

Marcos Rogério Martins Costa *
Patrícia Margarida Farias Coelho **

***LUCÍOLA E SENHORA*, DE JOSÉ DE ALENCAR:
UM ESTUDO INTERDISCIPLINAR DAS FACES SOCIAIS DA
PERSONAGEM FEMININA NO SÉCULO XIX**

RESUMO. Este artigo pretende estudar duas personagens do escritor brasileiro José Martiniano de Alencar (1829-1877): Lúcia, do romance *Lucíola* (1862), e Aurélia Camargo, do romance *Senhora* (1875). A partir da análise do contexto social e da narrativa dessas duas personagens, nosso objetivo é diferenciá-las dentro do discurso literário de Alencar. Para tanto, utilizamos, como arcabouço teórico-metodológico, os estudos de Erving Goffman (1970; 1980) sobre a manipulação das faces sociais. Como resultado de nosso análise, conseguimos interpretar e distinguir essas *personas literae* a partir do exame das faces sociais que elas encarnam. Por conseguinte, demonstramos que a protagonista feminina no discurso literário de Alencar adquire diferentes e diversos significados.

Palavras-chave: Pesquisa interdisciplinar; Discurso literário; Faces sociais; Personagem feminina.

ABSTRACT. This study aims to study two characters from Brazilian writer José Martiniano de Alencar (1829-1877): Lúcia, in the novel *Lucíola* (1862), and Aurelia Camargo, in the novel *Senhora* (1875). From the narrative and social context analysis of these two characters, we aim to differentiate them in the Alencar's literary discourse. As a theoretical and methodological framework, we use, thus, the Erving Goffman's studies (1970; 1980) on the manipulation of social faces. As the results of our analysis, we can interpret and distinguish these *literae personas* from the examination of social faces that they embody. Therefore, we demonstrate that the female protagonist in the Alencar's literary discourse takes a variety of different meanings.

Keywords: Interdisciplinary research; Literary discourse; Social Faces; Female character.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade de São Paulo, Brasil, bolsista CNPq. Contato: marcosrmcosta15@gmail.com

** Professora do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro. Contato: patriciafariascoelho@gmail.com

1. Introdução

Atributos aprovados e sua relação com a face fazem de cada homem seu próprio carcereiro: trata-se de uma coerção social fundamental, mesmo que todo homem goste de sua cela. (Erving Goffman)

Um dia, o lobo teve a ideia de mudar sua aparência para conseguir comida de uma forma mais fácil. Então, vestiu uma pele de cordeiro e saiu para pastar com o resto do rebanho, despistando totalmente o pastor. Para sua sorte, ao entardecer, foi levado junto com todo o rebanho para um celeiro. Durante a noite, o pastor foi buscar um pouco de carne para o dia seguinte. Chegando ao celeiro, puxou a primeira ovelha que encontrou. Era o lobo fingindo ser um cordeiro. (Esopo)

A vivência social demanda uma adaptação do homem às regras definidas pela comunidade à qual pertence ou deseja se inserir. Refletindo sobre as duas epígrafes que apresentamos, verificamos que é possível o homem se disfarçar de cordeiro para (sobre)viver, tanto na perspectiva psicológica de Erving Goffman como na fábula de Esopo. Cada um dos disfarces e máscaras simboliza um papel social a ser assumido ou rechaçado pelo indivíduo em sua relação com outro e com seu meio social.

Pensando nessas relações interpessoais e socioculturais, Goffman (1970) propõe o conceito *face social*¹. O estudioso define esse conceito como um valor social positivo que uma pessoa reclama para si, considerando a resposta emocional de seu grupo. Ressaltamos que, de outro aspecto teórico, podemos dizer que os indivíduos se definem pela sua própria personalidade, pelo que há

¹ Além de semblante, em inglês, o termo *face* também se refere à dignidade, autorrespeito e prestígio, por isso, Goffman faz uso desse vocábulo polissêmico para intitular seu conceito.

em seu âmago. Como defende Campbell (1949: 370), ao estudar as diferentes facetas do herói nas mais diversas e diferentes narrativas, quando afirma que “cada pessoa traz dentro de si mesma o todo; por conseguinte, é possível procurá-lo e descobri-lo no próprio íntimo”. Eis duas perspectivas que, embora diferentes em suas epistemologias teóricas, se completam.

Isso porque, mesmo que existam inúmeras facetas na constituição de uma identidade, pode-se depreender, em sua totalidade, pelo menos uma particularidade que a faz diferente das outras totalidades que a cercam. Por isso, dizemos que há uma identidade dada em relação a uma alteridade e que, conseqüentemente, a identidade não é simplesmente a soma de todas as partes, mas a totalidade composta pelas diversas faces sociais, assumidas e rejeitadas pelo indivíduo. Ter identidade significa, muito mais, parecer ser X (assumir tal face social em um determinado meio e situação) do que, de fato, ser X (isto é, apresentar-se como um ser absoluto e imutável em todos os meios sociais e situações). Eis a importância de estudarmos as faces sociais que compõem a identidade de um indivíduo. Logo, o sujeito é, simultaneamente, uno e múltiplo, conforme explica Discini (2013). *Uno* porque compõe uma totalidade. *Múltiplo* porque é uma totalidade composta por diversas e diferentes faces sociais.

Depreende-se, portanto, que o indivíduo pode utilizar-se das faces como subterfúgio para ocultar sua intimidade e assim se proteger ou enganar o outro. São estratégias que os indivíduos utilizam para sobreviver em sua comunidade,

como propõe Goffman (1970). Eis outro fator que nos motiva a entender melhor o uso dessas faces na interação dos sujeitos.

Ressaltamos que tanto as indagações sobre a verdade *do* e *no* homem, como as possíveis respostas para essas inquiuições existenciais são inerentes ao convívio social. Conviver é aceitar ou combater semelhanças e diferenças nas mais distintas e diversas esferas de atuação humana.

Quando lemos os romances românticos de José Martiniano de Alencar (1829-1877), essas questões surgem nas bordas do texto. Isso porque é um homem aristocrata escrevendo perfis femininos em romances voltados ao público leitor feminino. Logo, temos a esfera de recepção (público-alvo) bem distinta da esfera de produção (autoria). O que associa essas duas esferas é muito mais do que a estética romanesca, é a própria relação sociocultural que, conforme propõe Bakhtin (2006a), está recortada pelo tema, pela estrutura composicional e pelo estilo, assumidos e asseverados tanto pelo autor, quanto pelo gênero por ele escolhido.²

² De acordo com Grillo (2006, p. 143), “A noção de esfera da comunicação discursiva (ou da criatividade ideológica ou da atividade humana ou da comunicação social ou da utilização da língua ou simplesmente ideológica) é compreendida como um nível específico de coerções que, sem desconsiderar a influência da instância socioeconômica, constitui as produções ideológicas, segundo a lógica particular de cada campo”. Ou seja, essa noção bakhtiniana vem denominar as formações sociais, com suas manifestações e seus modos de organização. Exploreemos essas esferas do discurso.

Ressaltamos, ainda, que as relações de gênero manifestam relações de poder, que podem ser consideradas relações primitivas de poder. Como nos explica Scott (1991), quando afirma que:

Isso ocorre baseado em quatro esferas distintas: a subjetiva, a simbólica, a normativa e a organizacional. De acordo com as duas primeiras esferas, há uma necessidade de se compreender as formas com que a identidade de gênero se estabelece e se relaciona com determinadas atividades. E as duas últimas levam em conta o lugar e a forma com que as instituições sociais propiciam e perpetuam as diferentes assimetrias entre os gêneros (Scott, 1991: 14-16).

Para além e aquém das relações de gênero propostas por Bakhtin (2006) e Scott (1991), almejamos examinar as faces sociais que compõem a personagem feminina no discurso literário de Alencar, conforme a orientação teórica de Goffman (1970; 1980). Fazemos isso com o intuito de entender as relações socioculturais que envolvem o processo estético do romance no Brasil no início da consolidação de sua formação literária, cujo um dos patronos é, incontestavelmente, José de Alencar.

2. Metodologia

Como metodologia, faremos uma pesquisa de caráter descritivo e explicativo, conforme a classificação proposta por Gil (2012). Segundo esse autor, “as pesquisas descritivas têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou, então, o

estabelecimento de relações entre variáveis” (Gil, 2002: 42) e as pesquisas explicativas “[...] têm como preocupação central identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos” (Gil, 2002: 42). Logo, nosso estudo é de caráter descritivo porque investigamos as características das faces sociais de duas personagens femininas da estética romanesca de José de Alencar. E também é de caráter explicativo porque perscrutamos os fatores sociais que contribuem para a emergência dessas faces sociais nas personagens femininas de José de Alencar nos romances selecionados.

Como referencial teórico, nosso estudo se caracteriza como interdisciplinar, porque utilizamos tanto referências da crítica literária brasileira (Candido, 2006; Schwarz, 2012; Leite, 1976; Ribeira, 1999, dentre outros), como as pesquisas em psicologia social de Goffman (1970; 1980; 1986). Ressaltamos que respeitamos as epistemologias que sustentam cada uma dessas frentes teóricas que colocamos para dialogar neste estudo interdisciplinar.

Como organização de nosso estudo, dividimo-lo em quatro partes. Em um primeiro momento, apresentamos o contexto brasileiro em relação à recepção do gênero romance-folhetim e à atuação de Alencar como escritor desse gênero. A segunda e terceira partes são dedicadas à análise das faces respectivamente de Lúcia, de *Lucíola* (1862), e Aurélia Camargo, de *Senhora* (1875). Na quarta parte, discutimos os resultados de nossa análise.

A partir dos dados dos enredos dessas obras alencarianas e do cotejo das diferentes faces de suas protagonistas, podemos depreender as diferentes e diversas faces sociais que distinguem as duas personagens femininas selecionadas na estética romanesca de Alencar.

3. José de Alencar e o romance: a formação literária brasileira no século XIX

O crítico literário Schwarz (2012) faz uma reflexão bastante interessante sobre o gênero romance no território brasileiro:

O romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura. Observação banal, que no entanto é cheia de consequências: a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados (Schwarz, 2012: 35).

Dessa maneira, quando retomamos a historicidade do gênero romance no Brasil, temos que, inevitavelmente, investigar seu processo de formação. Conforme destaca Esteves (2003), a formação romanesca brasileira possui um percurso bastante peculiar, principalmente se retomarmos seus principais marcos históricos:

Segundo os pesquisadores, o surgimento do romance-folhetim deu-se na França, por volta de 1836. Marlyse Meyer acusa a presença do gênero nos jornais brasileiros já em 1838 (Meyer, 1996: 60). Como se sabe, os livros didáticos registram o início oficial de nosso Romantismo com Gonçalves de Magalhães, no mesmo ano de 1836. O

primeiro romance brasileiro que os livros registram é *O filho do pescador*, de 1843. Mas é com *A moreninha* que se considera oficialmente inaugurada a prosa romântica em nosso país [Brasil], em 1844. Percebe-se, portanto, que o folhetim francês circulava em nosso país [Brasil] antes mesmo do início de nossa prosa romântica. Parece razoável pressupor, no mínimo, uma influência desse tipo de narrativa na produção de nossos autores consagrados (Esteves, 2003: 135).

Além disso, Heineberg (s.d.: 2) explica, ainda, as inter-relações sócio-históricas entre o romance-folhetim e a formação do romance no contexto brasileiro:

Na Europa, vive-se nos anos 1840 a euforia com o romance-folhetim, inventado pelo francês Émile de Girardin em 1836, que passa a publicar no rodapé de *La Presse* textos ficcionais seriados. O objetivo é atrair assinantes para o jornal, agora vendido a preços populares graças ao anúncio publicitário. A invenção concretiza o grande casamento celebrado no século XIX entre imprensa e literatura. Escritores que são pagos por linha – Balzac, Zola, mas também Eugène Sue e Paul Féval – esticam as suas histórias quando elas agradam ao público, nem que para isso seja necessário inserir digressões e enxertar outras intrigas na intriga principal. No Brasil, conhecemos sobretudo através de José de Alencar, Machado de Assis, mas também através da crítica e da história literárias (Meyer, 1994), o sucesso do romance-folhetim francês no Brasil. Alencar na sua autobiografia *Como e por que sou romancista* descreve leituras em saraus regadas de lágrimas durante a sua juventude, leituras que, segundo ele, influenciaram a sua escrita. Na obra de Machado, os seus personagens são por vezes leitores de romances-folhetins, e o seu leitor implícito feminino é frequentemente a caricatura de uma leitora de romances do tipo água com açúcar. Por vezes, esquecemos do papel desempenhado pelo romance-folhetim na própria aparição do gênero romanesco brasileiro. Em 1839 (ou seja, apenas três anos depois do lançamento do romance-folhetim na França), quando o *Jornal do commercio* começa a publicar textos ficcionais brasileiros de forma seriada, o Brasil não possuía ainda um verdadeiro “romance nacional”. A principal contribuição da fórmula francesa é, portanto, de ordem operacional: a imprensa viabilizou a publicação sistemática de ficção em um país onde as editoras chegaram tardiamente com a imprensa (depois da instalação da família real portuguesa, em 1808), enfrentando taxas de analfabetismo de 70% na capital.

Como podemos acompanhar com Esteves (2003) e Heineberg (s.d.), a formação literária no Brasil possui características bastante singulares, seja pela tardia difusão da imprensa no território nacional brasileiro, seja pela problemática da constituição de uma genuína literatura brasileira. Por isso, não podemos deixar de indicar a influência de literaturas estrangeiras no solo brasileiro, principalmente a francesa no *Jornal do Commercio*, como explica Sales (2012: 1):

O fenômeno do folhetim fez parte da história literária brasileira e mescla-se com a produção nacional que também esteve incluída no repertório das leituras daqueles que apreciavam a coluna. É certo que o hábito foi iniciado pela leitura das obras francesas que ilustraram os rodapés das folhas diárias e, nesse cenário, autores de sucesso estiveram presentes cotidianamente entre os brasileiros. Nomes como Alexandre Dumas, Paul de Kock, Paul de Féval, Eugène Sue, Frédéric Soulié, Augusto Arnaud, Honoré de Balzac, Alexandre Lavergne, Charles Bernard, Paul de Musset, A. de Gondrecourt, Xavier de Montépin, Ponson du Terrail, Ernest Capendu, entre outros, estiveram entre os mais publicados no *Jornal do Commercio*.

José de Alencar, alvo de nosso estudo, publicou muitos romances nos jornais da época, durante o século XIX. Conforme explica Sales (2012), o escritor lançou, de forma pioneira, as seguintes obras:

José de Alencar publica em folhetim *Cinco Minutos* no jornal Correio Mercantil, do qual Alencar era editor chefe, durante o mês de dezembro; e os romances *Borbolêta s/d*, *A Roceira* – romance que começou a ser publicado com o título *O Fazendeiro* e *O Guarani* (anônimo), em folhetins no Diário do Rio. *A Viuvinha* publicada em folhetim no Diário do Rio de Janeiro, e *O Guarani* em 4 volumes sem o nome do autor. *Til* em folhetim no Jornal A República do Rio de Janeiro, de 21 de novembro de 1871 a 20 de março de 1872, num total de 62 folhetins (Sales, 2012: 2).

Alencar, portanto, é considerado o maior romancista do Romantismo brasileiro, seja por sua extensa e diversificada produção bibliográfica, seja pela estética primorosa que imprimiu em suas obras. Como salienta Fernandes (2009), o autor brasileiro não foi somente um grande expoente do movimento romântico, como também conseguiu explorar, pelo menos, cinco temas em seus romances:

José de Alencar é considerado o maior romancista do Romantismo brasileiro. Abrangeu, na sua obra, o perfil da cultura brasileira, na busca de uma identidade nacional que transcorresse os seus aspectos sociais, geográficos e temáticos, numa linguagem mais brasileira, tropical, sem o estilo português, que até então rodeava os livros de outros romancistas. Conseguiu escrever de forma primorosa sobre os mais importantes temas que estavam em voga na literatura da época, descrevendo desde a sociedade burguesa do Rio [de Janeiro] até o índio ou o sertanejo das regiões mais afastadas. Toda a sua extensa gama de romances pode ser dividida em quatro temas distintos: romances urbanos, romances históricos, romances regionalistas e romances indianistas [...] (Fernandes, 2009: 28).

Dentre esses cinco temas, nosso estudo versa sobre os romances urbanos, uma vez que tanto *Lucíola*, quanto *Senhora – corpus* de nosso estudo – estão inseridos nesse tema. Os romances urbanos de Alencar têm como cenário a corte da cidade do Rio de Janeiro do Segundo Reinado. É neste contexto social que o escritor desenvolve os seus enredos urbanos com tom tipicamente romântico, isto é, com características do padrão típico do romance de folhetim.

As características típicas do romance de folhetim difundidas por Alencar nos romances urbanos são: o retrato de uma alta sociedade carioca com todas as

suas fantasias de ascensão aristocrática e cultural, tendo como referência a sociedade francesa, e a intriga amorosa associada intrinsecamente a um critério individual e idealizado – que não seria desmembrado do social, mas relacionado intimamente a ele, seja na superfície do tema, do enredo, seja na própria construção da personagem. A partir da reflexão de Fernandes (2009), podemos dizer que o tema do amor desenvolvido por Alencar em seus romances urbanos agregava em sua estrutura estética algumas críticas, as quais indicavam a postura ética do escritor:

O amor como entendia a mentalidade romântica da época, sublimado, idealizado, muitas vezes platônico, capaz de renúncias, de sacrifícios, heroísmos e até de crimes, mas redimindo-se pela própria força de sua intensidade. Alencar, no entanto, vai mais além, pois, por detrás do final feliz, está a crítica, a denúncia da desigualdade social, da ambição e da hipocrisia (Fernandes, 2009: 29).

É por haver essa postura ética que permeia a obra estética, principalmente quando analisamos o seu desfecho, que escolhemos os romances urbanos de Alencar, em especial *Lucíola* e *Senhora*. Nestes dois romances, segundo Lima (s.d.), temos um embate de forças que atravessam a construção de suas protagonistas, Lúcia e Aurélia Camargo. Em *Lucíola*, como explica Lima (s.d.), temos:

a valorização à ordem social, às instituições, os mecanismos que asseguram e reproduzem essa ordem, como o casamento, a família, a religião e o próprio estado. A despeito de ser uma heroína romântica, Lúcia, da obra *Lucíola*, tem traços psicológicos fortíssimos, o autor faz questão de colocar detalhes íntimos de sua memória, dos dramas,

sofrimentos, enfim, ela passa por uma experiência profunda, que consideramos de extrema importância, mas vive a castidade na alma e no coração. Lúcia se debate entre o materialismo (dinheiro), reflexo da sociedade capitalista, e a espiritualidade (salvação da alma), amparada pelas leis do Cristianismo, base ideológica do Romantismo.

Como percebemos, Alencar trata de temas bastante complicados como a prostituição. Conforme explica Verona (2007), enquanto alguns escritores românticos se esquivam desses temas, Alencar os desenvolve em seus romances:

Enquanto alguns escritores optavam por abolir as reticências que, convencionalmente, se sobrepunham à narração de situações indecorosas, outros eram bem mais cautelosos na exposição de circunstâncias imorais. José de Alencar preferiu arriscar-se à descrição literal de uma “ocasião difícil” a lançar ali alguns pontos, que, a seu ver, só iriam “aguçar a curiosidade” do leitor. “Com efeito, a reticência não é a hipocrisia do livro, como a hipocrisia não é a reticência da sociedade?”, questiona a certa altura de sua explanação. Descer a crueza dos fatos significava, para o autor, demonstrar o quanto a decência pública havia sido omissa e o quanto a moral literária também havia se esquivado de encarar algumas questões delicadas da sociedade fluminense. Por isso, opta por retratar a vida da prostituta Lúcia em seus aspectos mais reprováveis, desdobrando, sobretudo, as razões que levaram a personagem a uma condição tão torpe (Verona, 2007: 102-103).

Em *Senhora*, Alencar constrói uma personagem feminina que, mais uma vez, problematiza o movimento romântico. Não somente pelo tema discutido, como em *Lucíola*, mas pela construção da protagonista, Aurélio Camargo. Esta, por sua vez, rompe o estereótipo de “donzela que espera o príncipe encantado”, pois ela compra seu marido. Com isso, segundo Lima (s.d.), Aurélio pode ser comparada à

[...] imagem da salamandra, lembrando a própria Eva, associada ao pecado e ao demônio, pela sedução que exercia sobre as personagens masculinas. Fugindo, assim, dos moldes da escola romântica, sendo capaz, inclusive, de pagar para ter o homem que ama. Mas, esse não é um processo tranquilo, Aurélia, no seu interior, também, luta entre atender às convenções sociais e satisfazer aos seus instintos e desejos. Paixão, ódio, sedução, amor, perdão, são sentimentos que a personagem vive, todos, exageradamente.

Como podemos observar, Alencar é um escritor que criou um estilo autoral próprio. Embora respeitando muitos dos paradigmas do movimento romântico, ele discutiu, estética e eticamente, as faces sociais da figura feminina, seja abordando o tema da prostituição em contraste com a religiosidade, em *Lucíola*; seja construindo uma mulher que conseguiu, em pleno século XIX, desestabilizar o paradigma do casamento, em *Senhora*.

O crítico Leite (1979) corrobora essa interpretação da escritura de Alencar, afirmando que, tanto em *Senhora* quanto em *Lucíola*, a análise de Alencar expõe os conflitos intrínsecos ao mundo social e psicológico do século XIX. Diante deles, Leite realça que:

Em *Senhora*, o conflito é mais superficial: a contradição se dá entre a valorização da escolha efetiva no matrimônio (padrão que começava a ser aceito) e as conveniências econômicas. Em *Lucíola*, o conflito é mais profundo e revela as duas imagens contraditórias da mulher do século XIX: de um lado, a noiva e esposa; de outro, a amante (Leite, 1979: 55).

Para compreendermos como o escritor fez isso, vamos estudar nos próximos tópicos as faces de Lúcia e Aurélia, respectivamente. Ressaltamos

que, apesar de essas protagonistas apresentarem faces distintas no universo social em que vivem, sendo a primeira uma cortesã e a segunda uma respeitável senhora, ambas são atravessadas pelas coerções do século XIX, porque a conjuntura sócio-cultural constitui um importante fator na formação e manutenção de faces, bem como na formação da personalidade do indivíduo (cf. Goffman, 1970).

Por conseguinte, podemos apreender que as faces dessas duas mulheres são expostas como uma maneira de Alencar expor os contrastes histórico-sociais do século XIX. Isso permite que o leitor possa fazer uma reflexão dos papéis femininos naquela sociedade patriarcal oitocentista. Por isso, discutimos nesse artigo as faces de Lúcia e Aurélia, nos ancorando nas pesquisas de Goffman (1970).

Ressaltamos, ainda, que, embora questões de antropologia cultural acerca da alteridade e das relações entre o eu, o outro e o discurso em construção pudessem também contribuir para esse estudo, por delimitação espacial, nos apoiaremos nas pesquisas de Goffman (1970; 1980; 1986) para compreender o *perfil de mulher*. Entendemos que as faces são assumidas por essas heroínas e que essas faces refletem e refratam a sociedade construída na estética do *autor-criador* (cf. Bakhtin, 2006b), no caso a de Alencar.

Assim sendo, será analisado o papel da representação feminina de Lúcia e Aurélia nas obras selecionadas as quais revelam a visão de autor e da escola

estética à qual esse se filiava. A partir disso, podemos dizer que o romance romântico revela a amplitude literária, na qual as relações sociais são elementos imprescindíveis da construção estética, como afirma Candido (2006). Em suma, como alerta Schwarz (2012: 73), “a tradição literária não corre assim separada da vida”.

4. As faces de Lúcia, de *Lucíola*

A obra *Lucíola* apresenta uma estrutura bem peculiar que se engendra devido à rede de contrariedades desenvolvida por seus protagonistas, Paulo Silva e Lúcia. Essa rede se desenrola a partir da estratégia de enunciação adotada: uma narrativa homodiegética, tendo como narrador-personagem Paulo Silva. Podemos, assim, logo no início do romance verificar isso na fala de Paulo Silva:

Receei também que a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse, como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe, sem romper alguns fios da tênue gaza com que a fina educação envolve certas ideias, como envolve a moda em rendas e tecidos diáfanos os mais sedutores encantos da mulher. Vê-se tudo; mas furta-se aos olhos a indecente nudez (Alencar, 1999: 1).

Dessa maneira, nas primeiras páginas do romance já é possível ao leitor identificar o teor da narrativa a partir das palavras e escolhas semânticas de Paulo Silva. Temos, portanto, um *homem* que escreve e se dirige a uma mulher

de forma sedutora, revelando seus segredos, e a envolvendo através de uma narrativa verbal de amor e de desejo.

A estudiosa De Marco (1986) comenta sobre os desdobramentos desse singular narrador na trama de *Lucíola*: “um é o personagem que tomou parte nos acontecimentos e amou Lúcia; outro é o narrador-personagem que escreve a estória e empenha-se em analisar aquela figura de mulher” (De Marco, 1986: 153). Evidencia-se, assim, que a tessitura desse romance já carrega em seu cerne um ponto de vista multifacetado e, em muitos casos, contrastante.

O que separa essas duas consciências de Paulo Silva é o tempo, mas o que as une é a memória. Ele, então, nos situa em suas recordações ao relatar sua história como podemos observar no trecho a seguir que nos apresenta tanto as marcas de ancoragem temporal como as de ancoragem espacial:

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. Era ave-maria quando chegamos ao adro; perdida a esperança de romper a mole de gente (Alencar, 1999: 2).

Verificamos, assim, que o livro releva uma atmosfera confessional que cobre toda a tessitura do romance alencariano. Essa atmosfera é implícita desde o prefácio dirigido a uma senhora de cabelos brancos:

Desculpe, se alguma vez a fizer corar *sob os seus cabelos brancos*, pura e santa coroa de uma virtude que eu respeito. O rubor vexa em face de um homem; mas em face do papel, muda e impassível testemunha, ele deve ser para aquelas que já imolaram à velhice os últimos desejos, uma como essência de gozos extintos, ou extremo perfume que deixam nos espinhos as desfolhadas rosas (Alencar, 1999: 1, grifos nossos).

Segundo De Marco (1986), essa senhora se insere na estrutura do romance como uma personagem-leitora e não como narradora-ouvinte-escrevente, pois ela não tem a cumplicidade da testemunha, não é envolvida pela paixão, nem tampouco participa da escritura. Devido a seus atributos de *senhora*, ela se torna a voz do juízo social, isto é, a porta-voz dos valores socioculturais da família patriarcal oitocentista. “Com esses traços, ela entra no texto para exercer a função de leitora crítica que interpreta a confissão como obra objetiva, separada dela e de seu autor” (De Marco, 1986: 152).

Isso corrobora a interpretação que tanto Alencar (autor do século XIX), quanto Paulo Silva (narrador-personagem) estavam preocupados com as faces e a rede de contrariedades que iriam ser postas ao olhar do leitor. Por isso há a ressalva explícita na metáfora: “não é possível pintar sem que a luz projete claros e escuros” (Alencar, 1999, p. 13).

Apresentadas essas advertências, o narrador-personagem alencariano começa, então, a desenvolver, com maior riqueza de detalhes, o relato de suas memórias, o que acontece, de fato, a partir do capítulo II. Nesta parte, o narrador conta que era um jovem bacharel pernambucano, recém-chegado à corte carioca

e que, em sua primeira visita aos festejos de rua do Rio de Janeiro (festa da Glória), encanta-se com a formosura e delicadeza de certa *donzela*. No entanto, é surpreendido ao saber por meio de um amigo, Dr. Sá, “– Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la ?. . .” (Alencar, 1999: 3). Isso não esmorece o amor de Paulo Silva, nem danifica a concepção dele perante a bela moça “Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência” (Alencar, 1999: 3).

Para Paulo Silva, a cortesã intitulada Lúcia continua a ser uma *senhora* apesar do estigma de meretriz. Isso porque ele percebeu “a singularidade daquela cortesã, que ora levava a imprudência até o cinismo, ora esquecia-se do seu papel no simples e modesto recato de uma senhora” (Alencar, 1999: 27). Assim sendo, o protagonista, foco da trama, torna-se um amante diferente, uma vez que lhe atribui o que fora perdido pela cortesã em seu meio social: a honra.

Segundo Goffman (1980), os sentimentos de dignidade e honra advém da relação entre o indivíduo e a preservação de sua própria face. Quando a pessoa age motivada por um dever com o grupo ou com outras unidades sociais mais amplas e recebe o apoio dessa comunidade, o indivíduo engendra uma honra e constrói-se uma dignidade. Lúcia não nascera cortesã, todavia se tornou. Seu nome original era Maria da Glória e era filha casta de uma boa família que repentinamente perde a mãe devido à epidemia de febre amarela. Em um de seus

diálogos, ela diz: “– Perdi a minha mãe muito cedo e fiquei só no mundo; por isso invejo a felicidade daqueles que têm uma família. Há de ser tão bom a gente sentir-se amada sem interesse!” (Alencar, 1999, p. 9).

A jovem, portanto, perdeu a progenitora prematuramente e viu a família definhando membro a membro. Fatos que a impulsionaram a vida de cortesã para salvar a vida do seu pai e de sua irmã menor, Ana. Quando o pai se recupera e descobre que a honra de sua filha fora tirada, expulsa-a de casa. Isso ocorre porque o pai de Lúcia deseja proteger sua própria face (de patriarca) em ataque à face da filha que, irreparavelmente, romperá com os valores de castidade e de honra à família patriarcal do século XIX.

Essa atitude do pai de Lúcia constitui uma prática defensiva, conforme a proposta de Goffman (1980). Segundo esse estudioso, há dois grandes grupos de ações do ser humano em relação à manutenção de suas faces sociais: as *práticas defensivas* que são aquelas que procuram salvar a própria face e as *práticas protetoras*, que visam salvar a face dos outros. Como estamos observando, o pai de Lúcia para proteger a face social da família expulsou a própria filha de casa, realizando uma prática defensiva. Lúcia, por sua vez, acatando a decisão do pai, praticou uma prática protetora, isto é, assumiu o papel social de cortesã e abandonou o papel social de filha, para assim salvar a face do progenitor e não mais macular a honra e a dignidade da família.

Devido a essa conjuntura, a jovem desabrigada se submete aos prazeres mundanos de uma vez por todas, trocando de nome com uma amiga que falecera: de Maria da Glória passa a se chamar Lúcia. Nesse ato, a jovem comercializa sua dignidade, porque sua atitude é conduzida pelas questões posturais, ao manejo do próprio corpo e de suas emoções, que perdem sua liberdade de ser, tornando-se uma mercadoria. Seguindo essa lógica, perde-se a honra e vende-se a dignidade.

Embora haja essas relações sociais corrompidas, Paulo Silva se envolve com Lúcia. Num primeiro momento, eles vivenciam um caso amoroso lascivo, mas que, no decorrer do enredo, perde o caráter carnal e ganha matizes sacros de amor fraterno. O próprio narrador-personagem relata sua surpresa e espanto com essa mudança no relacionamento com Lúcia:

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? (Alencar, 1999: 101)

Essa transformação ocorre quando Lúcia resolve renunciar à vida de cortesã, dos teatros e óperas, dos binóculos esculpidos a ouro e da moda francesa ditada por *Le journal de modes*. Nesse momento, a altiva cortesã de beleza cristalina, outrora dona dos olhares de todas as bancadas do teatro carioca, muda de casa:

Venha-me buscar ao romper do dia. Desejo... careço de entrar apoiada ao seu braço na casa onde vou viver a minha nova existência. Achei-a pronta e esperando-me; os vestígios da comoção violenta que haviam produzido as amargas recordações, desapareciam sob a plácida serenidade que reslumbra de sua alma e dava à sua beleza uma suave limpidez. Partimos a pé, com a fresca da manhã; fizemos um dos mais belos passeios de que se pode gozar no Rio de Janeiro. A casa ainda estava fechada: o preto que a guardava veio abrir-nos o portão; corremos o jardim colhendo flores, enquanto se arejavam as salas para receber-nos. Os cômodos eram suficientes para duas pessoas; Lúcia devia morar com sua irmã, que ia sair do colégio (Alencar, 1999: 100).

Dessa maneira, a ex-cortesã habita um novo lar, repousando, então, em uma casa simples longe do centro, com sua irmã Ana. Nesse novo espaço, ela não é mais Lúcia, pois resolve retomar seu nome de nascença: Maria da Glória. Conjuntamente ao nome, vem a lembrança da castidade perdida, então, surge uma nova pureza que repele os anseios sexuais de Paulo Silva, cristalizando uma nova face, uma nova dignidade e honra.

Goffman (1980) intitula esse processo de *elaboração de face*, ou seja, são ações que uma pessoa pratica para tornar qualquer coisa que esteja fazendo condizendo com sua face. Desse modo, a ação de Lúcia de retomar o nome de nascença é condizente com a face de ser uma mulher casta, pois destitui a cortesã e insere novamente a projeção da *moça de família*.

Há nessa personagem, então, uma cisão entre corpo e alma, partindo sua face social em, pelo menos, duas. A face de Lúcia se representa no corpo, na materialidade, sendo desejo, carne e sensualidade reunidos (doravante Face 1);

enquanto que a face de Maria é a alma, o espírito de harmonia que transpira pureza e é destituído dos prazeres do corpo (doravante Face 1'). Portanto, “essas duas mulheres (Maria e Lúcia), embora reunidas, são pessoas diferentes: Maria é a alma, Lúcia é o corpo”, conforme explica Leite (1979: 56).

Logo, se, na relação social, espera-se que o participante tenha consideração com o outro, ou seja, que se empenhe para salvar e proteger também a face alheia, Paulo Silva aceita essa nova mulher, essa verdadeira senhora (constituindo isso, uma prática protetora). No mundo das aparências, nasce novamente Maria da Glória, com sua face casta (Face 1), e esmorece Lúcia, com sua face lasciva (Face 1').

Apesar da máscara de polidez e com o amor ainda latente em seu peito, Paulo Silva desconfia da *persona* Maria da Glória que nunca deixará de ser também a Lúcia, a quem primeiro amou. Por isso, pensa ele consigo mesmo: “esta mulher ou é um demônio de malícia, ou um anjo que passou pelo mundo sem roçar as suas asas brancas!” (Alencar, 1999: 116). Além disso, o simulacro que Lúcia projeta com a face de Maria da Glória não está livre de ameaças. Prova disso é que mesmo com a fuga para longe do centro, promulgador da vida promíscua, a Face 1 é atacada.

Ressaltamos, segundo Goffman (1980), que essa saída do centro para uma casa simples afastada constitui uma estratégia de *evitação*, na qual o indivíduo visa fugir das interações. Portanto, Lúcia busca não participar das interações

para não ser ameaçada em sua nova face (Face 1). Mesmo assim, ela é atacada pelas palavras da serviçal do Sr. Couto, antigo cliente da ex-cortesã: “– Não toques em coisa que pertença a esta mulher! É uma perdida!” (Alencar, 1999: 117).

Diante dessa crítica, Lúcia reage naturalmente, afastando-se com dignidade meiga e nobre. Isso porque a ideia de salvar a face engloba todas as estratégias pelas quais a pessoa transmite a impressão de que não perdeu a face ou tenta amenizar a intensidade de tal perda. Assim sendo, notamos duas estratégias: a primeira é a da evitação (fuga de Lúcia) e a segunda, a de salvaguardar a face (indiferença diante do ataque).

Ao perceber que a Face 1 não suportará as coerções sociais já existentes e as que virão devido ao fruto que descobre carregar em seu ventre, Lúcia propõe que Paulo Silva se case com Ana para que assim continuem juntos, mesmo que de forma diferente da desejada. Diz Lúcia a Paulo Silva: “Quero uni-la ao santo consórcio de nossas almas. Formaremos uma só família; os filhos que ela te der, serão meus filhos também; as carícias que lhe fizeres, eu as receberei na pessoa dela. Seremos duas para amar-te; uma só para teu amor” (Alencar, 1999: 122-123).

Goffman (1980) define quatro movimentos clássicos das práticas de salvação da face, a saber: (i) o desafio, (ii) a oferenda, (iii) a compensação ao atingido e (iv) a punição e expiação do ofensor pelo ato praticado. Dessas quatro

práticas, Lúcia escolhe o terceiro e quarto movimento para salvar sua face. Primeiro, compensa Paulo Silva por ela não poder cumprir a função de esposa, uma vez que não tem mais honra, ofertando-lhe a irmã, que, ao mesmo tempo, será para Paulo Silva uma esposa casta e um elo entre eles devido aos laços familiares. Depois, pune a si mesma em um ato de autoflagelação que a leva ao leito da morte.

Isso marca sua face duplamente. Primordialmente, isso ataca a face de Lúcia, a cortesã, exonerando-a. E, conseqüentemente, atribui um matiz santificador sobre a face da Maria da Glória, que pelo sentido religioso do nome já revela uma nuance de pureza e santidade, que a morte amplia, visto que ao morrer seu passado se escamoteia.

O crítico Ribeiro (1996) ressalta o desfecho do romance, apontando que esse era o fim mais condizente com a estrutura narrativa proposta pelo escritor e pela sociedade do século XIX:

a única regeneração possível vimos desenrolar-se nessa trama: [Lúcia] regenera-se aos olhos da opinião, depois de punida até a morte pelos seus erros. Se atentarmos que ela se prostituiu por causa nobre e que persistiu na prostituição por absoluta falta de escolha, nem assim sua transgressão pode ser absolvida, sem prejuízos de monta para o sistema ideológico que sustenta a construção de sua história. A sociedade não pode conviver com a mancha do pecado, uma vez publicada. E tanto Alencar sabia disso que todo movimento da narrativa, desde os seus primórdios, é no sentido de demonstrar – como se fora em juízo – a inocência de sua personagem. Mas inocência insuficiente para a absolvição e conseqüente reintegração na vida social (Ribeiro, 1996: 103).

Com essa retomada de alguns fragmentos da obra e da manipulação e estratégia de uso das faces, a partir do estudos de Goffman (1970), verificamos que a morte de Lúcia é um retorno sem prejuízos de monta para o sistema ideológico que sustenta a sociedade patriarcal do século XIX. Portanto, a morte aparece como uma dádiva libertadora, na qual Lúcia pode se refugiar desse sistema de valores e se libertar da face de cortesã que a aprisionava.

5. As faces de Aurélia Camargo, de *Senhora*

No início do enredo, a face da personagem Aurélia Camargo, de *Senhora*, é construída por Alencar como a de uma mulher romântica e sonhadora. A pobre moça “era órfã; e tinha em sua companhia uma velha parenta, viúva, D. Firmina Mascarenhas, que sempre a acompanhava na sociedade” (Alencar, 1983: 2). No decorrer do texto, através das falas do narrador, depreendemos os desejos de Aurélia em construir uma família: “a moça não declinava um instante do firme propósito de governar sua casa e dirigir suas ações como entendesse” (Alencar, 1983: 2).

Dessa maneira, durante a leitura, evidencia-se que a protagonista despreza o dinheiro e sonha em unir-se ao homem amado através dos votos sagrado do matrimônio: “– Não valia a pena ter tanto dinheiro, continuou Aurélia, se ele não servisse para casar-me a meu gosto; ainda que para isto seja necessário gastar alguns miseráveis contos de réis” (Alencar, 1983: 10). Averiguamos que

Aurélia crê na felicidade conjugal e espera alcançá-la através do casamento, neste primeiro momento da narrativa.

Em *Senhora*, notamos que o final de Aurélia é totalmente diverso do de Lúcia. Enquanto, a Lúcia fenece nos braços de Paulo Silva:

Beija-me como beijarás um dia a tua noiva! Oh! Agora posso te confessar sem receio. Nesta hora não se mente. Eu te amei desde o momento em que te vi. Eu te amei por séculos nesses poucos dias que passamos juntos na terra. Agora que minha vida conta-se por instantes, amo-te por cada momento de uma existência inteira. Amo-te ao mesmo tempo com todas as feições que se pode ter nesse mundo. Vou te amar enfim por toda a eternidade (Alencar, 1999: 113).

Aurélia também termina tomada nos braços do seu amado (Fernando Seixas), porém reconciliada e vívida. O trecho final é o seguinte: “As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal” (Alencar, 1983: 180). Desfechos diferentes que refletem, em seu fundo, o mecanismo social fortemente construído pelas veleidades amorosas e de posição, refratadas pela fórmula romanesca oitocentista, como explica Schwarz (2012: 54):

[...] considere-se o “maquiavelismo” de Aurélia, a desenvoltura com que ela se beneficia da engrenagem social. A moça, que tivera a sorte de herdar, enoja-se a princípio com a venalidade dos rapazes. Depois, pensando bem, faz um plano e compra o marido de seu coração. A vítima do dinheiro vai à sua escola, e confia-lhe finalmente – aos seus mecanismos odiosos – a obtenção da felicidade. Alinha assim no campo ilustre das criaturas “superiores”, que escapam ao império de fortuna e carreira na medida em que alcançaram compreendê-lo e manobrar em proveito. A seu tempo e em seu lugar estas personagens, de que está cheia a ficção realista, foram figuras da verdade. Livraram-se de tradições envelhecidas, não eram enganadas pela

moral, e pagavam a sua clarividência com o endurecimento do coração. Trata-se de uma situação básica do romance oitocentista: as veleidades amorosas e de posição social, propiciadas pela revolução burguesa, chocam-se contra a desigualdade, que embora transformada continua um fato; é preciso adiá-las, calcular, instrumentalizar a si e aos outros... para afinal descobrir, quando riqueza e poder tiverem chegado, que não está mais inteiro o jovem esperançoso dos capítulos iniciais. Com mil variações, esta fórmula em três tempos será capital. Entre os ardores do princípio e a desilusão do fim, sempre o mesmo interlúdio, de vigência irrestrita dos princípios da vida moderna: a engrenagem do dinheiro e do interesse “racional” faz o seu trabalho, anônimo e determinante, e imprime o selo contemporâneo à travessia de provações que é o destino imemorial dos heróis.

Entendendo esse mecanismo social a partir de Goffman (1970; 1980), apreendemos que ambos os romances selecionados apresentam uma rica elaboração de faces. Entre essas faces sociais, no caso de *Luciola*, evidenciamos a dualidade entre Lúcia, a cortesã (Face 1) e Maria da Glória, a donzela (Face 1’). No caso de *Senhora*, destacamos, entre as diversas faces possíveis de análise, também duas, a saber: Aurélia inocentemente inebriada pelas veleidades amorosas (Face 2) e Aurélia conhecedora das relações de poder, principalmente as financeiras (Face 2’).

De acordo com Goffman (1980: 81), as faces são construídas socialmente e por isso tem sua própria dinâmica na sociedade em que se instituem e habitam: “embora [a face] possa ser o que a pessoa possui de mais pessoal, o centro de sua segurança e prazer, trata-se apenas de um empréstimo que foi feito pela sociedade: poderá ser-lhe retirada caso não se comporte de modo a merecê-la”. É por isso que Aurélia, em um primeiro momento, ao ser rejeitada por Seixas

por causa de um dote maior, sente-se traída pelo rapaz. Seixas havia construído para ela uma face de *pretendente idealizado*, ao qual importava mais o sentimento do que as finanças. No entanto, ao fazer a escolha pela outra que tinha, naquele momento, um dote maior, Seixas é desmascarado socialmente.

Compreendemos, assim, que Seixas foi desmascarado, porque, ao frustrar as expectativas de Aurélia, rompeu com a face de *pretendente idealizado* por ela. Esse processo aconteceu, porque as faces sociais assumidas como autoimagem são patrulhadas pelos indivíduos, como explica Goffman (1980: 80):

tendo assumida uma autoimagem, que se expressa através de uma face, há expectativas e modos que a pessoa deve preencher. De diferentes modos, em diferentes sociedades, exigir-se-á que as pessoas mostrem autorrespeito, recusem certas ações por estarem estas acima ou abaixo de si mesmas, ao mesmo tempo em que se forçam para desempenhar outras mesmo que isto lhes custe muito caro. Ao entrar em uma situação na qual lhe é dada uma face a manter, a pessoa toma a si a responsabilidade de patrulhar o fluxo de eventos que passa diante de si.

Aurélia, a partir dessa desilusão cria outra face, tanto para Seixas, quanto para si mesma. Seixas torna-se um homem ambicioso sem escrúpulos e ela, uma mulher ativa, conhecedora das relações de poder (Face 2'). O empuxo de uma herança inesperada dará o instrumental necessário para Aurélia fazer Seixas sofrer as consequências dessa *perda de face*.

Os planos de Aurélia, como já indicamos, dão certo. Com argúcia e dinheiro, ela consegue convencer Seixas a se casar com ela, mesmo sem ele

saber que ela é a noiva. Isso porque o dote oferecido é de 100 mil réis, uma fortuna para a época “– O Sr. Ramos mantém a proposta que me fez anteontem em minha casa? perguntou Seixas. Lemos fingiu que refletia. – Um dote de cem contos no ato do casamento, é isto?” (Alencar, 1983: 24). O ambicioso Seixas aceita fazer a corte e quando percebe já está casado com aquela que outrora rejeitara. A partir desse ponto, notamos uma completa transformação em Aurélia: ela se torna a senhora de si, de suas próprias finanças e de Seixas. Como explicou Schwarz (2012: 63), “[...] embora seja boa moça, compassiva e desprendida, Aurélia despede chispas de fulgor satânico e aplica rigorosamente a moral do contrato [para com Seixas]”.

A relação que Aurélia estabelece para a preservação dessa face é a do orgulho, uma vez que ela age motivada por sentimentos de dever para consigo mesma. É um dever de resistir ao encanto de Seixas e aplicar-lhe uma lição – a de nunca enganar uma mulher. Isso se apreende na obra no capítulo VII quando Aurélia faz um relato do ideal feminino virginal que apresenta uma explícita transposição das experiências da personagem. Aurélia diz:

O recato é o mais puro véu de uma senhora. Feliz aquela que vive à sombra do zelo materno, e só a deixa pelo abrigo do amor santificado. Sua virtude tem como esta flor a tez imaculada, e o perfume vivo. Essa ventura não me tocou; achei-me só no mundo, sem amparo, sem guia, sem conselho, obrigada a abrir o caminho da vida, através de um mundo desconhecido. Desde muito cedo vi-me exposta às suspeitas, às insolências e às vis paixões; habituei-me para lutar com essa sociedade, que me aterra, *a envolver-me na minha altivez*, desde que não tinha para guardar-me o desvelo de uma mãe ou de um esposo. (Alencar, 1983: 180, grifos nossos)

Seixas não fica passivo nesse embate, ele tenta a todo custo reconstruir a sua primeira face. Para isso, passa a trabalhar com mais afinco, a guardar dinheiro e a dialogar com Aurélia de forma mais tênue, apesar dos frequentes ataques e ameaças a face dele aplicados por ela. Ressaltamos que os ataques a face realizados por Aurélia acontecem em foro íntimo, nunca em público. Isso ocorre, seguindo o ponto de vista de Goffman (1980), porque, ao tentar salvar ou atacar a face do outro, Aurélia escolhe uma ação que não leve à perda da própria face social, no caso a de esposa afável.

Desse modo, atacar Seixas em público seria o mesmo que atacar a si mesma, pois ele é seu marido e isso suscita coerções sociais. Sendo assim, a tática de Aurélia é tratar Seixas com todo esmero quando estiverem em público e alfinetá-lo sadicamente em particular. Essa estratégia podemos observar a partir do excerto apresentado a seguir:

Aurélia soltou uma risada argentina, quanto má e venenosa. Pois então seja antes meu empregado; asseguro-lhe o acesso. – Já sou seu marido, respondeu Seixas com uma calma heroica. A moça continuou a gorjear o seu riso sarcástico; mas voltou as costas ao marido e afastou-se. Seixas ia a pé tomar em caminho a gôndola, cujo ponto ficava distante da repartição (Alencar, 1983: 180).

Essa flagelação que Aurélia aplica em Seixas é para que ele, seguindo o estudo de Goffman (1980), compreenda que ao tentar salvar a própria face, deve-se considerar a perda de face que esta ação acarreta no outro. No enredo,

inicialmente, Seixas, para salvar sua face social de homem bem sucedido, precisava de dinheiro, por isso, o maior dote seria a melhor escolha, porém ele desconsiderou sua perda de face com a sua primeira pretendente, Aurélia.

Dessa falha de Seixas na manipulação de suas faces decorreu a desilusão amorosa de Aurélia. Isso, por sua vez, promoveu a criação da Face 2' na protagonista. Essa face de Aurélia só se apazigua quando Seixas devolve-lhe o mesmo valor do dote. Ao efetuar essa devolução monetária, Seixas consegue imputar em Aurélia um gesto de perdão, que se realiza. Eis a reconstrução de face, eis, então, a reconciliação do casal, como podemos apreender no excerto a seguir:

Aurélia reuniu o cheque e os maços de dinheiro que estavam sobre a mesa.

– Este dinheiro é abençoado. Diz o senhor que ele o regenerou, e acaba de o restituir muito a propósito para realizar um pensamento de caridade e servir a outra regeneração (Alencar, 1983: 188).

A reconciliação fica completa quando Aurélia mostra seu testamento a Seixas, no qual este é indicado como herdeiro universal dela. Ela explica ainda que fizera esse testamento logo depois do casamento. Esse ato de relatar o momento de escritura desse documento é uma estratégia discursiva que serve para proteger a face de Aurélia. É mais uma tentativa de preservação de face, conforme Goffman (1980). No caso, Aurélia, embora torturasse Seixas com suas altivez, sempre o amou, prova disso seria a datação do testamento, escrito logo

após o compromisso matrimonial. Podemos acompanhar essa dinâmica no seguinte trecho:

Ela [Aurélia] 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.

– Eu o escrevi logo depois do nosso casamento; pensei que morresse naquela noite, disse Aurélia com gesto sublime.

Seixas contemplava-a com olhos rasos de lágrimas.

– Esta riqueza causa-te horror? Pois faz-me viver, meu Fernando. É o meio de a repelires. Se não for bastante, eu a dissiparei (Alencar, 1983: 189).

6. Discussão dos resultados da análise

O fim de *Senhora* converge para *happy end* porque, diferentemente de Lúcia, Aurélia não infringiu nenhum estatuto social e nem Seixas. Ressaltamos que o casamento na sociedade patriarcal do século XIX promulgava o matrimônio como um acordo de laços entre famílias e finanças e não necessariamente uma união entre duas pessoas que se amam, que é uma visão disseminada a partir do movimento romântico. Leite (1979, p. 55) também conserva essa posição ao considerar que “em *Senhora*, o romance termina com a conciliação entre o útil e o ideal afetivo; em *Lucíola*, a conciliação entre ideais antagônicos [esposa e amante] seria impossível, e a heroína morre”.

Lúcia infringiu um estame social, a castidade, que representava, naquela sociedade, a honra da família que sabe bem cuidar de suas futuras progenitoras.

Por isso, seguindo a lógica moral daquela conjuntura sócio-cultural, Lúcia deveria ser punida e/ou isolada da sociedade. Ocorrem as duas sanções: primeiro, ela é isolada no rótulo de cortesã, depois, quando essa tenta sair desse cárcere social, sua punição não é outra senão a morte.

Em relação a essas sanções morais, segundo Leite (1979), há uma importante observação a se fazer: há um *duplo padrão de moralidade* na sociedade do século XIX, pois se a perda da virgindade era considerada um pecado inominável para a mulher, para o homem, seria uma experiência aceita e até valorizada. Isso se deve aos tabus e às coerções sociais que tolhiam a mulher daquele século. Por isso que figuras como Aurélia e Lúcia são criticadas nas primeiras publicações, uma vez que elas possuem a marca indelével da mulher romântica que carrega consigo toda uma rede de contrariedades.

Contudo, temos que ter em vista que o estilo autoral de Alencar, embora convoque polêmicas pouco discutidas na época ou, pelo menos, abafadas em muitas esferas sociais, está inserido na lógica patriarcal de seu tempo. Como Freyre (1951) já aponta, Alencar assumi, em seu modo de escrever e de se posicionar ética e esteticamente, como uma contradição:

De modo que precisamos estar atentos a essa contradição de Alencar: o seu modernismo anti-patriarcal nuns pontos – inclusive o desejo de “certa emancipação da mulher” – e o seu tradicionalismo noutros pontos: inclusive no gosto pela figura castiçamente brasileira da sinhazinha de casa-grande patriarcal (Freyre, 1951: 15).

Diante dessa contradição, sem síntese que a resolva, Schwartz (2012) faz uma crítica ao desfecho de *Senhora* e, com isso, ele ilumina algumas relações literárias que permearam a escritura de Alencar:

Ficou para o fim o defeito mais evidente de *Senhora*, o seu desfecho açucarado. Imagine-se quanto a isto um final diferente, que “o hino misterioso do santo amor conjugal” não estragasse: o romance teria uma fraqueza a menos, mas não seria melhor. [...] O fecho róseo ou pelo menos edificante não é especialmente ligado à literatura brasileira, mas ao romance de conciliação social, de Feuillet e Dumas Filho por exemplo, que foram influências diretas. Estes sim destruíram a sua literatura à força de cálculos conformistas. Tome-se o *Roman d'un jeune homme pauvre*, de Feuillet, e tornem-se agudas as contradições que ele atenua: estaríamos diante de um bom romance realista. É que Feuillet, como Alencar, é herdeiro de uma tradição formal com os pressupostos críticos de revolução burguesa. *Senhora* e o *Romance de um moço pobre* circulam entre o quarto modesto e o palacete, a cidade e a província, o escritório do negociante e os jardins da amada, o sentimento aristocrático e o burguês etc. No livro de Feuillet, os antagonismos implicados nesta disposição de espaços e temas são como sombras de dúvidas e subversão, debeladas pela virtude das personagens positivas. Triunfa uma liga exemplar de aristocratas igualitários e burgueses sem ganância. [...] Assim, disfarçar as contradições sociais e desmanchar o relevo literário são neste caso uma e a mesma coisa. O caso é outro com Alencar, que aliás concilia apenas no final e não é conformista no percurso, em que é audacioso e amigo das contradições (Schwarz, 2012: 75-76).

Como vemos, Alencar não está isolado na literatura universal. Ele dialoga com outros autores de sua época e com as tendências literárias de seu tempo. No entanto, ele faz isso a sua maneira. Prova disso, é o seu percurso não conformista com final conciliador em *Senhora*, e com final não conciliador em *Lucíola*.

Assim sendo, o que apreendemos é que há uma relação social permeando todo o enredo das duas obras analisadas, seja a partir do exame das personagens, seja a partir da relação autor-criador e criação estética. No entanto, não capturamos todas as relações sociais circulantes nesses romances. Como propõe Goffman (1986), selecionamos um quadro (“frame”), no caso duas faces contraditórias de cada protagonista, e o discutimos. Seguimos, assim, os pressupostos sugeridos por Goffman (1986) para a análise dos aspectos sociais de uma determinada situação:

Parto do pressuposto de que as definições de uma situação são construídas de acordo com princípios de organização que determinam os acontecimentos – pelo menos os acontecimentos sociais – e o nosso envolvimento subjetivo neles; quadro [“frame”] é a palavra que uso para me referir àqueles dentre estes acontecimentos básicos que sou capaz de identificar (Goffman, 1986: 10-11, tradução livre).

Ressaltamos que não estamos reduzindo a estética romanesca a uma prática ideológica ou a uma pragmática literária. Diferentemente disso, problematizamos a construção estética de duas personagens femininas a partir das faces sociais por elas projetadas e defendidas, as quais não esgotam ou reduzem o material ético e estético que as constituem. Isso porque, conforme explica Fiorin (2004: 186), “é evidente que há um componente de convenção na determinação do fato literário. No entanto, os leitores põem-se de acordo em classificar um texto como literário em função de características próprias dele”.

É por isso que buscamos iluminar algumas características próprias ao texto romanesco de Alencar. Para isso, realizamos uma análise das faces sociais representadas nos romances selecionados, trazidas neste nosso estudo a partir de Goffman (1980; 1970). As características que salientamos foram as que distinguem as duas personagens femininas na própria materialidade ética e estética de Alencar. Encontramos nessa análise as faces 1 e 1' de Lúcia de *Lucíola*, e as faces 2 e 2' de Aurélia, de *Senhora*.

Considerações finais

Compreendemos, com este estudo, que tanto Lúcia como Aurélia são engrenagens do maquinário social do século XIX. E que esse sistema sociocultural se encontra cercado de interditos. Por isso, seria inverossímil que Lúcia terminasse como Aurélia na conjuntura de Alencar bem como na tessitura do romance, pois o que se observa é uma rede tensa de relações sociais e tabus que reforçam determinadas faces e rejeitam outras.

Embora exista esse contexto coercivo, Alencar é um escritor da contradição. Como pudemos observar, ele propõe, nos dois romances estudados, duas personagens femininas bastante polêmicas para o século XIX: uma cortesã e uma mulher que compra seu marido. Além disso, essas personagens são oscilantes em suas características. Lúcia ora se confunde com Lúcifer, ora com

um anjo. Aurélia, por sua vez, ora se apresenta contida e aérea, ora ativa e forte feito o mais fino diamante.

Depreendemos com essas duas protagonistas que, conforme Goffman (1980: 107) explica, “uma natureza humana universal não é uma coisa muito humana. Ao adquiri-la, a pessoa torna-se uma espécie de construto formado, não a partir de propensões psíquicas internas, mas de regras morais que nelas são impressas do exterior”. Lúcia e Aurélia não são meramente perfis de mulheres moldadas de acordo com vontades e gostos puramente próprios, nem são substratos diretos do século XIX no contexto brasileiro. São Lúcia e Aurélia dos romances de Alencar, pois “a grande função da arte não é dizer o que sempre existiu, mas iluminar a possibilidade de outras existências, sugerir que outras ordens da realidade são possíveis”, como explica Fiorin (2008: 53). Por isso, o discurso literário dialoga com o discurso da vida e vice-versa.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. de (1999). *Lucíola*. 26. ed. São Paulo: Ática.
- ALENCAR, J. de (1983). *Senhora*. 12. ed. São Paulo: Ática.
- ASH, R.; HIGTON, B. (Comp.). (1994). *Fábulas de Esopo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas.
- BAKHTIN, M. M. (2006a). Gêneros do discurso. Em: BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, pp. 261-306.
- BAKHTIN, M. M. (2006b). O autor e a personagem na atividade estética. Em: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, pp. 3-194.
- CAMPBELL, J. (1949). *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento.
- CANDIDO, A. (2006). *Literatura e sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
- DE MARCO, V. (1986). *O império da cortesã. Lucíola: um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes.
- DISCINI, N. *Estilo e corpo*. (2013). 387 f. Tese (Livre-docência em teoria e análise semiótica do texto). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. São Paulo.
- ESTEVES, L. R. (2003). A tradução do romance-folhetim no século XIX brasileiro. *Trabalhos de Linguística Aplicada*. Campinas, (42): p. 135-143, Jul./Dez.
- FERNANDES, A. L. dos A. (2009). *As mulheres em José de Alencar: Lucíola e Senhora*. 2009. 81 f. Monografia (Licenciatura em Estudos Cabo-Verdianos e Portugueses). Universidade de Cabo Verde. Praia.
- FREYRE, G. (1951). *José de Alencar*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Os Cadernos de Cultura.
- FIORIN, J. L. (2004). Uma concepção discursiva de estilo. Em: PEÑUELA CAÑIZAL, E.; CAETANO, K. E. (Org.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume Editora, pp. 169-194.
- FIORIN, J. L. (2008). *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto.
- GOFFMAN, E. (1970) *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

GOFFMAN, E. (1980). A Elaboração da Face - Uma análise dos elementos rituais da interação social. Em: FIGUEIRA, S. (Org.). *Psicanálise e Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, pp. 76-114.

GOFFMAN, E. (1986). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.

GIL, A. C. (2002). *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas.

GRILLO, S. V. C. (2006). Esfera e campo. Em: BRAIT, B. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, pp. 133-156.

HEINEBERG, I. (s.d.). A Providência, de Teixeira e Sousa, e a aclimação do romance-folhetim no Brasil. *Caminhos do romance*. Disponível em: <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>>. [Acessado em: 21 março 2015].

LEITE, D. M. (1979). *O amor romântico e outros temas*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional; Ed. da Universidade de São Paulo.

LIMA, M. E. M. de (s.d.). *Os Conflitos da Alma Feminina, em Lucíola e Senhora, de José de Alencar*.

MEYER, M. (1994). *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras.

RIBEIRO, L. F. (1996). *Mulheres de papel: o estudo imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF.

SCHWARZ, R. (2012). *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.

SCOTT, J. (1991). *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Recife: SOS Corpo.

SALES, G. M. A. (2012). A Literatura e a cultura de massa: um percurso pelo século XIX. Em: *XIII Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (BRALIC): Internacionalização do Regional*. Campina Grande: UEPB/UFCG, pp. 1-6.

VERONA, E. M. (2007). *Da feminilidade oitocentista*. 2007. 116 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de História, Direito e Serviço Social - Universidade Estadual Paulista.