força de suas verdades, concretizando a importância das personagens capazes de romper a barreira do tempo, a ponto de serem enxergadas em muitas mulheres da atualidade, que apesar de viverem em épocas diferentes, com conflitos e angústias diferentes, podem perceber nessas personagens femininas a força que mobilizou e venceu muitas barreiras de preconceito.

6 REFERÊNCIAS

ALENCAR, José Martiniano de. Cartas sobre “A confederação do Tamoios”, in: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

_____. **Como e porque sou romancista**. Adaptação ortográfica: Carlos de Aquino Pereira. 2ª ed. São Paulo: Pontes, 2005.

_____. **Lucíola: um perfil de mulher**. 17ª ed. São Paulo: Ática, 1997. 203p.

_____. **Senhora**. Série Bom Livro 34ª ed. São Paulo: Ática, 2002. 215p.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BACHELAR, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOSI, Alfredo. Esquema de Machado de Assis. **In Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 41ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2003. 571p.

_____. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. 4º ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. **Mulheres de ontem?: Rio de Janeiro, século XIX**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao Pé da Letra: A Personagem Feminina na Literatura**. 2º ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Formação da Literatura Brasileira**. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1993. Vol. 2. 383p.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967. 220p.

_____; CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira: Das origens ao realismo**. São Paulo: Difel, 1985. 451p.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

DEL PRIORI, Mary. Meteorologia das práticas amorosas. In: **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. In: DEL PRIORI, Mary (org); BASSANELI, Carla (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004. 678p.

GAY, Peter. Mulheres agressivas e homens defensivos. In **A Experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GOMES, Eugênio. **O Enigma de Capitu**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganarão Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário de Mitologia Grega**. São Paulo: Cultrix, 2004.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HELENA, Lúcia. **A solidão Tropical. O Brasil de Alencar e da Modernidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

LAJOLO, Marisa. **Como e por que ler o romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LEITE, Dante Moreira. Romantismo: a independência e a formação de uma imagem positiva do Brasil e dos brasileiros. In **O caráter nacional do brasileiro**. 6º Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LIMA, Alceu Amoroso. José de Alencar, esse desconhecido?, in ALENCAR, José de. **Iracema. Lenda do Ceará**. Edição do centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MENDES, Oscar. **José de Alencar: Romances Urbanos**. Rio de Janeiro: Agir, 1965.

MOISÉS, Massaud. **Machado de Assis: Ficção e Utopia**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. **Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar**. Fortaleza: UFC, 2005.

PACHECO, João. **A literatura Brasileira: O Realismo**. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. Tradução Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. **Alencar e a França: Perfis**. São Paulo: Annablume, 1999.

REUTER, Yves. **Introdução à Análise do Romance**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Niterói: EDUFF, 1996.

SCHWACZ, Lília Moritz. **As Barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SILVA, Jailma Souto Oliveira da. **O enigma da morte em Machado de Assis**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2006.

SOUZA, Gilda de Melo e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e Gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.

6.1 Referências eletrônicas

A Declaração dos Direitos do Homem e do cidadão. Disponível em: <<http://www.ambafrance.org.br/14%20julho/declroits.html>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2009.

ALENCAR, José Martiano de. **Benção Paterna**. In: **Sonhos D'Ouro**, 1872. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org>. Acesso em 03 de fevereiro de 2009.

Assis, Machado. **José de Alencar**. Rio de Janeiro, maio de 1897. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.org.br/>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2009.

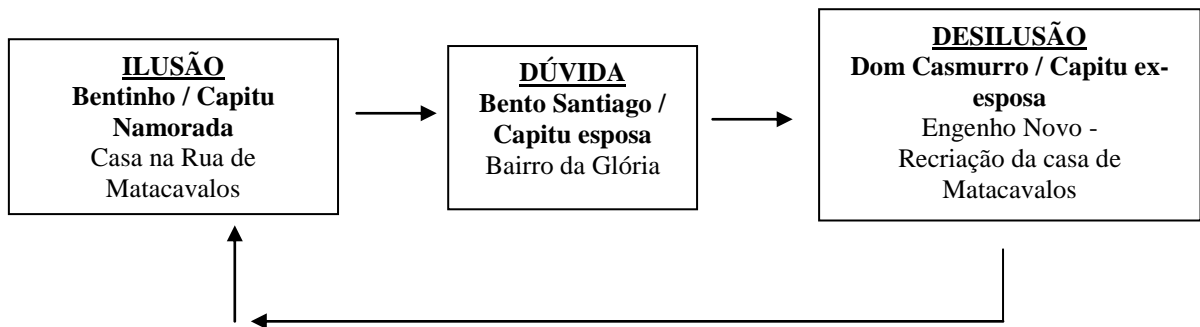
Bairro da Glória. Disponível em: <<http://www.oriodejaneiro.com/bairrosgloria.htm>>. Acesso em: 10 de novembro de 2009.

CAVALCANTI, Nireu. **Laranjeiras, berço Carioca**. Disponível em: <<http://www.bairrodaslaranjeiras.com.br/principal/historia.shtml>>. Acesso em: 25 de maio de 2009.

Santa Teresa: charme e bucolismo no bairro preferido dos artistas. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/riotur/pt/atracao/?CodAtr=1410>>. Acesso em 10 de novembro de 2009.

São Domingos. Disponível em: <<http://www.guianiteroi.com.br/370/sao-domingos.html>>. Acesso em: 10 de novembro de 2009.

ANEXO A



ANEXO B

Trânsito das personagens			
Personagem	Origem	Permanência	Destino
Lúcia	São Domingos	Corte	Santa Tereza
Aurélia	Bairro de Santa Tereza	Bairro de Laranjeiras	Bairro de Laranjeiras
Capitu	Rua de Matacavalos (Centro/Lapa)	Bairro da Glória	Suíça

