



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS PROF. ALBERTO CARVALHO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

ROBERTA MARIA NASCIMENTO NERI

A FIGURAÇÃO DA MULHER EM *SENHORA E LUCÍOLA*, DE JOSÉ DE ALENCAR

ITABAIANA/SE
2025

ROBERTA MARIA NASCIMENTO NERI

A FIGURAÇÃO DA MULHER EM *SENHORA E LUCÍOLA*, DE JOSÉ DE ALENCAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras de Itabaiana (DLI), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado(a) em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira.

ITABAIANA/SE
2025

ROBERTA MARIA NASCIMENTO NERI

A FIGURAÇÃO DA MULHER EM *SENHORA E LUCÍOLA*, DE JOSÉ DE ALENCAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras de Itabaiana (DLI), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado(a) em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira.

Aprovado em 31 de janeiro de 2025.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira (UFS)

ORIENTADOR

Profa. Ma. Érica Maria do Carmo dos Reis (UFAC)

MEMBRO EXTERNO

Dedico este trabalho, primeiramente, à minha mãe, Cristiane de Jesus Nascimento, que, com sua força e amor, me guia de perto junto a Deus. À minha segunda mãe e bisavó, Maria Boaventura, cuja dedicação incansável em proporcionar tudo o que precisei para meus estudos foi fundamental ao longo de toda a minha trajetória. À minha irmã Heloísa, que me inspira a ser um exemplo de mulher para ela, e ao meu esposo, Tarcísio Oliveira, que sempre esteve ao meu lado, nos momentos de alegria e nos mais desafiadores. Por fim, a minhas queridas amigas: Evelyn, Rafaela, Anny, Haniely, Laiane e Juliana, que sempre me ouviram, me apoiaram nos momentos difíceis e me incentivaram a seguir em frente, sem nunca hesitar em estender a mão. Essa dedicação é uma forma de agradecê-los por toda a força, amor e amizade que recebi ao longo dessa jornada.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus e à minha querida Santa Teresinha do Menino Jesus, por iluminarem meu caminho e atenderem minhas preces nos momentos mais difíceis. À minha família, que sempre me apoiou e incentivou a seguir meus sonhos, dedico minha eterna gratidão.

Aos mestres que contribuíram para a minha formação, especialmente ao professor Fábio José Santos de Oliveira, meu orientador, agradeço pela paciência, organização e maestria na transmissão de conhecimentos, que foram fundamentais para o meu crescimento acadêmico e pessoal.

Aos amigos que conquistei na universidade – Fagner Bispo, Noel Bispo, Igor Vinícius e Esterfany Melo – sou grata por compartilharem comigo esses quatro anos de aprendizados e conquistas. Desejo acompanhar o sucesso de cada um de vocês e celebrar nossas vitórias.

Por fim, expresso minha profunda gratidão ao meu esposo, Tarcísio Oliveira, por todo o apoio e compreensão durante os momentos em que estive ausente. Sua dedicação em cuidar de mim, indo me buscar no ponto de ônibus mesmo após dias exaustivos de trabalho, e suas palavras encorajadoras, sempre me lembrando de minha trajetória e me motivando a persistir, mesmo nas adversidades, foram fundamentais. Também agradeço à minha irmã, Heloísa, que talvez não saiba, mas é uma das maiores razões pelas quais continuo lutando – por mim, por ela e pela memória de nossa mãe, que partiu tão cedo, mas que vive em nossas conquistas.

Durante minha trajetória universitária, enfrentei desafios, vivi momentos de lágrimas e sorrisos, e acumulei uma infinidade de experiências. Hoje, com clareza e gratidão, posso afirmar: consegui! Todo meu esforço e dedicação valeram a pena.

RESUMO

Este trabalho de Conclusão de Curso visa analisar duas personagens femininas dos romances *Senhora* (1875) e *Lucíola* (1862), de José de Alencar (1829–1877). Embora as obras sejam distintas, nota-se uma semelhança na forma como o autor retrata as mulheres do século XIX. Assim, o autor nos apresenta Lúcia (Maria da Glória), que vive em *Lucíola* o dilema entre a prostituição e a busca pela redenção, e Aurélia de *Senhora*, que, após enriquecer, se vê dividida entre entregar-se ao amor ou à vingança. Alencar constrói suas protagonistas utilizando-se da figuração, conceito que remete à transformação de uma pessoa em uma personagem, ou seja, a construção de um ser fictício a partir das características humanas de um indivíduo, como sentimentos, pensamentos e posicionamentos. Dessa forma, ele as apresenta como figuras à frente de seu tempo, com pensamentos e atitudes que desafiam as normas sociais. No entanto, ambas acabam sucumbindo ao patriarcado e ao conformismo romântico, para atender às expectativas e aos costumes da sociedade burguesa predominante. A partir da análise dessas personagens, o trabalho pretende demonstrar como Alencar utiliza a narrativa e as referidas personagens femininas para expor as tensões e problemáticas sociais e morais de seu tempo. Por fim, para embasar nosso estudo, tomamos como referência os estudos de Reis (2015), Cristina Costa Vieira (2014), Brandão (2006) e D’Incao (1997).

Palavras-chave: José de Alencar, *Lucíola*, *Senhora*, figuração de personagens femininas, patriarcalismo.

ABSTRACT

This final undergraduate project aims to analyze two female characters from the novels *Senhora* (1875) and *Lucíola* (1862), by José de Alencar (1829–1877). Although the works are distinct, a similarity can be observed in how the author portrays 19th-century women. Alencar presents us with Lúcia (Maria da Glória), who, in *Lucíola*, faces the dilemma between prostitution and the search for redemption, and Aurélia, in *Senhora*, who, after becoming wealthy, finds herself torn between surrendering to love or seeking revenge. Alencar constructs his protagonists using figuration, a concept that refers to the transformation of a person into a character, that is, the construction of a fictional being based on the human characteristics of an individual, such as feelings, thoughts and positions. In this way, he presents them as figures ahead of their time, with thoughts and attitudes that challenge social norms. However, both ultimately succumb to patriarchy and romantic conformism to meet the expectations and customs of the prevailing bourgeois society. Through the analysis of these characters, this study seeks to demonstrate how Alencar uses narrative and these female figures to expose the social and moral tensions of his time. Finally, to support our analysis, we reference the studies of Reis (2015), Cristina Costa Vieira (2014), Brandão (2006), and D’Incao (1997).

Keywords: José de Alencar, *Lucíola*, *Senhora*, representation of female characters, patriarchy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM	
1.1 A PERSONAGEM	11
1.2 A FIGURAÇÃO	13
2 AUTOR E CONTEXTO HISTÓRICO	16
3 A FIGURAÇÃO DA MULHER NAS OBRAS DE JOSÉ DE ALENCAR	
3.1 LUCÍOLA	21
3.2 SENHORA	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
REFERÊNCIAS	38

INTRODUÇÃO

José Martiniano de Alencar (1829–1877) foi um dos maiores escritores do Romantismo brasileiro do século XIX, consagrado no cânone nacional pela grandiosidade de suas obras. Ao longo de sua carreira, destacou-se por retratar com maestria a sociedade de seu tempo, especialmente a figura feminina. Seus romances, ricos em diversidade de temas e contextos socioculturais, buscavam atrair o gosto popular da sociedade de sua época, que era o público-alvo de suas narrativas.

Entre suas obras mais aclamadas estão *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), ambas pertencentes à fase urbanista de Alencar. Nesses romances, o autor aborda questões como o papel social da mulher, os valores patriarcais e a ascensão da burguesia na época. As protagonistas dessas histórias, Lúcia (Maria da Glória) e Aurélia Camargo, são mulheres complexas, cujas atitudes, muitas vezes à frente de seu tempo, desafiam as imposições de uma sociedade que limita os papéis femininos.

Este trabalho pretende analisar a construção dessas personagens, mostrando como suas trajetórias refletem a tensão entre a busca pela liberdade individual e a submissão às expectativas da sociedade burguesa, especialmente no que se refere aos valores morais e às normas impostas às mulheres. Embora Alencar retrate suas protagonistas como figuras independentes e transgressoras, também revela, por meio de suas narrativas, as dificuldades que elas enfrentam devido às imposições patriarcais, evidenciando as contradições presentes em suas personalidades e ações. Dessa forma, o autor faz uma crítica sutil à sociedade de seu tempo, usando as personagens femininas como espelho das limitações e desafios que elas enfrentavam.

Para contextualizar essa análise, o trabalho inicia com uma reflexão sobre a construção da personagem e sua importância na literatura, além de discutir o fenômeno da figuração, o contexto histórico e a abordagem do autor nas obras em questão. Escolheu-se esse tema, tendo como objetivo demonstrar e compreender como Alencar constrói suas personagens femininas, destacando aspectos relevantes para os estudos literários e as influências sociais que moldaram essa construção.

1. FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM

1.1 A PERSONAGEM

O termo “personagem” tem etimologicamente o significado de “pessoas que figuram em narração, poema ou acontecimento” (Tersariol, 1996, p. 280). Em *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*, o autor Carlos Reis (2015) destaca que:

À personagem compreende, como a narrativa ficcional em geral, uma dimensão transhistórica que escapa ao controle e ao projeto literário de quem a concebeu [...] ela possui vida própria e autônoma, [...] e também uma sobrevida que transcende a do seu autor (Reis, 2015, p. 15, 34).

As personagens na literatura possuem uma notável capacidade de transcender o contexto histórico em que foram concebidas. Embora sejam criadas e desenvolvidas pelos autores, elas assumem uma vida própria à medida que a narrativa acontece, aparentando que existem, independentemente da vontade delas, no universo ficcional. Ou seja, elas agem, pensam e progridem na narrativa com as suas próprias personalidades, sentimentos e estímulos. Este acontecimento demonstra que a produção literária tende a ser complexa, visto que as personagens podem tomar direções inesperadas, desenvolver características não planejadas e influenciar a trama de maneiras não previstas e idealizadas.

Além disso, é essa autonomia e independência demonstrada pelas personagens que faz com que o leitor se sinta cativado pela narrativa, pois, de certa forma, as personagens conseguem “tocar” o íntimo de cada um e gerar inúmeros tipos de interpretações e sentimentos sobre a obra no geral, evidenciando uma grande ligação emocional e psicológica entre leitor-personagem.

Portanto, mesmo após a conclusão da obra, as personagens podem continuar existindo por meio de uma sobrevida, o que acontece quando os seus leitores as reinterpretem e as adaptam a novos contextos e mídias (filmes, novelas, pinturas e etc.), mantendo-as relevantes e influenciáveis para gerações posteriores.

No seu *Dicionário de Narratologia*, Reis (1990) destaca que a personagem é “o eixo em torno do qual gira a ação e em função do, qual se organiza a economia narrativa” (Reis, 1990, p. 306), ou seja, a personagem não é apenas uma parte do que compõe a narrativa, mas sim o núcleo mais importante dela, o que dá sentido para que tudo aconteça. Já para autora Cristina Costa:

A personagem é concebida como um objeto existente fruto de uma construção verbal (*apud* Parsons, 1980: 49-50; Steiner, 2002: 178-179), um signo sempre inserido no discurso de um narrador (*apud* Reis e Lopes, 1998: 318) mas capaz de criar no leitor uma imagem mental” (Vieira, 2014, p. 124).

Divergindo da conceituação de Reis (2015) em relação às personagens, Cristina Costa Vieira (2014) relata que elas não possuem independência na narrativa, ao contrário, são suscetíveis ao discurso do narrador que as define, descreve e lhes dá voz. Em sua análise, as personagens são consideradas signos que sempre estão inseridos no discurso do narrador, significando que elas existem em um universo criado pelo autor e que ele possui total controle sobre todas as ações da narrativa. Em outras palavras, as personagens só agem e desenvolvem-se por meio das habilidades verbais dele.

Ainda que os conceitos dos autores possuam divergências, eles se equiparam quando o assunto é o elo entre o leitor e as personagens. Assim como Reis, Cristina Costa Vieira evidencia a importância do vínculo criado entre eles; porém, no seu viés, acredita que o leitor se identifica com as personagens por causa das habilidades do autor em descrevê-las de forma minuciosa e expressiva, pois, segundo ela, o autor possibilita que o leitor idealize/crie mentalmente como seria essa personagem, suas ações e suas motivações, tendo em vista o cenário real em que o leitor habita.

Embora atualmente vários autores conceituem a personagem baseando-se nas particularidades de seus respectivos objetos de estudos, foi apenas no século XIX que começaram a surgir efetivamente abordagens mais teóricas, descritivas e sistemáticas em diversas áreas de conhecimento em relação ao assunto, tais como:

1. A hermenêutica: que “pode ser compreendida como a maneira pela qual interpretamos algo no movimento que interessa e constitui o ser humano, de formar-se e educar-se” (De Moraes Sidi, 2017, p. 1945);
2. A psicanalítica: que “procura explicar a vida interior das personagens, como também “[...] as reações dos espectadores, usuários e leitores, com a ajuda de modelos de personalidade psico-dinâmicos” (Éder; Jannidis; Schneider, 2010, p. 5);
3. A cognitivista: que “[...] centra-se na modelagem em detalhes das operações afetivas e cognitivas do processamento de informação” (Eder; Jannidis; Schneider, 2010, p. 5);
4. A estruturalista e semiótica: que “[acreditam] na diferença entre personagens e seres humanos e procura explicá-las enquanto estruturas textuais” (Lazarin, 2020, p. 677).

Durante muito tempo, o Formalismo Russo e a análise estrutural da narrativa tiveram um certo poder em relação aos estudos dos personagens. Carlos Reis (2015) em sua obra, posiciona-se criticamente destacando que ambos levaram a personagem a uma inferioridade, como diz ele a uma “subalternização”. Em “Para uma nova tipologia da descrição da personagem narrativa”, Cristina Costa Vieira toma partido em relação à temática de maneira similar a Reis, quando se utiliza do termo “óbito” para caracterizar o que vinha acontecendo com os estudos de personagem nesse período.

Partindo dessa pequena contextualização histórica, percebe-se que o que hoje conhecemos como estudos narrativos precisou passar por vários processos evolutivos e receber influências de diversas áreas de conhecimento para que a personagem pudesse novamente ser parte de nossos estudos. Como diz Cristina Costa Vieira, “a personagem foi ressuscitada e voltou a ser reconhecida em termos teóricos” (Vieira, 2014, p. 123).

1.2 A FIGURAÇÃO

Etimologicamente, a palavra “figuração” significa a “representação de algo ou alguém”. Deriva-se da palavra “figura”, que tem como significado “forma exterior”. Segundo Carlos Reis, a figuração é “o ato de converter [...] uma pessoa numa personagem” (Reis, 2015, p. 130), ou seja, transformar um ser pessoal, com suas características humanas (sentimentos, pensamentos, posicionamentos, etc.), em um ser fictício, fazendo com que esse conjunto de elementos antropomórficos componham o eu individual desse personagem.

A figuração possui dois princípios: 1) a permutação, que está mais voltada para a criação da personagem ficcional, atribuindo-lhe características humanas que fazem com que o leitor se identifique com a personagem e a associe a uma pessoa real com sentimentos iguais/parecidos aos dele, algo que já foi citado acima; 2) a dupla percepção que está voltada para a compreensão que o leitor obtém em relação ao lugar no mundo ficcional que essa personagem ocupa.

Reis (2015) destaca que a descrição e a caracterização da personagem são processos importantes e significativos que compõem a figuração. Cristina Costa Vieira se posiciona de forma similar e alega que isso ocorre porque os métodos “desencadeiam um processo antropomórfico, imediato na mente do leitor (*apud* Hamon, 1998; 45 – 55) diferenciando, conseqüentemente, de forma explícita, as personagens entre si [...] permitindo [...] o leitor reconhecer uma personagem” (Vieira, 2014, p. 28).

Em outras palavras, são processos de suma importância para a figuração, pois, através deles, o autor dá vida às personagens. A descrição é responsável pelas particularidades que compõem a identidade da personagem (detalhes físicos, psicológicos e comportamentais) e que funcionam efetivamente para o desenvolvimento da narrativa. A caracterização vai além de aspectos relacionados ao físico. Ela é responsável pela profundidade/personalidade da personagem (motivações, conflitos internos, relações interpessoais), ou seja, as características que tornam cada personagem única.

Ao compor a figuração, criando uma imagem completa e intensa de uma personagem, o autor não só está construindo algo para o entretenimento do leitor, mas também o está atraindo emocionalmente para a narrativa. Essa habilidade em descrever e caracterizar as personagens pode influenciar positivamente no impacto da obra literária:

A figuração é dinâmica, gradual e complexa. Isto significa três coisas: que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; e que, por aquela sua natureza dinâmica, a figuração não se restringe a uma descrição, no sentido técnico e narratológico do termo, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante (Reis, 2015, p. 122)

A figuração não se restringe apenas aos seus processos, porque ela transcende o tempo, se molda e adquire novos conhecimentos para adequar-se ao espaço em que está inserida. Ela se completa à medida que a narrativa acontece e é dinâmica porque engloba e leva em consideração todos os elementos que a fazem existir.

Nos dias atuais, podemos notar a figuração em diversos âmbitos, tais como: o ato de criar um determinado perfil com fotos caracterizando particularidades, a exposição de posicionamentos, amizades, causas sociais nas redes sociais (*Facebook*, *Instagram* e outros), a criação de personagens e espaço nos jogos, a criação de uma imagem de algo ou alguém através de características e descrições para avatares e inteligências artificiais, entre outros.

No presente trabalho, podemos identificar diversos aspectos que compõem a figuração mencionada anteriormente, os quais são utilizados na construção das duas protagonistas aqui analisadas: Aurélia e Lúcia (Maria da Glória): 1) José de Alencar explora constantemente as descrições dessas personagens por meio dos discursos dos narradores sobre elas. 2) Caracteriza as duas personagens com particularidades que se assemelham às vivências das mulheres da época, o que, por sua vez, agradava ao gosto popular, considerando que o público leitor predominante dos folhetins era composto majoritariamente por mulheres. 3) Emprega o fenômeno da "dupla percepção", que consiste em permitir ao leitor reconhecer o espaço

sociocultural em que a personagem está inserida. A partir dessa identificação, o autor constrói uma crítica pessoal aos costumes sociais da época, utilizando a imagem dessas personagens como veículo para suas reflexões.

2. AUTOR E CONTEXTO HISTÓRICO

Para realizarmos um estudo aprofundado das obras e do autor, é crucial relembrar o contexto histórico que o país enfrentava no século XIX. Assim, é importante analisar os eventos, as transformações sociais e culturais que caracterizaram o período, uma vez que esses fatores frequentemente se refletem nas narrativas:

Durante o século XIX, a sociedade brasileira sofreu uma série de transformações: a consolidação do capitalismo; o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social; a ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade – burguesa – reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas; e, por que não, a sensibilidade e a forma de pensar o amor (D’Incao, 1997, p. 223).

No século XIX, o Brasil passou por acontecimentos decisivos para a formação histórica do país. Em 1808, a família real chegou ao Brasil, tornando o Rio de Janeiro sede do Império português. Em 1822, o país alcançou a independência e, em 1889, virou república. Para ajustar o país à ordem econômica internacional, foi implantado o capitalismo, que resultou no crescimento da produção industrial e comercial, consolidando uma economia baseada no trabalho remunerado e no acúmulo de capital. Esse processo facilitou e possibilitou novas formas e padrões de se conviver socialmente/culturalmente, fazendo com que as pessoas se situassem mais na cidade e não nas áreas rurais. Desta forma, ocorreu a ascensão da burguesia, classe social composta por comerciantes, trabalhadores liberais e industriais, algo que não era comum nas classes que a antecederam. A burguesia continha um maior poder econômico e influências políticas para possibilitar uma redefinição das práticas e dos valores sociais da época, causando mudanças nas estruturas familiares e domésticas.

José de Alencar é amplamente reconhecido como um dos mais notáveis escritores de sua época e uma das maiores referências do Romantismo Brasileiro. Em *Ao Vencedor as Batatas* (1977), embora discorde de diversos aspectos da obra de Alencar, Roberto Schwarz a descreve como uma verdadeira mina da literatura nacional, ressaltando sua importância no cenário literário do país.

O Romantismo, conforme Coutinho (1986, p. 5-6), marcou uma transformação estética e poética ao romper com a tradição neoclássica do século XVIII. Inspirado em modelos medievais, o movimento valorizava a liberdade de expressão artística, a criatividade individual, a emoção, a imaginação e a relação com a natureza. Nesse contexto, Alencar consolidou-se como um dos principais expoentes dessa renovação cultural e literária.

Ao adotarem a produção literária romântica, os escritores se distanciaram das concepções do Classicismo, que privilegiava a imitação de modelos greco-romanos e uma abordagem racional, centrada na busca pela perfeição estética. Nesse contexto, a literatura clássica era vista como um ideal de cultura e erudição, sendo amplamente estudada nas escolas e associada a uma elite intelectual. Como destaca Guinsburg (1999, p. 1), o termo "clássico" referia-se a escritores que produziam para uma camada social privilegiada, voltada para uma elite culta e refinada.

Em contraste, os românticos passaram a desenvolver uma literatura marcada por uma forte carga de imaginação, subjetividade e poesia, que se distanciava dos moldes racionais e formais do Classicismo. O movimento romântico é caracterizado pela valorização da natureza, do mistério, do pessimismo, da nostalgia, do sonho, da fé e do individualismo, além de uma tendência a exageros pitorescos, ilogismos e à idealização da figura feminina. Os românticos são movidos pela emoção e reflexão, não se restringindo a regras estruturais rígidas e buscando inspiração na espontaneidade e na sua vivência pessoal. Eles criam mundos imaginários, acreditando na realidade dessas criações como uma forma de interpretar e entender o mundo à sua volta, como aponta De Aguiar (2011, p. 4).

Em seu percurso de vida, Alencar foi um homem eclético, tanto em suas vivências pessoais, tendo como base as carreiras que exerceu (jornalista, crítico, advogado, político, dramaturgo e escritor), quanto em suas construções literárias. *Em Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, Candido (2009, p. 225) destaca que “[...] existem pelo menos três Alencares: o Alencar dos rapazes, o Alencar das mocinhas e, ainda, um terceiro, escritor de temas profundos, explorador habilidoso dos conflitos entre sentimentos e desníveis e desvios do equilíbrio supostamente natural”.

Dedicando-se à produção de quatro tipos de romance, Alencar deixou um legado literário composto por vinte e uma obras nesse gênero. Ainda segundo Candido, “dentre os vinte e um romances, [...] todos merecem leitura e, na maioria, permanecem vivos, apesar da mudança nos padrões de gosto a partir do Naturalismo. Dentre eles podem ser relidos à vontade e o seu valor tenderá certamente a crescer para o leitor, à medida que a crítica souber assinalar a sua força criadora” (Candido, 2000, p. 201).

Esses quatro tipos de romances eram divididos entre indianistas, urbanos, regionalistas e históricos. Observemos a seguinte classificação e seus aspectos:

- 1) Indianistas: obras que revelam um forte teor nacionalista, promovendo a valorização da natureza e da pátria. Esses romances são fundamentais por retratarem o índio como protagonista, explorando sua relação íntima com o Brasil e com o meio ambiente. De

acordo com Bosi (1994, p. 189), “[...] o que marca o indianismo de Alencar é a inclusão do selvagem nessa esfera de nobreza, na qual cabem sentimento e devoção absoluta”. Alencar transforma o índio em uma figura heroica e virtuosa, atribuindo-lhe sentimentos elevados, como o amor e a devoção. Obras como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865) são exemplos dessa abordagem, nas quais o índio é visto não como um ser primitivo, mas como um herói capaz de representar os ideais de pureza e coragem, fundamentais para a construção da identidade nacional brasileira.

- 2) Urbanos: obras que têm como foco retratar a sociedade carioca do período, especialmente os costumes e as dinâmicas da burguesia da época. Elas exploram as particularidades e as diversas relações sociais desse contexto, ao mesmo tempo em que denunciam as desigualdades sociais e os aspectos negativos que permeavam esse ambiente, como o materialismo, a hipocrisia e as tensões entre as classes. Segundo Candido (1999, p. 47), nesse tipo de romance, “Alencar denota a capacidade de analisar personalidades em confronto com as condições sociais, entrando pelo estudo da prostituição e da venalidade matrimonial com uma força desmistificadora que era novidade na literatura brasileira do tempo”. Exemplos desse tipo de obra são *Lúciola* (1862) e *Senhora*, (1875), cerne dessa pesquisa.
- 3) Regionalistas: obras que retratam o cenário e a vida do homem do campo, destacando tanto as dificuldades que ele enfrenta quanto as qualidades positivas associadas às características naturais e culturais das diferentes regiões do Brasil. Essas narrativas enfatizam as particularidades de cada região, valorizando seus modos de vida e seus elementos distintivos. Segundo Candido (2000, p. 201), o regionalismo pode ser entendido como a “descrição típica da vida e do homem das regiões afastadas”. Exemplos desse tipo de obra são *O Sertanejo* (1876) e *Tronco do Ipê* (1871).
- 4) Históricos: obras que, como o nome sugere, têm o propósito de retratar eventos e transformações do passado, com ênfase nas mudanças políticas e sociais, visando ilustrar a formação histórica do povo brasileiro. Esses romances buscam recriar momentos significativos da história, abordando os processos que moldaram a identidade nacional. Segundo Lukács (*apud* Vasconcelos, 2013, p. 63), “por traçar grandes painéis históricos, obedecendo à linha cronológica dos acontecimentos e utilizando-se dos dados históricos para conferir veracidade à narrativa”, esse tipo de romance foi fundamental para a construção da nacionalidade. Exemplos desse tipo de obra são *As Minas de Prata* (1865), *Guerra dos Mascates* (1873) e *Alfarrábios* (1873).

Este trabalho, dará enfoque, em particular, a dois romances urbanos: *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), que, juntamente com *Diva* (1864), formam a célebre trilogia conhecida como "perfis de mulheres". Nessa trilogia, as protagonistas são figuras femininas, e as obras buscam apresentar uma reflexão sobre os lugares que deveriam ser frequentados pelas mulheres e quais os comportamentos esperados delas na sociedade fluminense da segunda metade do século XIX (Neto, 2023, p. 13).

O papel da mulher na sociedade é um assunto que nunca deixou de existir durante muitos séculos. No passado, a mulher foi vista e tratada com inferioridade, sendo submetida ao poderio masculino, à vontade de terceiros (pai, irmãos, tios) que escolhiam como a vida dela seria, tendo em vista os padrões da sociedade da época (o patriarcalismo).

No século XIX, esse cenário não atinge tantas mudanças. Embora D’Incao (2010) alega que a reforma familiar e doméstica feita pela burguesia resulte no nascimento de uma nova mulher nas relações da chamada família burguesa, agora marcada pela valorização da intimidade e da maternidade, observamos que as implementações patriarcais continuam a existir, visto que essa mudança só reafirma a teoria de que as mulheres eram criadas apenas para serem boas esposas e “donas” do lar, ao dedicarem-se exclusivamente para procriação e cuidados com seus filhos, devendo obediência a seu marido, o provedor da casa.

Ao se libertar do domínio de seus familiares, a mulher, conforme os costumes matrimoniais da época, especialmente o casamento por dote ou conveniência, que visava à ascensão social entre as famílias burguesas, encontrava-se subjugada à vontade de seu esposo. Sua responsabilidade era manter as aparências diante da sociedade, apresentando-se como uma esposa e mãe exemplar. Para isso, ela precisava fazer o possível para garantir o sucesso de sua família.

Como ressalta D’Incao (2010, p. 191), “não só o marido ou o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade”. Assim, é evidente que a mulher carecia de uma “voz própria”, sendo condicionada a aceitar e obedecer às imposições masculinas ao longo de toda a sua vida e a se moldar aos estereótipos estabelecidos pela sociedade.

Não lhes era permitido exercer nenhum tipo de profissão, porém as que viviam em uma classe social baixa trabalhavam como costureiras, lavadeiras e domésticas para contribuírem no sustento da família. Muitas que não tinham a mesma oportunidade de aliviar os encargos familiares eram levadas a se prostituir para isso:

Esse poder absoluto da autoridade paterna sobre a família compunha a sociedade patriarcal. A submissão feminina equivalia a um regime de servidão, ditado basicamente pela total dependência econômica. A mulher tinha deveres, mas não possuía direitos. Considerada incapaz, até mesmo o acesso à cultura lhe era negado. (Bomfim, Acker, 2012, p. 19).

A estrutura social da época era profundamente desigual em relação aos direitos e deveres das mulheres. Muitas oportunidades básicas, como educação e acesso à cultura, que eram facilmente oferecidas aos homens, eram negadas ou disponibilizadas de forma bastante limitada.

3. A FIGURAÇÃO DA MULHER NAS OBRAS DE JOSÉ DE ALENCAR

3.1 LUCÍOLA

Lucíola foi lançado em 1862 e, assim como *Senhora*, é um romance que tem como foco a vida na sociedade burguesa do Brasil. Porém, representa mais a vida noturna, as festas, a escassez dos valores morais familiares e principalmente a temática da prostituição. Foi um dos romances com maior repercussão, visto que:

[...] tem características tais que difere, radicalmente, de seus antecessores: a começar pelo tema – a vida de uma cortesã –, no mínimo pesado, para as expectativas da época, povoada de sinhazinhas e moças puras, aspirando a um casamento e namorando sem pensar em contacto corporal algum [...] (Vieira *apud* Ribeiro, 1996, p. 83).

Embora tenha sido uma obra que gerou grande impacto na população, considerando-se o número de exemplares vendidos, Alencar não assinou como autor e preferiu utilizar o pseudônimo “G.M.” para a publicação, visto que já havia escrito uma peça teatral anterior a *Lucíola* (1862), em 1858, chamada *As asas de um anjo*, com a mesma temática da prostituição, e esta não tinha sido bem aceita pela sociedade, chegando até a ser censurada. No livro *O império da cortesã*, a autora Valeria de Marco discute o evento e oferece uma análise feita pelo crítico Flávio Aguiar, que defende o autor em relação à obra censurada em *A comédia Nacional no teatro de José de Alencar*. Ele afirma que “Alencar não fez mais do que simplesmente transpor um tema teatral francês para o cenário da corte” (1979 p. 115), tendo em vista que o autor não foi o primeiro a tratar da temática naquele século, pois já existia a obra de Alexandre Dumas *A dama das Camélias* (1848), inspiração para Alencar.

Uma curiosidade despertada em muitos é a escolha do autor pela identidade feminina da senhora G.M. nos prefácios e na troca de correspondências da obra. Ruth Silviano Brandão consegue explicitar a engenhosidade do autor no seguinte fragmento:

A leitora busca no livro um confidente, segundo Werneck, produzindo-se uma identificação com o escritor, a quem caberá o papel de apontar caminhos, designar soluções. Mesmo sendo possível um diálogo crítico entre leitora e texto, a função pedagógica e diretiva será do autor travestido de narrador agindo de maneira extremamente tutelar, o autonarrador procura assegurar o êxito da comunicação entre o seu texto e a leitora. [...] Destaque-se a função da senhora G.M. nos romances de Alencar. Sua presença nos prefácios revela uma “interessante armação ficcional, um jogo que multiplica a figura do autor, que forja a composição de um leitor primordial – uma mulher”. Então, apesar do conhecimento que Alencar pudesse ter de seu público real, sua provável leitora é construída e representada conforme seus próprios desejos (grifo do autor). (Brandão, 2006, p. 106).

O que a autora trata nesse fragmento é que Alencar compreende que o maior público de leitores de suas obras era de mulheres e ele se utiliza da figuração da senhora G.M. para potencializar a troca que ocorre entre leitor e narrador/autor. A intenção do autor ao apropriar-se da identidade feminina nas obras seria justamente demonstrar que as mulheres seriam suas críticas e o combustível para que aquela narrativa acontecesse. Embora ele tenha em mente quem irá recepcionar a obra, ele não consegue moldar a recepção, pois é a leitora quem define como irá recepcionar e adequar as suas vivências.

Iniciando a análise da narrativa, observamos que a personagem principal é uma mulher e a narrativa gira em torno de uma história de amor. Tanto *Lucíola* quanto *Senhora*, que veremos posteriormente, fazem uma crítica à forma de como a sociedade transforma as relações humanas em relações mercantis, desvalorizando os sentimentos, seja pela busca de ganhos por meio do casamento, seja pela prostituição. Lucíola enfrenta o impacto das dualidades por meio de suas ações e experiências na narrativa. Ela é uma mulher não aceita pela sociedade, que aspira à vida de uma mulher aceita pelos padrões patriarcais.

A história é contada em primeira pessoa por um narrador participante da narrativa chamado Paulo. A história é apresentada por meio de recordações do narrador à senhora G.M. por meio de cartas. Em 1855, Paulo chega ao Rio de Janeiro e, ao encontrar-se com um amigo de infância chamado Dr. Sá, é convidado para uma das festas mais populares da corte, chamada de “festa da glória”. Observemos o seguinte fragmento:

Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha (Alencar, 2020, p. 9).

No fragmento acima, o narrador descreve as características da sociedade burguesa, destacando a variedade do público que a compunha. Essa diversidade é posta em questão quando são mencionadas as diferentes origens raciais, os diversos níveis de renda, entre outros aspectos. Ao descrever as formas de se vestir, os tipos de perfumes usados e as profissões exercidas, fica claro que a intenção do autor é enfatizar que a singularidade da burguesia em relação às outras classes sociais está exatamente nessa diversidade e no convívio entre pessoas de diferentes níveis sociais.

No mesmo capítulo, ocorre a primeira aparição de Lúcia na narrativa. Ela é uma cortesã, uma mulher de moral duvidosa que frequenta a alta sociedade e participa dos eventos

da corte. Paulo, o narrador, que não está acostumado com a vida social, a descreve como uma "senhora", um título tradicionalmente associado a mulheres respeitáveis, puras e ingênuas, conforme os padrões da época. No fragmento a seguir, é possível perceber o encantamento do narrador ao encontrar a protagonista pela primeira vez:

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, 2020, p. 9).

No entanto, ao questionar seu amigo Sá sobre a moça que despertou sua curiosidade, a idealização de Lúcia como uma mulher virtuosa, construída sob um olhar romântico, é encerrada. O comentário de Sá leva Paulo a reavaliar sua percepção inicial, passando a enxergá-la como alguém que, em sua visão, não merece a idealização atribuída anteriormente. Assim, ele decide restringir seus sentimentos por ela a uma mera admiração de cunho sexual:

– Quem é esta senhora? perguntei a Sá. A resposta foi o sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sociais.
– Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?
Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade.
Depois de algumas voltas descobrimos ao longe a ondulação do seu vestido, e fomos encontrá-la, retirada a um canto, distribuindo algumas pequenas moedas de prata à multidão de pobres que a cercava. Voltou-se confusa ouvindo Sá pronunciar o seu nome: – Lúcia! (Alencar, 2020, p. 10).

O diálogo entre Paulo e Sá nos mostra que Paulo ainda não havia notado como funcionavam as relações sociais na corte, o que o fez ser ingênuo ao não notar os sinais sobre a imagem de Lúcia de que Sá já tinha conhecimento. Através da descoberta de Paulo, Alencar critica a hipocrisia da sociedade, que julga as pessoas apenas pela aparência e pelo *status*. Lúcia nesse contexto representa não só uma mulher bonita/prostituta que faz caridade, mas um todo de uma população invisibilizada.

Após a festa de Glória, Paulo almeja conhecer Lúcia um pouco mais e quem sabe aventurar-se amorosamente com ela. Ao visitá-la, seu impulso inicial era saciar seus desejos sexuais, porém, ao mesmo tempo que ele a procurava em busca de prazer, ele percebia nela

uma forma de portar-se pura, casta e ingênua, o que fazia com que ele repensasse seus julgamentos. Podemos destacar no fragmento a seguir tal acontecimento:

Uma ocasião, sentados no sofá, como estávamos, a gola de seu roupão azul abriu-se com um movimento involuntário, deixando ver o contorno nascente de um seio branco e puro, que o meu olhar ávido devorou com ardente voluptuosidade. Acompanhando a direção desse olhar, ela enrubescou como uma menina e fechou o roupão; mas doce e brandamente, sem nenhuma afetação pretensiosa.

Tal é a força mística do pudor, que o homem o mais ousado, desde que tem no coração o instinto da delicadeza, não se anima a amarrotar bruscamente esse véu sutil que resguarda a fraqueza da mulher. [...]

Quando me lembrava das palavras que lhe tinha ouvido na Glória, do modo por que Sá a tratara e de outras circunstâncias, como do seu isolamento a par do luxo que ostentava, tudo me parecia claro; mas se me voltava para aquela fisionomia doce e calma, perfumada com uns longes de melancolia; se encontrava o seu olhar límpido e sereno; se via o gesto quase infantil, o sorriso meigo e a atitude singela e modesta, o meu pensamento impregnado de desejos lascivos se depurava de repente, como o ar se depura com as brisas do mar que lavam as exalações da terra (Alencar, 2020, p. 15-16).

Ao encontrar Lúcia, Paulo se vê dividido entre ceder ao desejo que o levou até ela ou preservar sua dignidade. Embora já saiba de sua condição como prostituta, ele percebe nela uma pureza e fragilidade que o impactam profundamente. Essa dualidade desperta um intenso conflito interno, no qual o desejo físico confronta sua necessidade de protegê-la e respeitá-la, levando-o a questionar suas próprias intenções e sentimentos.

Uma reviravolta na narrativa acontece quando a personagem se transfigura perante os olhos do narrador, relacionando-se sexualmente com ele e, poucos dias depois, fazendo com que ele presencie sua postura como prostituta, ao mostrar-se intimamente a outros homens na chácara de Sá. O evento para o qual Paulo foi convidado e vivenciou a orgia de que Lúcia participava denominava-se “ceia”. Entende-se que essa ceia não era apenas para remeter a uma refeição comum e sim remeter à imagem das cortesãs. Observemos um fragmento em que Lúcia se compara com as comidas servidas na ceia:

Ora! Há tanta mulher bonita! [...] saberá o senhor de quem são os lábios que toca? Qual? É uma mulher! Uma presa em que ceva o apetite! Que importa o nome? Sabe porventura o nome das aves e dos animais que lhe preparam a ceia? Conhece-os?... Nem por isso as iguarias lhe parecem menos saborosas (Alencar, 2020, p. 43).

Ao identificar-se com as comidas da ceia, Lúcia nos demonstra o sentimento de que naquele momento ela não é diferente dos animais que foram abatidos e postos à mesa para saciar a fome dos convidados, deixando claro que se sente sem vida, não passando de um mero objeto.

Após a transfiguração da personagem em vários momentos da narrativa, diferentemente de Aurélia de *Senhora*, que veremos ser descrita como angelical e pura, Lúcia é descrita como uma mulher angelical, mas ligada a coisas satânicas, como podemos ver a seguir:

Como trata-se de nomes, eu também proponho uma mudança, bocejou o Rochinha. Em lugar de Lúcia - diga-se Lúcifer.
- É velho! Não valia a pena acordar para isto. Quem não sabe que eu sou anjo de luz, que desci do céu ao inferno? (Alencar, 2020, p. 41).

Lúcia fizera uma pausa na sua estrepitosa alegria, e caíra no costumado abatimento e distração. Eu a contemplava admirada do letargo que a tornava inteiramente estranha ao que ali se passava, quando ela voltou-se para mim com o seu sorriso de anjo decaído (Alencar, 2020, p. 42).

Ali está minha estrela! Olhe, sou eu! Disse mostrando-me Lúcifer que se elevava no oriente, límpida e fulgurante [...] Lúcifer deixou no céu a luz que perdeu para sempre (Alencar, 2020, p. 60).

É curioso ressaltar que tanto o nome da protagonista quanto o significado etimológico dele se associam ao nome de Lúcifer. Lúcia significa “luz do amanhecer”, enquanto Lúcifer é marcado como “o portador da luz”. Percebemos que o autor não escolheu o nome dos personagens de maneira aleatória, destacando com isso a dualidade da personagem, no íntimo ela possuía pureza e luz angelical, mas, no seu exterior/carnal, apoderavam-se a sexualidade feminina e a prostituição, vistas como tabus e ações impróprias.

Após a ceia na casa de Sá, Lúcia e Paulo tornam-se um casal e passam a conviver por volta de um mês. Entretanto, por Lúcia afastar-se da corte, Sá e os demais da sociedade passaram a zombar de Paulo. Em reação, Paulo afasta-se de Lúcia e ela reage fazendo críticas à sociedade, alegando que é um absurdo que aceitem cegamente o relacionamento de um homem rico que tem família com uma prostituta e não aceitem o fato de ela relacionar-se com quem queira sem ganho monetário:

- Sabes que eu não sou rico, Lúcia!
- Goza da tua mocidade, é justo: tu podes e deves fazer; mas como só eu venho à tua casa e todo o mundo sabe que não sou milionário, compreendes que, se isto continuasse, suspeitariam, diriam mesmo, se já não disseram, que vivo à tua custa.
- Então não posso dar-me a quem for de minha vontade?
- Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. Estes objetos, este luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disto é meu. [...] Esqueci, que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprouver! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre! Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me! (Alencar, 2020, p. 81).

Embora Lúcia desafie as expectativas da sociedade, como mostrado na passagem acima, ela reconhece a condição econômica de Paulo e entende como isso afetaria sua vida. Por isso, acaba retornando à sua vida na corte, aceitando que, devido ao seu passado, nunca poderá viver um amor puro. Da mesma forma, Paulo não busca esse amor, pois sabe que seria mal visto pela sociedade e que não tem a riqueza necessária para tê-la só para si. Lúcia desafia as expectativas da sociedade, mas reconhece a condição econômica de Paulo e entende como isso afetaria suas vidas. Por isso, decide retornar à vida na corte, aceitando que, por causa do seu passado, nunca poderá viver um amor puro. Da mesma forma, Paulo também não busca esse amor, sabendo que seria mal visto pela sociedade e que não tem os recursos necessários para mantê-lo.

Nesse contexto de busca pelo amor, destaca-se a presença de *A Dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas, obra que narra a história trágica entre um jovem de família respeitável, Armand Duval, e uma cortesã famosa, Marguerite Gautier. Apesar das diferenças sociais e do passado dela, os dois se apaixonam e iniciam um relacionamento. Tocada por esse amor, ela tenta abandonar sua vida de luxo e vícios para viver ao lado dele. No entanto, o pai do jovem intervém, temendo que o relacionamento prejudique a reputação da família. Pressionada, Marguerite sacrifica sua felicidade e decide abandonar Armand sem revelar a verdadeira razão. Ele, acreditando ter sido traído, a despreza e busca humilhá-la. Apenas após sua morte, consumida pela tuberculose, descobre a verdade e se arrepende profundamente.

Essa obra inspira *Lucíola* (1862), de José de Alencar. Ao estabelecer uma relação intertextual entre as narrativas, Alencar convida o leitor a identificar semelhanças e diferenças. Enquanto a protagonista de Dumas representa a possibilidade de uma cortesã ser digna de amor,

Lúcia, ao refletir sobre a história, adota uma visão mais pessimista, acreditando que mulheres como ela jamais poderiam ser amadas de forma pura e verdadeira.

Assim, a menção ao livro na narrativa reforça a autoconsciência crítica de Lúcia sobre sua condição. Ao refletir sobre a história de Marguerite, ela começa a questionar suas próprias crenças e a se perguntar se, mesmo com as limitações impostas por seu passado, também poderia experimentar um amor genuíno:

Esse livro é uma mentira!

— Uma poética exageração, mas uma mentira, não! Julgas impossível que uma mulher como Margarida ame?

— Talvez; porém nunca desta maneira! disse indicando o livro.

[...]

O amor! o amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe! Mas o verdadeiro amor d'alma; e não a paixão sensual de Margarida, que nem sequer teve o mérito da fidelidade. Se alguma vez essa mulher se prostituiu mais do que nunca, e se mostrou cortesã depravada, sem brio e sem pudor, foi quando se animou a profanar o amor com as torpes carícias que tantos haviam comprado.

Lúcia falou com uma volubilidade nervosa. Às vezes o rosto se tornava sombrio e torvo para esclarecer-se de repente com um raio de indignação, que cintilava na pupila; outras, a sua palavra sentida e apaixonada estacava no meio da vibração, afogando num sorriso de desprezo. (Alencar, 2020, p. 101)

Tendo refletido sobre o assunto, Lúcia busca uma forma de redenção que a torne digna do amor puro que Marguerite ousou receber. Assim, começa a se afastar da vida imersa na luxúria e, gradualmente, passa a recusar as investidas de Paulo. No entanto, ele não aceita essa mudança e deixa claro que a função dela como cortesã é satisfazer seus desejos, algo que não pode ser negado. Neste momento da narrativa, percebemos de maneira contundente a submissão de Lúcia; temendo que Paulo a abandonasse, ela regrediu em sua busca por redenção, voltando a priorizar as necessidades dele acima de seus próprios desejos.

Algum tempo depois, ainda movida pelo desejo de redenção, Lúcia decide, gradualmente, romper com tudo que a vinculava à vida de cortesã: a casa luxuosa, os amantes e a estabilidade financeira que desfrutava. Determinada, ela opta por retornar à modesta casa no bairro São Domingos, onde vivera durante sua juventude, levando Paulo consigo para conhecer sua nova moradia.

De volta à sua antiga residência, Lúcia, tomada pelas lembranças do passado, decide abrir seu coração e revelar a Paulo toda a verdade sobre sua história. Ela confessa que ingressou na prostituição de forma inocente, impulsionada pelo desespero de ajudar sua família durante a epidemia de febre amarela, quando, em um momento de vulnerabilidade, aceitou a ajuda de um vizinho em troca de algumas moedas. Além disso, admite que seu verdadeiro nome é Maria da

Glória e que adotou o nome Lúcia, inspirada em uma amiga falecida, como forma de proteger sua família da vergonha e dos julgamentos da sociedade.

Nesse contexto, observa-se a relação simbólica entre os nomes e os momentos da vida de Lúcia. Quando vivia como prostituta, seu nome remetia à figura de Lúcifer, associada ao pecado e à condenação. Por outro lado, sua verdadeira identidade, Maria da Glória, evoca pureza, virtude e a busca pela redenção, refletindo o desejo de recomeço e de reconexão com sua essência mais inocente.

No desfecho da história, Lúcia, grávida de Paulo, sofre a perda do bebê. Ainda assim, decide não retirá-lo de seu ventre, acreditando que o feto simbolizava sua redenção. Para ela, removê-lo seria como romper o vínculo emocional que ainda a unia a Paulo. Essa escolha reflete seu profundo desejo de preservar o amor e encontrar um propósito em sua trajetória marcada por dor, sacrifício e esperança.

Ao longo da narrativa, percebemos que Lúcia sempre foi retratada como uma mulher que exerce controle sobre si mesma diante dos homens. Embora eles, de certa forma, possuam um certo “poder” sobre ela ao usá-la, Lúcia sempre conseguia afirmar sua superioridade. No entanto, como podemos notar, com Paulo, seu amado, percebemos que sua postura muda: ela se torna dependente de seus pensamentos e ações, permitindo que ele influencie sua vida de maneira significativa.

3.2 *SENHORA*

Senhora é uma obra de José de Alencar de grande renome na Literatura Brasileira. Coutinho (2002, p. 262) argumenta que “*Senhora* é um dos romances mais bem construídos do autor. Alencar realizou uma boa crítica à educação tradicional e ao casamento por conveniência”. Categorizada como romance urbano, foi publicada pela primeira vez em 1875 e tem como foco principal a representação da vida da sociedade fluminense/carioca da época, dando ênfase a críticas aos comportamentos, valores e costumes matrimoniais utilizados como prática de ascensão social pelas famílias burguesas. Como diz Candido (1980, p. 7), a obra “denuncia as relações de interesse que regem os casamentos da sociedade fluminense na metade do século XIX”.

A narrativa em análise é conduzida por um narrador onisciente em terceira pessoa. Segundo Souza (2016, p. 18), “sua onisciência e independência permitem que a distância seja quebrada e que ele organize a história a seu bel-prazer. A história pode não ser a dele, mas o discurso e o ponto de vista são”. A obra está estruturada em quatro partes, que, ao longo deste

capítulo, serão entendidas como etapas de um acordo comercial presente na trama literária. As partes são intituladas "O Preço", "Quitação", "Posse" e "Resgate", que, conforme Schwarz (2000, p. 43), “presidem o cálculo do dinheiro e das aparências, e o amor”.

Aurélia, a protagonista, é apresentada sob duas perspectivas ao longo da narrativa. Inicialmente, ela é descrita com características que exaltam o ideal romântico, destacando-se sua beleza. Ela é retratada como uma mulher pura, divina e angelical: “Como o nome indica, Aurélia representa tanto o ouro, por sua riqueza, quanto a auréola, o círculo dourado e brilhante das imagens sacras” (Borges, 2012, p. 287). Posteriormente, ela se transfigura, revelando-se uma mulher transgressora ao desafiar os costumes e valores da sociedade em que vive. Essa dualidade na representação de Aurélia é evidente no seguinte fragmento:

Se o sinistro vislumbre se pagasse 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 o trono, e sem a qual nunca por certo, apesar de suas prendas, receberia como rainha desdenhosa a vassalagem que lhe rendiam (Alencar, 2012, p. 18).

No Brasil imperial do século XIX, a beleza física e a riqueza material eram fundamentais para que uma mulher se destacasse na alta sociedade e fosse desejada pelos rapazes. No trecho abaixo, Alencar enfatiza esses aspectos na protagonista ao afirmar que ela surgiu de forma inesperada na alta sociedade, atraindo a atenção de todos e despertando o desejo da maioria dos homens solteiros da corte. Isso ocorreu não apenas por sua beleza, mas também por sua riqueza, que consolidava sua posição social. Outro aspecto interessante de pontuar no fragmento é a menção referente ao brilho e o apagamento. Embora a mulher fosse o centro das atenções e possuísse um certo poder real (brilho), ela não se mantinha assim ao adequar-se aos padrões patriarcais da época (apagamento):

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 deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade. Era rica e formosa. [...] Quem não se recorda de Aurélia Camargo, que atravessou o firmamento da corte como brilhante meteoro, e apagou-se de repente no meio do deslumbramento que produzira seu fulgor? (Alencar, 2012, p. 7).

Embora Aurélia fosse desejada por muitos, como destacado no trecho acima, e nutrisse o desejo de se casar, conforme é indicado no seguinte excerto: “O coração de Aurélia não desabrochara ainda; mas, virgem para o amor, ela tinha, não obstante, a vaga intuição do pujante afeto, que funde em uma só existência o destino de duas criaturas” (Alencar, 1974, p. 63), ela

não se interessava por nenhum dos rapazes que a cortejavam. Apesar de ter ingressado recentemente na alta sociedade, Aurélia demonstrava ser uma mulher muito inteligente e astuta, ciente de que, naquele meio, as pessoas estavam mais preocupadas com as aparências e os benefícios pessoais do que com relacionamentos sinceros. Como observa Schwarz (2000, p. 43), para Aurélia, “o dinheiro é rigorosamente a mediação maldita: questiona homens e coisas pela fatal suspeita, a que nada escapa, de que sejam mercáveis”. A própria personagem reforça essa visão ao dizer que: “A moça rica é um arranjo e não uma esposa” (Alencar, 2012, p. 99).

Ao retratar Aurélia como uma mulher inteligente, Alencar rompe com as expectativas de sua época, pois, no contexto social em questão, a educação das mulheres era basicamente voltada para a preparação do casamento, e não para o desenvolvimento intelectual. Com essa representação, o autor faz com que a protagonista se destaque ao incorporar características que, sob uma perspectiva contemporânea, poderiam ser vistas como atitudes de uma mulher empoderada, pois, ela possuía qualidades tradicionalmente associadas aos homens e raramente reconhecidas nas mulheres da época.

Como o próprio título da obra sugere, Aurélia é uma mulher senhora de si, que não é descrita como inferior a ninguém, nem mesmo aos homens, que eram os maiores detentores de poder na sociedade. Esse aspecto será aprofundado ao longo do trabalho. De acordo com Neto (*apud* Soares, 2012, p. 25), “Alencar, ao destacar as características intelectuais da protagonista, estaria louvando também uma qualidade essencialmente masculina, e sua presença em Aurélia a desloca para o campo masculino da sociedade”. Assim, ao conferir a Aurélia atributos normalmente atribuídos aos homens, Alencar não só subverte o papel feminino tradicional, como também coloca a protagonista em uma posição de destaque dentro da narrativa, desafiando as normas sociais de sua época. Outro momento da obra em que fica evidente essa atribuição de qualidades tradicionalmente associadas ao sexo masculino à protagonista é quando o autor a descreve como intelectualmente superior ao irmão Emílio, o homem da casa, ou seja, o provedor, aquele que deveria ser o responsável pelo sustento e pelo bem-estar de todos na família.

O Emílio, que podia ser o amparo natural da irmã, quando viesse a faltar-lhe a mãe, não estava infelizmente nas condições de receber o difícil encargo [...] Apesar de haver freqüentado os melhores colégios, achava-se aos dezoito anos tão atrasado como um menino de regular inteligência e aplicação aos doze anos. Corria então Aurélia a consolá-lo [...] A natureza dotara Aurélia com a inteligência viva e brilhante da mulher de talento [...] O que o irmão não conseguira em meses de prática, foi para ela estudo de uma semana. Aurélia é quem suportava todo o peso da casa. Os arranjos

domésticos, mais escassos na casa de pobre, porém de outro lado mais difíceis, o cuidado da roupa, a conta das compras diárias, as contas do Emílio e outros misteres, tomavam-lhe uma parte do dia; a outra ia-se em trabalhos de costura (Alencar, 2012, p. 72-73).

No trecho acima, podemos perceber que, embora Aurélia seja mais jovem e não tenha tido as mesmas oportunidades de estudo que seu irmão Emílio, ela não é descrita apenas como superior a ele no aspecto intelectual, mas em sua totalidade. A narrativa revela uma inversão de papéis, pois, enquanto Emílio, por sua educação formal, era visto pela sociedade como o responsável, Aurélia, na prática, acaba assumindo o papel de "matriarca" da casa. Ela é quem resolve todas as questões domésticas e, mais do que isso, é quem sustenta a ordem e o equilíbrio da família, enquanto o irmão, apesar de ser o mais velho e teoricamente o líder, não consegue cumprir com suas responsabilidades.

A principal problemática abordada na narrativa é a prática do dote, um costume econômico e social da época que, segundo Abrantes (2012, p. 121, *apud* Ferreira, 2013, p. 2), cumpria diversas funções: formar unidades produtivas, assegurar a estabilidade financeira do casal, consolidar alianças políticas e, ainda, servir como símbolo de distinção social. No entanto, ao longo do século XIX, a prática do dote começou a entrar em declínio, impulsionada pelas transformações políticas e econômicas que marcavam o país. Por meio desta obra, José de Alencar desempenhou um papel significativo ao criticar essas tradições, utilizando a figura da protagonista Aurélia como um instrumento narrativo para expor e questionar tais práticas.

Com isso em perspectiva, ao retornar à análise da narrativa, é possível observar que Alencar inicia sua denúncia dessa prática ao destacar o momento em que Fernando Seixas, o homem por quem a protagonista está apaixonada, a abandona em favor de trinta mil cruzeiros oferecidos pela família de Adelaide do Amaral, que, ao contrário dela, era uma jovem rica:

Recebeu uma carta anônima. Comunicavam-lhe que Seixas a tinha abandonado por um dote de trinta mil cruzeiros. Acabando de ler estas palavras levou a mão ao seio, para sustentar o coração que se lhe esvaía (Alencar, 2012, p. 88)

O senhor não retribuiu meu amor e nem o compreendeu. Supôs que eu lhe dava apenas a preferência entre outros namorados, e o escolhia para herói de meus romances, até aparecer algum casamento, que o senhor, moço, honesto, estimaria para colher à sombra o fruto de suas flores poéticas [...] o senhor não me abandonou pelo amor de Adelaide e sim pelo seu dote, um mesquinho dote de trinta mil cruzeiros (Alencar, 2012, p. 98-99).

Nos fragmentos, o autor faz uma crítica clara à mercantilização do casamento, exemplificada pela decisão de Seixas de abandonar Aurélia em favor de Adelaide, movido

apenas por interesses financeiros. Essa escolha, denunciada pela protagonista, revela a troca do amor verdadeiro por um dote. Além disso, demonstra que, na sociedade da época, o amor era algo superficial, sendo muitas vezes reduzido a uma simples transação econômica.

Para Aurélia, a desilusão com Seixas marca o início de uma grande mudança em sua vida e na narrativa. Ela, que sempre rejeitou os padrões sociais que ligavam o casamento a interesses financeiros e acreditava no amor como a base legítima para as relações, acaba se magoando ao perceber que o homem que amava segue a postura de costumes que renuncia. Dessa forma, a protagonista passa a questionar suas próprias convicções e a desafiar os costumes sociais, iniciando uma transformação que muito afeta sua trajetória pessoal.

Essa transformação na vida da personagem ocorre quando ela se vê totalmente sozinha no mundo, após a morte de sua mãe, e descobre que herdou uma grande fortuna de seu avô. Com a riqueza, ela passa a integrar a alta sociedade, que ainda rejeita, adotando seus costumes e comportamentos para atender às expectativas desse novo círculo. Um exemplo claro dessa adaptação pode ser observado no seguinte fragmento:

Aurélia era órfã; tinha em sua companhia uma velha parenta, viúva, D. Firmina Mascarenhas, que sempre a acompanhava na sociedade. Mas essa parenta não passava de mãe de encomenda, para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina (Alencar, 2012, p. 7).

Esse fragmento destaca a crítica de Alencar aos padrões rígidos da época e à falta de autonomia que destinavam à imagem feminina. Por ser órfã e não ter alguém que assumisse o papel de protetor de sua posição social, Aurélia recorria à figura de D. Firmina para atender às expectativas de uma sociedade que valorizava essas convenções. A relação entre as duas não era marcada por afeto ou laços maternos, mas apenas por uma necessidade prática de cumprir as normas sociais.

Já inserida na alta sociedade e convivendo na corte, Aurélia descobre que Fernando Seixas, seu antigo amor, retornou à cidade. Muito metódica, a moça elabora um plano para reconquistá-lo. Ironicamente, embora critique os costumes da época, especialmente a prática do dote, a protagonista decide utilizá-lo como instrumento em sua estratégia para realizar sua "vingança" e recuperar o amor perdido. Com seu plano em mente, a protagonista conversa com seu tio Lemos, seu tutor legal, para dividir suas aspirações, observemos:

- Tomei a liberdade de incomodá-lo, meu tio, para falar-lhe de objeto muito importante para mim.[...] De meu casamento! Disse Aurélia com a maior frieza e serenidade [...]

- Já sei! Deseja que eu aponte alguém... Que eu lhe procure um noivo nas condições precisas... Ham!... É difícil... um sujeito no caso de pretender uma moça como você,

- Não precisa, meu tio. Já o achei!

- Como?... Tem alguém de olho?

- Perdão, meu tio, não entendo sua linguagem figurada. Digo-lhe que escolhi o homem com quem me hei de casar.

- Já compreendo. Mas bem vê!... Como tutor, tenho de dar minha aprovação.

- De certo, meu tutor; mas essa aprovação o senhor não há de ser tão cruel que a negue. Se o fizer, o que eu não espero, o juiz de órfãos a suprirá.

- O juiz?... Que histórias são essas que lhe andam metendo na cabeça, Aurélia?

- Sr. Lemos, disse a moça pausadamente e trespassando com um olhar frio a vista perplexa do velho; completei dezenove anos; posso requerer um suplemento de idade mostrando que tenho capacidade para reger minha pessoa e bens; com maioria de razão obterei do juiz de órfãos apesar de sua oposição, um alvará de licença para casar-me com quem eu quiser. [...] É a minha vontade, o senhor não sabe o que ela vale, mas juro-lhe que para a levar a efeito não se me dará sacrificar a herança de meu avô. (Alencar, 2012, p. 19-20)

O diálogo entre Aurélia e seu tio, Sr. Lemos, revela a força e a determinação da protagonista em um contexto social marcado por rígidas normas patriarcais. Ao confrontar seu tio, Aurélia desafia a autoridade masculina que ele representa e reafirma sua autonomia e seu poder em tomar decisões por si só, algo que não era permitido para as mulheres da época. Nesse momento, além de inteligência, ela demonstra um profundo conhecimento dos direitos que possui, evidenciando que estaria preparada para agir contra ele dentro das estruturas legais e sociais. Ao utilizar as próprias regras do sistema patriarcal a seu favor, Aurélia age de maneira revolucionária, ultrapassando as limitações tradicionalmente impostas às mulheres. Sua riqueza, conquistada, transforma-se em uma poderosa ferramenta para assegurar sua liberdade e controle sobre sua vida e suas decisões, desafiando a ideia de que o poder feminino é inevitavelmente subordinado aos homens.

Além disso, é possível perceber que, embora o dinheiro seja a fonte de poder de Aurélia, o que realmente importa para ela não é o lucro em si, pois, ao contrário de muitos, ela não é movida pelo apego à riqueza. Sua verdadeira motivação transcende o materialismo. Ela busca a felicidade ao lado do homem que ama, mesmo que para isso fosse necessário utilizar sua fortuna por completo. Como ela mesma afirma na obra: "não faço questão de preço. É a minha felicidade que vou comprar" (Alencar, 2012, p. 23).

É importante observar que, assim como Aurélia, sua mãe, Emília, também teve o poder de escolher com quem se casaria. No entanto, ao contrário da filha, Emília não gozava das mesmas condições privilegiadas. Ao se casar sem a autorização do irmão Lemos, que era o provedor da família, ela foi rotulada pela sociedade como uma mulher desonrada. Essa ruptura

com os padrões sociais de submissão e obediência a uma figura masculina não apenas a afastou dos seus familiares, mas também a deixou à mercê do desprezo e do abandono social. Após a morte de seu marido, Pedro Camargo, Emília ficou desamparada financeiramente, algo que outrora poderia ter sido evitado se possuísse ajuda de sua família ou de outros membros da sociedade. Em um contexto histórico em que as mulheres eram amplamente excluídas das esferas econômicas e profissionais, Emília não tinha como trabalhar de forma independente para sustentar a si mesma e seus filhos. As funções que elas ocupavam na sociedade eram limitadas, geralmente voltadas aos cuidados domésticos e à educação dos filhos, impossibilitando-a de prover o básico para a sobrevivência.

Esse contraste entre as situações de Aurélia e sua mãe, Emília, destaca as diferentes possibilidades que as mulheres podiam ter no século XIX, dependendo de sua posição social, de sua autonomia e das condições econômicas que as cercavam. Enquanto Aurélia, com sua fortuna, consegue contornar as limitações impostas pela sociedade e pelo seu tutor legal, Emília se viu aprisionada por um sistema que não oferecia nenhuma alternativa real para as mulheres que não se conformavam aos papéis tradicionais.

Após o casamento com Fernando Seixas, a representação de Aurélia passa por uma transformação significativa e surpreendente. Inicialmente, Alencar a retrata como uma mulher romântica, disposta a fazer qualquer coisa pelo amor, mas, ao reconquistar seu grande amor, ela rompe com a reação esperada, surgindo como uma figura transgressora e plenamente consciente do poder que possui, o qual já havia demonstrado ao se impor a Lemos. Ao alcançar seu objetivo, Aurélia adota uma postura realista e assertiva, afirmando-se como uma mulher dona de si mesma e, simbolicamente, também de seu marido:

- É verdade então que me ama? [...]
- Não lho disse já?
- Então nunca amou a outra?
- Eu lhe juro, Aurélia. Estes lábios nunca tocaram a face de outra mulher, que não fosse a minha mãe. O meu primeiro beijo de amor, guardei-o para minha esposa, para ti..
Ou de outra mais rica!... disse ela retraindo-se para fugir ao beijo do marido, e afastando-o com a ponta dos dedos. [...]
- Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada. [...] eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido.
- Vendido! Exclamou Seixas ferido dentro d'alma.
- Vendido sim; não tem outro nome. Sou rica, muito rica, sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem mil cruzeiros, foi barato; não se fez valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza por este momento. [...]
O amor que se vende é da mesma natureza desses postigos: frocos de lã, ou despojo alheio.

–Oh! Ninguém o sabe melhor do que eu, que espécie de amor é esse, que se usa na sociedade e que se compra e vende por uma transação mercantil, chamada casamento!... (Alencar, 2012, p. 65 e 125)

O diálogo entre Aurélia e Fernando Seixas é o núcleo da crítica de Alencar ao casamento como uma transação financeira. Ao "comprar" Fernando, Aurélia inverte os papéis tradicionais, assumindo o controle que normalmente seria da imagem masculina e coloca-o na posição de mercadoria. Notamos que o que era para ser um relacionamento baseado no amor torna-se uma negociação, em que Seixas, antes visto como um homem de princípios, é reduzido a objeto. Como destaca Santana: "numa sociedade onde o homem é quem dominava e subjugava a mulher, Aurélia conseguiu inverter esse papel. Dominou, subjugou e humilhou Seixas" (*apud* Fernandes, 2009, p. 75).

Após o clímax da narrativa, o casamento entre Aurélia e Fernando Seixas segue o padrão típico da convivência burguesa criticado por Alencar: um relacionamento sustentado pelas aparências. Fernando, humilhado pela condição de subordinação imposta por Aurélia, busca se reerguer e recuperar sua autonomia dentro do casamento. Aurélia, por sua vez, mantém sua posição de controle, sendo a provedora financeira e a figura dominante no lar. O fragmento a seguir evidencia essa complexa relação de poder, na qual Aurélia sustenta a autoridade que escolheu exercer, consolidando-se como a figura central que comanda o casamento:

- Prove desta lagosta. Está deliciosa – insistiu Aurélia.
- Ordena? - Perguntou Fernando prazenteiro, mas com uma inflexão particular na voz. Aurélia trinou uma risada.
- Não sabia que as mulheres tinham o direito de dar ordens aos maridos. (Alencar, 2012, p. 109).

Ao chegarmos ao final da análise, compreendemos que a última parte da trama simboliza a restauração do amor e da harmonia entre Aurélia e Fernando Seixas. Sentimentos que haviam sido reprimidos pelo orgulho, pela vingança e pelos ressentimentos passam a ser notados. Inicialmente, Aurélia é apresentada como uma mulher dócil e romântica que almeja vivenciar o amor, porém, ao ter sido desapontada por Fernando Seixas, Alencar a transfigura caracterizando-a como uma mulher forte, independente, emocionalmente distante, focada no poder que adquiriu ao "comprar" o homem que amava e que a havia abandonado por dinheiro. Durante grande parte da história, ela rejeita o papel de esposa submissa, construindo-se como uma mulher dona de seu destino, que não depende do amor ou da afeição masculina para se afirmar.

No entanto, para que o resgate desse amor acontecesse, Alencar reconduziu à figura da personagem Aurélia para a figuração inicial da mulher romântica e submissa, conforme as

expectativas da sociedade patriarcal do século XIX, na qual o amor verdadeiro era visto como a força capaz de restaurar e até definir a felicidade feminina. Essa transformação é clara quando Aurélia percebe que está prestes a perder Fernando e, assustada com a ideia de viver sem o ter ao lado dela, prostra-se de joelho implorando por seu amor. O fragmento a seguir ilustra essa mudança em sua postura:

Pois bem, agora ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te. A moça travara das mãos de Seixas e o levava arrebatadamente ao mesmo lugar onde cerca de um ano antes ela infligira ao mancebo ajoelhado a seus pés, a cruel afronta. — Aquela que te humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar onde ultrajou-te, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando teu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma. (Alencar, 2012, p. 192)

Neste momento, ao implorar de joelhos pelo amor de Fernando, Aurélia abandona a figura de mulher superior que havia mantido desde que o “comprou” e revela o sentimento esperado pela sociedade quanto ao papel da mulher no casamento e no relacionamento amoroso daquela época: a inferioridade e a dependência emocional.

Além disso, ao aceitar a devolução do dinheiro que Fernando pagou pelo que foi gasto no dote, Aurélia permite que aconteça a reversão dos papéis. Através disso, ele recupera sua dignidade e autonomia, tornando-se novamente "senhor de si" e, simbolicamente, de tudo ao seu redor, incluindo a fortuna de Aurélia. Assim, Fernando retoma o seu papel de homem de honra e poder, enquanto Aurélia deixa a posição de senhora para assumir a de subordinada.

Essa reviravolta no relacionamento entre os dois e na construção da protagonista ilustra como a sociedade patriarcal moldava as relações amorosas e as escolhas das mulheres, frequentemente anulando suas lutas por autonomia sob a ótica de um sistema que as via como inferiores aos homens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da análise apresentada, conclui-se que Alencar constrói as personagens Aurélia, de *Senhora*, e Lúcia, de *Lucíola*, como mulheres de personalidades marcantes e atitudes que desafiam os costumes e estereótipos de seu tempo. Embora suas ações e pensamentos possam ser interpretados como formas de “empoderamento” frente às normas sociais opressivas da época, essa não parece ser a intenção principal do autor. Alencar cria um cenário literário onde, apesar de inicialmente dotadas de independência e força, as personagens acabam gradualmente conduzidas a papéis que reafirmam o poder masculino. Esse desfecho está alinhado à idealização do amor romântico e aos padrões de comportamento feminino esperados no século XIX.

Inseridas em uma sociedade patriarcal que limitava severamente a liberdade feminina, Aurélia e Lúcia enfrentam o constante julgamento social, mas resistem às normas impostas. Aurélia, ao assumir o controle de sua fortuna e inverter os papéis tradicionais no casamento, desafia as convenções de submissão feminina e ocupa uma posição de poder, tornando-se uma figura dominante em sua relação. Lúcia, por sua vez, busca romper o estigma associado à sua profissão como prostituta, lutando por respeito e dignidade. Sua trajetória revela o desejo de ser vista como uma mulher comum, capaz de ser amada e reconhecida por sua humanidade.

Embora Aurélia e Lúcia demonstrem força e autonomia, o desenrolar de suas histórias expõe a contradição entre a aparente independência inicial e a aceitação final de papéis subordinados, que perpetuam os padrões de submissão femininos esperados na época. Alencar, assim, revela as complexidades e contradições do Romantismo Brasileiro, denunciando as práticas sociais que restringiam as mulheres. As obras não apenas refletem os desafios da condição feminina no século XIX, mas também estimulam debates sobre representatividade e os limites do empoderamento em um contexto historicamente opressor.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: DCL, 2012.

ALENCAR, José de. **Lucíola**. Jandira, SP: Principis, 2020.

BOMFIM, Bruna C. & ACKER, Ana B. da R. A trajetória social, política e cultural da mulher no Brasil. **Revista do Tribunal Regional do Trabalho da 1ª Região**, v. 22, n. 50, p. 123-135, jul./dez. 2011.

BORGES, Valéria R. Gênero e mercado matrimonial em Senhora de José de Alencar. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, n. 45, p. 79-100, dez 2012.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

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

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 45-68.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação a Literatura Brasileira**: resumo para principiantes. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira; momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**, 1750-1880. 12º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 1986.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: era romântica**. 6. ed. vol. 3. São Paulo: Global, 2002.

CRESPI, Candice. O tempo, o personagem e o narrador: elementos da narrativa na transposição de fatos históricos nas minisséries televisivas Anos Rebeldes, agosto e JK. In: **INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2010, Caxias do Sul-RS. Anais eletrônicos [...] Caxias do Sul-RS, 2010, p. 1-16. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/r5-3143-2.pdf> . Acesso em 12/10/24.

DE AGUIAR, Hellen Cristina Silva; COSTA, Sueli Silva Gorricho. A construção da personagem aurélia camargo, na obra senhora, de José de Alencar. **Revista Nucleus**, v. 8, n. 1, p. 1-22, abril 2011.

DE MORAES SIDI, Pilar; CONTE, Elaine. A hermenêutica como possibilidade metodológica à pesquisa em educação. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, Araraquara, v. 12, n. 4, p. 1942-1954, out.-dez 2017.

DIANA, Daniel. José de Alencar. **Toda Matéria**. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/jose-de-alencar/> Acesso em: 2 jul. 2024.

D'INCAO, Marília Â. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Ed.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2000. p. 223-240.

DUMAS FILHO, Alexandre. **A dama das camélias**. Nova Fronteira, 2022.

ÉDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf (Eds.). **Personagens em mundos fictícios: compreendendo seres imaginários na literatura, no cinema e em outras mídias**. Berlim: de Gruyter, 2010.

FERREIRA, Adriana; ABRANTES, Elizabeth Sousa. O declínio do dote e as novas prendas sociais femininas na sociedade maranhense da segunda metade do século. In: XIX. XXVII Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social-ANPUH, 27, 2013. Natal/RN. **Anais eletrônicos** [...] Natal- RN, 2013. p.1 – 9. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548875805_223a5b8ca9c82601b85a7a911bb5a990.pdf . Acesso em 15/10/2024.

HERNANDES, Gabriel Queiroz Guimarães. **O lampiro noturno, entre céu e charco: um estudo do espaço em Lucíola**. 2015. 154 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de São Paulo, 2015.

LAZARIN, Denize Helena. Do romance às capas: figuração e sobrevivência da personagem Lolita. **Revista Muitas Vozes**, Ponta Grossa, v. 9, n. 2, p. 675-689, 2020.

NETO, Renato Drummond Tapioca. **O Império e a Senhora: memória, sociedade e escravidão em José de Alencar**. 2017. 152 f. Dissertação (mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2017.

PEDRASSANI, Júlia Sonaglio; ECKERT, Kleber; RÖHRIG, Maiquel. Onomástica literária: os nomes dos personagens do romance Lucíola de José de Alencar. **Revista Gtlex**, vol. 3, n. 2, p. 294-312, jan-jun, 2018.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro: estudos sobre a personagem**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração: sobrevivências da personagem ou um conceito em movimento. **Revista Letras de Hoje**, v. 52, p. 129-136, 2017.

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

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Romantismo e classicismo. **O romantismo**, v. 2, Udesc, p. 1-10, 1978.

SANTANA, Solange da Silva Ferreira. Aurélia: a inversão de papéis e a reprodução do papel masculino, na obra Senhora, de José de Alencar.

SANTOS, Lenalda Andrade. **História do Brasil Império**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, CESAD, 2011.

SILVA, Bruna Pereira da. **Orgulho de anjo decaído**: o romance Lucíola (1862), de José de Alencar, e a construção de um imaginário sobre o feminino no Brasil do século XIX. 2021. 65 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Curso de História, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.

SOUZA, Loide Nascimento de. A expressão do romance em Senhora, de José de Alencar. **Revista Olho d'água**, v. 8, n. 1, p. 65-78, jan-jun, 2016.

VASCONCELOS, Arlene; PELOGGIO, Marcelo. Aspectos estéticos do romance histórico. **Revista ContraPonto**. Belo Horizonte, v. 3 n. 4, p. 62-72, 2013.

VIEIRA, Cristina Costa. Para uma nova tipologia da descrição da personagem narrativa. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, v. 4, p. 123-171, 2014.

VIEIRA, Luana Larissa. **A desconstrução do perfil romântico feminino em “Lucíola” de José de Alencar**, 2012, 26f. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba, 26 nov. 2012.