



## TRANSGRESSÃO/SUBMISSÃO FEMININA EM LUCÍOLA E SENHORA, DE JOSÉ DE ALENCAR

Greiciellen Rodrigues Moreira<sup>1</sup>  
Dr<sup>a</sup>. Cláudia de Jesus Maia<sup>2</sup>

O século XIX foi uma época de grandes transformações para o Brasil. A chegada e partida da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, o “Dia do fico”, a proclamação da Independência, a abolição da escravidão, e, finalmente, a proclamação da República. No curto espaço de cem anos, o Brasil passou de colônia a império e deste a república. Ainda, a literatura brasileira viveu na última metade do século o período mais rico de até então. Os oitocentos veem o surgimento, ascensão e consolidação de um gênero até então inédito em terras tupiniquins, o romance.

Este trabalho, em que se analisam duas obras-primas de um dos maiores escritores desse século, consagrado no cânone nacional, não podia iniciar-se sem antes relembrares os supracitados fatos históricos. Para se estudar José de Alencar, assim como o Romantismo e seu projeto identitário, não é possível ignorar o contexto em que se inserem. Conforme assinala Lúcia Helena,

[e]sse é, portanto, um trabalho que parte de uma determinada compreensão da literatura como atividade que se encrava no chão da história e se lança para a vida numa cumplicidade que, se não esquece que a literatura nasce da palavra, acredita que ela também não se esgota como um fazer de característica apenas auto-referente.<sup>3</sup>

*Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875) integram o conjunto da ficção urbana de Alencar, ambos romances que se caracterizam por protagonistas transgressoras, mas que, ao final, tornam-se submissas. A fim de se entender o valor identitário dessa transgressão/submissão dentro da tradição romântica, é necessário que, primeiramente, entenda-se a representação feminina dessas personagens na narrativa e sua relação tanto com o ideal romântico de mulher, quanto com a visão difundida pelos higienistas da época.

Comentando sobre o ideal feminino do Romantismo, Ruth Silviano Brandão afirma que na literatura de fins do século XIX “é ideal a mulher que funciona como recusa da castração, que reassegura o narcisismo masculino, que é réplica da face da mãe, máxima figura fálica, enquanto

<sup>1</sup> Mestranda na linha de pesquisa “Tradição e Modernidade” do Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Montes Claros. greiciellen@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Doutora em História pela Universidade de Brasília e professora adjunta do Departamento de História e do Programa de Mestrado em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros. cmaia@uaigiga.com.br.

<sup>3</sup> HELENA, Lúcia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. p.12.



completa com sua criança narcísica”<sup>4</sup>, e acrescenta ainda que “o ideal romântico da mulher passiva, mesmo que esse atributo seja conquistado como um ideal de feminilidade, persiste em textos diversos”<sup>5</sup>. Essa mulher abstrata e imaginária, ser submisso que existe para reassegurar o narcisismo masculino, permeia diversos romances românticos em que o homem é sempre visto como herói, ser superior, e a mulher como objeto desejado, recompensa dos feitos heroicos, o que está tão bem representado nas figuras de Peri e Ceci em *O Guarani*, primeiro grande sucesso de Alencar.

Em “Heroísmo, o modelo da imaginação”, presente no *Dicionário de Mitos Literários*, Philippe Sellier apresenta a relação da mulher com o herói dizendo que muitas vezes ela é vista como uma ameaça para a consumação esplendorosa da obra heroica, pelo aconchego amolecedor do ninho: “Muitas vezes a mulher não passa, portanto, de um repouso do guerreiro. Este, depois de atravessar junto dela um período de delícias que pode ser mais longo ou menos, abandona-a”<sup>6</sup>. Dos séculos XII ao XVII, devido ao “amor cortês”, ressaltou-se a figura da “Dame” que enviaria ao longe seu suspirante cavaleiro, a fim de que ele provasse seu valor e a recebesse como “prêmio”.

Desse modo, as mulheres, em sua relação com o herói, são seres passivos, lugar de repouso e prazeres, objeto de desejo, prêmio pelos feitos heroicos. Essa clara distinção no tratamento de homens e mulheres é abordada nos manuais de medicina do século XIX. Jurandir Freire Costa diz que para os higienistas do penúltimo século, “a mulher amava mais que o homem. Devia, além do mais, ser passiva, submissa, *coquette*, caprichosa, doce, meiga, devotada, etc. O homem devia ser mais seco, racional, autoritário, altivo, menos amoroso, mais duro, etc”<sup>7</sup>. Para os médicos oitocentistas,

[o] processo demonstrativo dessas diferenças era sempre o mesmo. Constatava-se que a mulher era mais frágil fisicamente que o homem. Dessa fragilidade, inferia-se a delicadeza e a debilidade de sua constituição moral, com a ajuda dos estereótipos correntes sobre a personalidade feminina. Procedimento semelhante era usado na descrição da “natureza” masculina. A “força” e o “vigor” migravam do físico ao moral, marcando os traços sócio-sentimentais da personalidade do homem. O amor, colocado no vértice de confluência das características físicas e morais, servia de referência à distinção entre os sexos.<sup>8</sup>

Ainda que essa seja a visão da época, amplamente difundida pela tradição romântica, percebe-se em *Lucíola* e *Senhora* o que seria uma insubordinação contra essa tradição. Alencar representa as protagonistas como seres ativos, que recebem o homem amado como “prêmio” por

<sup>4</sup> BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 30.

<sup>5</sup> BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 32.

<sup>6</sup> SELLIER, Philippe. Heroísmo (o modelo – da imaginação). In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 470.

<sup>7</sup> COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999. p. 237.

<sup>8</sup> COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999. p. 235.



suas atitudes heroicas contra os costumes injustos da sociedade, em defesa de seu amor. Lúcia e Aurélia rompem com o modelo de donzela romântica ao assumirem uma conduta transgressora na narrativa. Elas são as detentoras do poder sobre seu homem, seja por tê-lo comprado com dinheiro, seja por tê-lo enredado em sua complexidade.

Maria da Glória tornou-se prostituta para salvar sua família, que havia sido assolada pela febre amarela. Expulsa de casa pelo pai, morre para o mundo, assume identidade de amiga falecida e torna-se Lúcia, o maior objeto de desejo da corte carioca. Apaixona-se por Paulo, mas enquanto prostituta, permanece sua postura transgressora. Ela domina totalmente a narrativa, entrega-se com furor quase masoquista quando deseja, e quando é necessário, a fim de que o verdadeiro amor concretize-se, recusa-se. Astutamente, aprende a sustentá-lo sem ofender seus brios masculinos. Ela é a detentora do conhecimento mais importante do enredo, o conhecimento de sua própria história. Interessante ressaltar a relação existente entre esse saber e a futura submissão da personagem.

Enquanto Lúcia era a única que conhecia sua história, sua postura manteve-se transgressora, ainda que já tivesse começado a recusar seu corpo a Paulo, fato importante para sua “redenção” em Maria da Glória. Todavia, quando conta sua vida a Paulo, nesse momento em que ele também passa a ser detentor desse conhecimento, a submissão da personagem tem seu início definitivo. Ela abandona a vida mundana e o luxo, vai morar em uma casinha modesta com a irmã Ana e reassume seu nome de batismo.

Em *Senhora*, livro publicado dois anos antes da morte de Alencar, a maturidade literária do romancista é evidente. Seu enredo é o que possui a construção mais complexa entre os “perfis de mulher” escritos pelo autor, e a protagonista, assim como Lúcia, é uma mulher transgressora. Aurélia é uma moça pobre, que enriquece graças a uma herança inesperada, então, rica, compra seu marido, ex-noivo que a trocara no passado por mulher mais abastada. Dita desse modo, a narrativa parece frívola e banal e é difícil compreender a gravidade da transgressão cometida pela personagem. Isso, no entanto, seria grande equívoco. A transgressão de Aurélia é, de certo modo, até mais grave e complexa do que a de Lúcia.

A prostituta é uma figura claramente transgressora, não sendo necessário grande esforço para se compreender a razão. Contudo, Aurélia não se vende, mantém a decência e o decoro em toda a narrativa e casa-se conforme a sociedade exige. Onde estaria, então, a transgressão? Diferentemente de *Lucíola*, em *Senhora* a transgressão não é claramente mostrada, excetuando-se o fato de Aurélia ter comprado seu marido, mas os vários indícios deixados na textura narrativa permitem que se enxergue o que caracteriza tal personagem como transgressora.



Aurélia dispõe de uma posição especial, órfã milionária, ela decide seu futuro e escolhe seu marido. A participação ativa que tem nas negociações de seu casamento, escolhendo o pretendente e até definindo a quantia do dote, constitui uma transgressão aos costumes da época, uma vez que, como assinala Tania Quintaneiro, “no Brasil, assim como na Europa de cultura latina, o acordo matrimonial ainda estava nas mãos do pai da moça e obedecia aos interesses familiares”<sup>9</sup>.

Segundo Luis Filipe Ribeiro,

[o] normal seria que isto dependesse de um pai, pois, afinal, o casamento, nessa época e nessa classe social, era um negócio entre homens. Em outras sociedades e em tempos diferenciados, segundo a antropologia, cabia também aos homens decidir, entre si, a troca de mulheres. Enfim, às mulheres cabe um bem pequeno papel na articulação do casamento. O habitual era um pai a oferecer um dote – e, com ele, uma filha – e um noivo a aceitar os dois. A noiva só entra na história depois de selado o contrato e como objeto material da transação.<sup>10</sup>

Como se nota, Aurélia passa da categoria de objeto de transação a ser ativo que negocia seu próprio destino. O objeto, neste caso, é Fernando Seixas, seu marido, a quem compra por 100 contos de réis. Entretanto, pode-se ingenuamente acreditar que essa liberdade da personagem só é possível devido a sua condição de orfandade. Isso, porém, seria sua condenação e não libertação. Órfã, o habitual seria que um tutor ou parente tomasse posse de sua fortuna, deixando-a presa a uma situação de submissão mais desoladora do que a das moças cujos pais controlam o destino. É graças à inteligência da personagem, que ela consegue gerenciar sua fortuna através da figura necessária do tutor.

Demonstrando conhecimento econômico e jurídico e em posse de uma carta comprometedora em que Lemos tentava aliciá-la a prostituição, Aurélia consegue fazer com que seu tutor obedeça todas suas vontades. É ele quem negocia com Fernando no espaço público, mas sua figura funciona apenas como um fantoche exigido pelos preceitos morais da sociedade, pois é Aurélia quem na verdade manipula as linhas que controlam suas ações, já que, como Ribeiro postula, “uma mulher nunca poderia ser parte atuante num contrato comercial, principalmente deste tipo. Atuava, clandestinamente e por interposta pessoa, sem abrir mão de todas as decisões”<sup>11</sup>.

A astúcia demonstrada por Aurélia no meio encontrado para assumir seu capital é um dos fatores que comprovam a assertiva de Ribeiro de que a personagem assume uma posição masculina no romance: “Todo o enredo, daqui para a frente, estará marcado pelo fato de Aurélia haver assumido uma posição claramente masculina, na ordem econômica e jurídica, mantendo intocada a

<sup>9</sup> QUINTANEIRO, Tania. *Retratos de Mulher: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajeros do século XIX*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 103.

<sup>10</sup> RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996. p. 152.

<sup>11</sup> RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996. p. 169.



aparência social”<sup>12</sup>. Partindo-se do pressuposto de que ao homem pertence o domínio do capital e as virtudes da razão, assim como à mulher cabem os desígnios da emoção, Alencar assim caracteriza a mulher: “o coração, e ainda mais o da mulher que é toda ela, representa o caos do mundo moral”<sup>13</sup>. Observe-se como essa afirmação ressoa o pensamento dos manuais médicos do século XIX: “Constatava-se que a mulher era mais frágil fisicamente que o homem. Dessa fragilidade, inferia-se a delicadeza e a debilidade de sua constituição moral”<sup>14</sup>. Agora, atente-se para o momento em que Aurélia conversa com Lemos sobre seu casamento:

Quem observasse Aurélia naquele momento, não deixaria de notar a **nova fisionomia** que tomara o seu belo semblante e que influía em toda a sua pessoa. Era uma expressão fria, pausada, inflexível, que jaspeava sua beleza, dando-lhe quase a gelidez da estátua. Mas no lampejo de seus grandes olhos pardos brilhavam as irradiações da inteligência. Operava-se nela uma revolução. **O princípio vital da mulher abandonava seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem.**<sup>15</sup>

Assim, quando Aurélia assume seu capital e faz uso das faculdades da razão, ela passa a ocupar um lugar masculino econômico e juridicamente na narrativa. Todavia, do mesmo modo como ocorreu em Lucíola, ao término do romance, quando Fernando consegue quitar sua dívida devolvendo todo o dote recebido para Aurélia, a personagem se submete, jogando-se de joelhos aos pés do seu marido e, a partir daquele momento, seu senhor.

Percebe-se que, ainda que trilhem um percurso transgressor, tanto Lúcia quanto Aurélia assumem uma postura submissa em determinado ponto da narrativa. Ressalta-se, entretanto, que isso não objetiva apenas chegar-se ao típico “final feliz” romântico, mas possui importante função simbólica. Alencar, ao construir essas personagens transgressoras, que rompem com o estereótipo de mulher ideal da época, não se insubordina contra a tradição romântica, mas a corrobora, pois a transgressão/submissão dessas personagens insere-se em seu projeto identitário.

Como estabelece Eugênia Tavares Martins, José de Alencar cumpre “o papel de ditador de ‘regras’ comportamentais que visem ao equilíbrio nessa nova sociedade que se quer harmônica e justa, por funcionar como um elo de identidade de uma nação emergente”<sup>16</sup>. Desse modo, a submissão é necessária para que se mantenha a ordem do mundo ideal, regido por valores burgueses, criado pelo autor cearense. Ordem, essa, que reflete, e ao mesmo tempo institui valores

---

<sup>12</sup> RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996. p. 183.

<sup>13</sup> ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Martin Claret, 2008. p. 106.

<sup>14</sup> COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999. p. 235.

<sup>15</sup> ALENCAR, José de. *Senhora*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2008. p. 28. Grifos nossos.

<sup>16</sup> MARTINS, Eugênia Tavares. *Iracema: a alegoria da mãe genti(o)l*. Natal, 2007. 211 p. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007. p. 195.



da sociedade brasileira do século XIX. Alencar não defende a sociedade de seu tempo tal como ela se apresenta, mas a sociedade como poderia e deveria ser.

Essa transgressão/submissão vista pelo viés alegórico ganha ainda uma significação maior. Tomando-se a mulher como alegoria de Brasil e o homem, alegoria das nações estrangeiras, essa submissão passaria a ter um caráter inconcebivelmente negativo para um país recém-independente, que busca a constituição de uma identidade própria. Os autores românticos tinham o papel de construir a identidade nacional. Sendo assim, tal leitura alegórica seria impossível, pois incoerente com o projeto identitário no qual Alencar tanto se engajou. Contudo, tal leitura é não só possível como bastante pertinente, considerando-se a situação do Brasil naquela última metade de século. Para que se compreenda melhor, faz-se necessário que se discuta o processo de Independência do Brasil e as mudanças no país dele decorridas.

Primeiramente, vale notar que o significado da palavra “Independência” não esteve sempre ligado a uma separação completa e definitiva de Portugal, como assinala Emília Viotti da Costa:

Observando-se os textos de 1822 percebe-se que a palavra Independência nem sempre esteve associada à ideia de separação completa da metrópole. Refere-se frequentemente apenas à independência administrativa. Com exceção de uma minoria radical, os elementos mais chegados a D. Pedro pareciam desejar, até o último momento, a monarquia dual. A ideia de Independência completa e definitiva só se apresentou no último momento, imposta pelos atos recolonizadores das Cortes portuguesas.<sup>17</sup>

Como se vê pela citação, essa tão ufanada Independência do Brasil sequer iniciou-se com a intenção de total separação da metrópole. E se a intenção inicial não era essa, pode-se pensar que em algum lugar na alma dessa nação incipiente, seus laços com o estrangeiro não tenham sido completamente rompidos. Consequentemente, junto com a tão sonhada Independência não ocorre uma grande mudança no *modus operandi* da nação. Conforme assertiva de Antonio Carlos Mazzeo, “a independência não alterou em nada a estrutura produtiva e, consequentemente, as relações sociais de produção. Reproduziram-se as formas políticas metropolitanas”<sup>18</sup>. Certamente, não se desejava uma ligação com Portugal, que nos queria ainda como colônia, mas o modelo de vida dos outros países da Europa civilizada de modo algum seria mal-visto na mentalidade daqueles que almejavam para o Brasil a mesma prosperidade europeia.

Para Alencar, o contato com outras nações do mundo não seria nocivo para a constituição da identidade nacional, mas enriquecedor. O que se almejava da Europa civilizada era precisamente esse ideal de civilização burguês, como se nota pelo prefácio de *Sonhos d’Ouro*:

17 COSTA, Emília Viotti da. Brasil em Perspectiva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 101.

18 MAZZEO, Antonio Carlos. Burguesia e capitalismo no Brasil. São Paulo: Ática, 1988. p. 19.



A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e **cada dia se enriquece ao contato com outros povos e ao influxo da civilização?**

(...)

A importação contínua de ideias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a **receber o influxo de mais adiantada civilização.**<sup>19</sup>

É importante ressaltar que no Brasil escravocrata e latifundiário do século XIX, ainda não havia uma classe burguesa claramente estabelecida, mas se ainda não estava consolidada, os vestígios de seu surgimento já eram bem visíveis. De acordo com Nelson Werneck Sodré,

[a] vida urbana se modificava, estava cada vez mais distante daquela fisionomia fixada nas gravuras de Rugendas e Debret. Gabriac, representante francês no Rio, informa que “nesse país de grandes massas de escravos e de imensas propriedades, ao lado dessas simplicidades secundárias, eleva-se, como na Hungria, na Rússia etc., uma classe tão rica quanto vaidosa”. (...) É a época em que se destaca, na Corte, a rua do Ouvidor, em que se concentra o comércio francês de luxo, influenciando decisivamente na moda feminina.<sup>20</sup>

O autor comenta ainda o testemunho do deputado Joaquim Nabuco, que após quatorze anos de ausência, regressava ao Rio de Janeiro e se deparava com uma cidade muito diferente da que deixara quando menino. Segundo Sodré,

[a] verdade é que os costumes se transformavam. Nabuco refere-se a uma camada antiga, cerne da classe senhorial, que resistia ainda às transformações, mantendo os padrões tradicionais; mas não se esquece de indicar a mudança, os novos costumes, os valores recentes, entre eles os da atividade comercial.<sup>21</sup>

Na busca desse ideal de civilização no qual a identidade brasileira deveria se fundar, Alencar, ao descrever os costumes da sociedade oitocentista em seus romances urbanos, institui nas narrativas de *Lucíola* e *Senhora* valores burgueses. O valor do matrimônio, do trabalho e do “homem de bem” são retratados nos romances de forma positiva. Todavia, para que se discuta o ideal burguês apresentado nos romances, antes é necessário que se conceitue o que seria o “homem de bem” segundo esse ideal. Régine Pernoud, falando sobre as origens da burguesia, diz que

forma-se um tipo de ideal moral, o do “homem de bem”, cuja regra essencial é a moderação que “impede o excesso das paixões, seja para bem, seja para mal” (na definição de *Ménage*). É um tipo espalhado entre os grandes negociantes mas mais vulgar entre os altos magistrados, juristas ou funcionários. Pratica o trabalho e a poupança, leva com a sua família uma vida ordenada, voluntariamente austera; evita as distrações, mesmo legítimas, e principalmente as distrações desportivas, que abandona à nobreza e ao povo.<sup>22</sup>

Em *Senhora* mostra-se evidente o valor do trabalho, da poupança e do caráter austero e comedido do homem de bem na revolução moral que atinge Fernando após o casamento e sua descoberta como “vendido”:

---

19 ALENCAR, José de. *Sonhos d'Ouro*. S.l.: Domínio Público, 1872. Grifos nossos.

20 SODRÉ, Nelson Werneck. *História da burguesia brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 82.

21 SODRÉ, Nelson Werneck. *História da burguesia brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 84.

22 PERNOUD, Régine. *As origens da burguesia*. 2. ed. S.l.: Publicações Europa-América, 1973. p. 110.



Grande foi pois a surpresa que produziu a assiduidade de Seixas na repartição. Entrava pontualmente às 9 horas da manhã e saía às 3 da tarde; todo esse tempo dedicava-o ao trabalho; apesar das contínuas tentações dos companheiros, não consumia como costumava outrora a maior parte dele na palestra e no fumarório.

— Olha, Seixas, que isto é meio de vida e não de morte! Dizia-lhe um camarada repetindo pela vigésima vez esta banalidade.

— Vivi muitos anos à custa do Estado, meu amigo; é justo que também ele viva um tanto à minha custa.

Outra mudança notava-se em Seixas. Era a gravidade que sem desvanecer a afabilidade de suas maneiras sempre distintas, imprimia-lhe mais nobreza e elevação. Ainda seus lábios se ornavam de um sorriso frequente; mas esse trazia o reflexo da meditação e não era como dantes um sestro de galanteria.

O casamento é geralmente considerado como a iniciação do mancebo na realidade da vida. Ele prepara a família, a maior e mais séria de todas as responsabilidades. Atualmente esse ato solene tem perdido muito de sua importância; indivíduo há que se casa com a mesma consciência e serenidade, com que o viajante aposenta-se em uma hospedaria.<sup>23</sup>

Veem-se no trecho as características do homem de bem burguês, a gravidade, a meditação, o trabalho sério. Fernando também passou a ser um poupador, uma vez que necessitava juntar a quantia do dote que Aurélia tinha-lhe antecipado, a fim de devolvê-la para reaver sua liberdade. Essa grande transformação apenas foi possível graças à instituição burguesa do casamento, que se encontrava desvalorizada, uma vez que se casava como se aposentava em uma hospedaria. Desse modo, depreende-se que a crítica desenvolvida no romance não é contra o matrimônio em si, mas contra a banalização do casamento. O que Alencar pretende é, ao mesmo tempo, denunciar a hipocrisia dos interesses envolvidos no contrato matrimonial e resgatar o valor burguês dessa união entre indivíduos de bem.

Em *Lucíola*, quando Lúcia abandona a prostituição e muda-se para uma casa mais simples, ela e Paulo passam a viver uma vida ordenada e austera. O tempo de Paulo, que era quase todo dedicado aos prazeres com a amada e com os amigos, agora deve ser compartilhado com os deveres do trabalho:

Continuei a visitá-las **todos os dias, mas ao cair do dia**. Fora Lúcia quem regulara estas visitas.

— **Tens agora o teu escritório**, e eu preciso trabalhar para viver; além disso quero ensinar a Ana o pouco que sei. Não podemos estar todo o dia juntos. Vem ver-me à tarde, à hora da ave-maria. Passaremos as noites no jardim, ou passeando. No domingo porém jantará sempre comigo; se não vieres, sei que não terei fome.<sup>24</sup>

Interessante notar que em ambas as narrativas, os personagens masculinos passam a assumir uma conduta mais voltada ao ideal do homem de bem burguês durante o processo em que as mulheres transgressoras encaminham-se para a submissão. Sendo assim, é só quando o homem encarna o ideal de civilização burguês que as mulheres se submetem. É nesse sentido que, alegoricamente, torna-se positiva a submissão das mulheres aos homens de bem, assim como é positivo ao Brasil submeter-se ao padrão estrangeiro da Europa civilizada, a fim de se constituir não

<sup>23</sup> ALENCAR, José de. *Senhora*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2008. p. 146-147. Grifos nossos.

<sup>24</sup> ALENCAR, José de. *Lucíola*. 5. ed. São Paulo: FTD, 1999. p. 123.





uma identidade qualquer, mas uma identidade que remontaria um ideal de prosperidade e civilização.

### *Bibliografia*

ALENCAR, José de. *Senhora*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2008.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. 5. ed. São Paulo: FTD, 1999.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'Ouro*. S.l.: Domínio Público, 1872.

BRANDÃO, Ruth Junqueira Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. de Carlos Sussekind et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

COSTA, Emília Viotti da. *Brasil em Perspectiva*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

HELENA, Lúcia. *A Solidão Tropical*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

MAZZEO, Antonio Carlos. *Burguesia e capitalismo no Brasil*. São Paulo: Ática, 1988.

MARTINS, Eugênia Tavares. *Iracema: a alegoria da mãe genti(o)l*. Orientadora: Joselita Bezerra da Silva Lino. Natal, 2007. 211 p. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

PERNOUD, Régine. *As origens da burguesia*. 2. ed. S.l.: Publicações Europa-América, 1973.

QUINTANEIRO, Tania. *Retratos de Mulher: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajeros do século XIX*. Petrópolis: Vozes, 1995.

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

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da burguesia brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.