UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

MONICA RODRIGUES DOS SANTOS

A Virgem da Polônia e Senhora: uma leitura das protagonistas

Versão corrigida

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

MONICA RODRIGUES DOS SANTOS

Versão corrigida

De acordo,

Prof. Dr. Paulo Fernando da Motta de Oliveira

A Virgem da Polônia e Senhora: uma leitura das protagonistas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Orientador: Prof. Dr. Paulo Fernando da Motta de Oliveira

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237v Santos, Monica Rodrigues dos
 A Virgem da Polônia e Senhora: uma leitura das
 protagonistas / Monica Rodrigues dos Santos ;
 orientador Paulo Fernando da Motta de Oliveira. -
 São Paulo, 2013.
 115 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura de expressão portuguesa. 2.
Literatura de expressão portuguesa (aspectos
culturais). 3. Literatura comparada. 4. Romance. 5.
Personagens . I. Oliveira, Paulo Fernando da Motta
de, orient. II. Título.

Nome: SANTOS, Monica Rodrigues dos

Título: *A Virgem da Polônia e Senhora*: uma leitura das protagonistas

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Dedico esta dissertação à minha mãe,
com gratidão por seu cuidado e carinho
durante o período de escrita destas páginas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao professor Dr. Paulo Fernando da Motta de Oliveira (quanta formalidade!), meu orientador, que desde o início acreditou em mim e apostou que minha ideia poderia se desenvolver e transformar em um trabalho consistente. Por sua paciência, indicações de leitura e orientação calma e confiante sempre. Agradeço por ter despertado em mim, ainda durante a graduação, o desejo de entender mais as relações entre literatura e história e, principalmente, entre as literaturas. Jamais esquecerei as narrativas dos romances franceses e as paródias e enredos camilianos; sem dúvida, minha vida acadêmica se transformou depois deles.

Agradeço aos funcionários do DLCV e de todas as bibliotecas que visitei, especialmente aos da Biblioteca Mário de Andrade e Sérgio Milliet (da Prefeitura de São Paulo) e Florestan Fernandes (da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas); com a ajuda e paciência de todos eles pude encontrar se não tudo, muito do que procurava, de forma rápida e precisa nas prateleiras às vezes empoeiradas.

À minha mãe, Mariana, que me apoiou, mesmo sem entender a minha pesquisa e o “tanto que eu lia e escrevia”, pelo incentivo ao estudo desde cedo (e desde sempre!) e por ter me ensinado a ser responsável e a acreditar que com esforço, tudo é possível, até escrever uma dissertação de Mestrado, mesmo diante das dificuldades que se apresentaram no percurso que culminou nestas páginas. À minha irmã Rosângela, que me ouviu e aconselhou a vida inteira; obrigada por ter me acompanhado no Exame de Qualificação, por seu olhar firme e suas anotações preciosas (e precisas!), sem elas, muito teria se perdido; agradeço também pelas boas risadas e idas às bibliotecas da cidade quando o livro procurado só existia naquela onde eu não teria tempo para ir; agradeço pelos questionamentos e comentários sobre os títulos curiosos da minha estante; tudo isso foi muito valioso e você não imagina o quanto.

Aos professores Helder Garmes e Raquel dos Santos Madanêlo Sousa que durante o Exame de Qualificação criticaram construtivamente minha pesquisa, indicaram leituras e me incentivaram a seguir e terminar o trabalho; obrigada pela leitura criteriosa do relatório, pelas sugestões e pelos comentários sem os quais a pesquisa não teria alcançado resultado.

Aos colegas da FFLCH e aos amigos que acompanharam esta trajetória desde o início, especialmente à Glaucia Fernandes, Jaqueline Ferla, Márcia Busanello, Mariana Dias, Nilza Marcondes, Roberta Fabbri e ao Samuel Grecco: meninos, obrigada por vocês existirem; a vida depois que cada um de vocês entrou em meu caminho ficou muito mais colorida e feliz. Agradeço a todos os colegas de trabalho do Senac-SP – em especial à “equipe superior” e à galera cativa das “horas felizes”, com um obrigada particular à Renata – que me ajudou com referências culturais e com muitas conversas sobre cinema, vida e trabalho; Rê, tem um pedacinho seu nesta dissertação!

A todos os professores que fizeram parte da minha formação desde a pré-escola até o momento. Aos professores de Literatura Brasileira e Portuguesa e Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da faculdade, que me ensinaram a “ler com outros olhos”; em particular ao professor José Antonio Pasta Jr. que, mesmo indiretamente, me ensinou a ler *Senhora* para além da história do amor ferido.

Ao Cadu pelo companheirismo e por aceitar me ver por poucas horas por semana (mesmo reclamando!) nos últimos meses e, principalmente, por me esperar, entender e dizer que tudo ficaria bem.

Por fim, mas não menos importante, a Deus porque mesmo quando eu duvidei de Sua existência, Ele se mostrou presente.

Muitas vezes, lê-se, não por hábito e distração, mas pela influência de uma simpatia moral que nos faz procurar um confidente de nossos sentimentos, até nas páginas mudas de um escritor.

José de Alencar

RESUMO

Esta dissertação pretende trazer para a discussão teórica o romance *A Virgem da Polônia*, de José Joaquim Rodrigues de Bastos. O livro é aqui tratado e analisado por meio da leitura de sua protagonista, Maria, em paralelo com a conhecida personagem Aurélia, do romance brasileiro *Senhora*, de José Martiniano de Alencar. O ponto comum entre elas reside em suas posições de comando e poder. Tal posição, cada uma à sua maneira, localiza espacialmente os romances e coloca-os em posição similar enquanto papéis-chave na consolidação do romance no século XIX no Brasil e em Portugal. Para analisar as personagens lado a lado, primeiro foram apontadas suas características principais para, em seguida, verificar as diferenças entre elas e identificar uma possível chave de leitura de cada romance. Por ser o livro português hoje desconhecido do público e da crítica, hipóteses acerca de seu desaparecimento foram levantadas e concluiu-se que ele se deu por diferentes motivos, dos quais se destaca o caráter extremamente religioso e “santificado” tanto da personagem quanto do livro. Por outro lado, a “humanidade” de Aurélia, mostrou-se como importante indício de sua sobrevivência até hoje. Esta pesquisa pretende, por meio de seus apontamentos e observações sobre *A Virgem da Polônia*, ainda, trazer à luz um autor hoje esquecido, porém bastante importante para a literatura portuguesa do século XIX.

Palavras-chave: *A Virgem da Polônia*; *Senhora*; Século XIX; Romance; Protagonista.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to bring to theoretical discussion the novel *A Virgem da Polônia*, by José Joaquim Rodrigues de Bastos. The book is here taken from the analysis of its protagonist Maria, next to the famous character Aurélia, from the Brazilian novel *Senhora*, by José Martiniano de Alencar. The common point between the protagonists is set on the position of power and command they occupy. This position, each of them particularly, locates the novels geographically and as national samples of the genre, putting them in similar positions as important part of creating the national literary genre on the 19th Century in Brazil and Portugal. To analyze the characters, first of all, there were pointed their main characteristics and then, there were set the differences between them. As the Portuguese novel is today totally ignored by the critics and by the public, some hypothesis on its vanishment were pointed and it was concluded that it happened because of different causes, in which we point: the extremely religious characteristic of the main character and the novel itself. On the contrary, the “humanity” of the Brazilian character seems to be the key to the surviving of Aurélia. This research intends also, taking into account the observations on *A Virgem da Polônia*, bring to the light an author today forgotten, however quietly important to the Portuguese literature on the 19th Century.

Keywords: *A Virgem da Polônia*; *Senhora*, 19th Century; Novel; Protagonist.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 – O PRIMEIRO OLHAR SOBRE AS PROTAGONISTAS	18
1.1 PERFIS DE PODER	18
1.2 A <i>VIRGEM DA POLÔNIA</i>	21
1.2.1 Caracterização inicial	22
1.2.2 Os primeiros discursos	28
1.2.3 A peregrinação	32
1.2.4 O caminho solitário	36
1.2.5 A nova Babilônia	42
1.3 A PROCLAMADA RAINHA	49
1.3.1 “Um traço basta para desenhá-la sob esta face”	51
1.3.2 Liquidemos	60
1.3.3 Aceitação	62
1.3.4 “Só faltava-lhe a coroa de pâmpanos sobre as tranças esparsas, e o tirso na destra.”	63
2 – O OLHAR QUE COMPARA: DIVINO E HUMANO EM JOAQUIM BASTOS E JOSÉ DE ALENCAR	68
2.1 IMPORTÂNCIA DAS PERSONAGENS	70
2.2 NACIONAIS PELA SOMA	76
2.2.1 Nas capas dos romances, o título	77
2.3 OS RELATOS VERDADEIROS	79
2.4 MARIA E AURÉLIA E A PERSONIFICAÇÃO DE VALORES	83
2.4.1 Nobreza e divindade comuns	83
2.4.2 Papel do dinheiro	88

2.4.3 Heroísmo de virtude	90
2.4.4 Literatura estrangeira	93
2.5 DIVINDADE X HUMANIDADE.....	97
2.5.1 Uma cena quase sexual	99
2.6 DESAPARECIMENTO E SOBREVIVÊNCIA: DAS PERSONAGENS AOS ROMANCISTAS	102
2.6.1 Santa Maria	102
CONCLUSÃO.....	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

INTRODUÇÃO

Inquietações e perguntas

Como o romance é um gênero intrigante, desafiador e sobre o qual muito se teoriza, decidimos também estudá-lo, aqui para buscar novos caminhos de crítica e, nas linhas seguintes, de leitura de dois daqueles que podem ser considerados os primeiros *romances* em língua portuguesa e suas particularidades. Faremos isso, ainda como pesquisa inicial, olhando para os seguintes livros: de um lado o desconhecido *A Virgem da Polônia* (1847)¹, de José Joaquim Rodrigues de Bastos, o Conselheiro Bastos, e de outro o clássico *Senhora* (1875), de José Martiniano de Alencar, José de Alencar.

Por que um romance famoso e outro desconhecido?

São muitas as razões que nos levaram a esta escolha, mas a principal delas concentra-se na forma dada às protagonistas dessas obras, pois ambas ocupam posições de comando – cada uma à sua maneira – em contextos clara e expressamente patriarcais. As principais características que saltam aos olhos em uma primeira leitura das obras são: do lado português, a personagem é uma santa mulher sem pecado, temente a Deus e persuasiva em seu discurso religioso. Na personagem de Alencar, por outro lado, o que vemos é a imagem de uma mulher muito rica, que com seus mandos – permitidos a ela somente por conta do dinheiro que possui – dá o tom do romance e rege direta ou indiretamente a vida de todos à sua volta.

As duas personagens são bastante similares e nos dão elementos de peso para pensar o romance brasileiro e português no século XIX. Procedimentos narrativos de Bastos são repetidos por seus contemporâneos – mesmo estando o autor esquecido; adaptações de Alencar são feitas para o cinema e para a televisão; elementos dos dois romances aparecem na forte protagonista da novela brasileira exibida pela maior rede de

¹ A primeira edição do livro foi publicada em 1847, com apenas 19 capítulos; 9 foram adicionados em 1849 e 5 em 1854 (OLIVEIRA, 2011, p. 254-5). As edições seguintes não foram modificadas e nesta pesquisa usaremos como referência a edição publicada em 1860 pela Porto Editora. *A Virgem da Polônia* recebeu capítulos e informações à medida que novas edições foram feitas; Bastos adicionou aquilo que estava na moda e era esperado pelo público em um procedimento que segue comum na produção que visa o público. Em um paralelo e para entender esse procedimento, basta pensarmos naquilo que as séries de TV e novelas fazem hoje, isto é, “esticam” o número de episódios e capítulos de acordo com a aceitação e retorno do público (reação hoje muito mais fácil, precisa e eficientemente identificável e mensurável).

televisão em 2012, cujo sucesso foi notícia. A esses muitos elementos, indicamos também as opções de seus autores por métodos que justificam a existência dos romances e comentam sua importância no século XIX (e a qual para nós segue até hoje). Somamos a essa longa lista o desejo de entender os motivos que levaram *A Virgem* a ser totalmente esquecida pelo público e pela crítica² e *Senhora* até hoje fazer parte do cânone brasileiro: quais são os recursos usados por cada um dos autores que culminaram nesse resultado para nós, no século XXI?

Alencar deixara uma autobiografia literária que nos serve como apoio para pensar sua produção; além desse documento, temos à nossa disposição um grande número de estudos sobre seus perfis de mulher, textos críticos e romances. Por outro lado, pouco se sabe sobre a produção de Bastos, portanto tivemos de nos apegar nas pistas deixadas por ele ao longo d'*A Virgem da Polônia* para tentar entender quem é sua protagonista e como o trabalho de escritor foi desenvolvido por ele na obra em questão.

Sabemos que a produção literária recebe influências diversas, porém, gostaríamos de ao menos pincelar algumas das dúvidas e inquietações que os dois romances suscitaram em nós, aproximando as personagens e o momento comum de formação de romance para ambos e de formação de “literatura brasileira”, no Brasil. Destacamos que, à época, o debate acerca da existência (ou não) de uma literatura brasileira independente da de Portugal era bastante caloroso. Vamos focar, por enquanto, na formação de *romance* nacional e para isso, vale apontar o pensamento de Vasconcelos (2007, p. 18, grifos nossos) sobre o gênero:

Nenhum gênero literário tem, como o romance, suas raízes mais firmemente fincadas no *tempo histórico* e em *contextos socioculturais específicos*, sem que se obrigue, com isso, a abrir mão da fantasia, da imaginação criadora que lhe permitem, por exemplo, incorporar elementos romanescos ou fantásticos, como é o caso da ficção científica ou do que se convencionou chamar de “realismo mágico”.

Se uma das características principais do romance é estar arraigado em seu tempo histórico e se os autores brasileiros e portugueses tiveram de importá-lo – visto que eram os romances franceses e ingleses traduzidos, como veremos, que chegavam às mãos do

² Sabemos, de acordo com Oliveira (2011, p. 253), que “tanto José Rodrigues de Bastos como seu livro são hoje completamente ignorados” e isso por um lado dificultou um pouco nosso trabalho, mas por outro foi desafiador, afinal, a leitura sem a “mediação” de leituras prévias se mostra mais rica.

público e dos escritores –, verifica-se um esforço decisivo para além de se adaptar à forma já pronta e conhecida. À forma, foi necessário incorporar elementos caros ao público *local* (“cor local”) para cativá-lo, sem deixar de lado a imaginação e outros elementos necessários à arte. Aqui, nossos romancistas parecem dar conta de todas as “tarefas” e essas questões trazem para nosso horizonte uma reflexão complexa sobre os enredos, personagens, vocabulário, organização etc. dos romances e nos ajudam – até onde é possível em uma pesquisa inicial como a nossa – a sugerir hipóteses sobre *A Virgem da Polônia* e *Senhora*, títulos, que já à primeira vista nos dão indícios de seus locais de origem. Ora, ambos estão escritos em língua portuguesa e ambos se remetem a questões culturais e sociais caras aos seus berços; de um lado, um berço católico e de outro, um berço caracterizado, por exemplo, por sua condição social de país escravocrata.

Percebemos que cada elemento a partir do título, passando pelo prefácio, desenvolvimento das narrativas e culminando com o cerrar dos olhos de Maria ou com o fechar das cortinas do casal em *Senhora*, fora cuidadosamente projetado – conscientemente ou não (é impossível para nós afirmar) – para atender às exigências citadas no parágrafo anterior. Portanto, temos em mãos documentos e obras de arte fundamentais no desenho de nossa história literária, seja brasileira ou portuguesa, seja enquanto parte do sistema literário maior em língua portuguesa ou ainda de um sistema literário que abarca a produção canônica do romance ocidental. Pensemos, por exemplo, nos grandes temas “mundiais” tratados por Bastos e Alencar nesses dois livros: crença e religião, amor e ódio, vingança e perdão, escravidão e política etc. Não são eles familiares em nosso imaginário eurocêntrico branco e cristão³ até hoje?

Ao comentar com colegas de trabalho sobre esta dissertação, ouvimos a seguinte pergunta: mas qual o seu objetivo com isso? Saberíamos responder citando críticos e dizendo da importância dos estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, mas nos centramos em dizer: “Nosso objetivo é aproximar as personagens e demonstrar o quanto são parecidas no contexto comum de ‘criação de romance nacional’ no Brasil e em Portugal. Também gostaríamos que as pessoas conhecessem melhor os livros, aliás, que soubessem da existência de um que hoje está esquecido (*A Virgem da Polônia*) e da relevância do outro (*Senhora*)”.

³ Pretendemos, em estudos futuros, estender essa reflexão tomando romances africanos em língua portuguesa para verificar como o processo de consolidação/criação do romance “nacional” se deu nas ex-colônias portuguesas e sob quais influências.

Um pouco de história

No Brasil e em Portugal, diferentemente do que ocorrera na França e na Inglaterra, não se pode enxergar o romance *apenas* como “sedimentação formal de uma experiência sócio histórica, plasmada em obra de arte” (VASCONCELOS, 2007, p. 52), já que a forma literária nos dois primeiros fora literalmente importada dos últimos. Sabemos ainda que os romances chegaram tanto no Brasil quanto em Portugal antes de existirem romancistas nos dois países – “O romance existiu no Brasil [e em Portugal], antes de haver romancistas brasileiros e portugueses. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura” (SCHWARZ, 2000, p. 35) – o que torna o estudo romanescos nesses contextos um tanto peculiar.

Dessa forma, os primeiros que se aventuraram na tarefa de *criar* o romance em língua portuguesa, por conta da inexperiência e de seus contextos socioeconômicos e históricos, nos legaram textos truncados e de difícil leitura (quando consideramos o leitor do século XXI, habituado à rapidez das séries da TV americana, por exemplo), com enredos “problemáticos”, personagens “pouco complexos” e “descompassos formais” se cotejados com os consolidados romances (franceses, ingleses e posteriormente os brasileiros e portugueses) contemporâneos. Por isso, é fundamental datar que nossa pesquisa se localiza em materiais do século XIX, produzidos em países econômica e politicamente atrasados se comparados às nações à época já industrializadas e em pleno desenvolvimento (vale lembrar que uma marca da História brasileira é a escravidão alimentada pelos interesses do colonizador português, cujas fontes de pessoas estavam na África; o Brasil, como sabemos, foi o *último* país a abolir a escravidão, em 1888).

Ora, como parte do processo de consolidação do gênero, essas produções têm sua importância e serviram como experiência para que surgissem grandes romancistas brasileiros e portugueses. Machado de Assis e Eça de Queirós só existiram porque antes deles tivemos Joaquim Bastos, Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa⁴ e incluímos aí José de

⁴ Na introdução d’*O filho do pescador*, de Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa, livro de 1843, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira afirma “A primeira obra a que se pode chamar romance brasileiro é, pois, *O Filho do Pescador*, de Teixeira e Sousa. E o livro, se não influenciou literariamente, influenciou pelo exemplo a outros escritores. [...] Com ele temos um caminho aberto – aberto para outros e para o mesmo autor. O mestiço de Cabo Frio é que dá começo à história do nosso romance – do romance brasileiro, situado no Brasil, feito por filho do País, de espírito formado na terra, e a ela radicalmente ligado” (HOLANDA, S. B. In. SOUSA, 1977, p. 9).

Alencar. A ideia aqui não é, porém, “defender” os romances, uma vez que eles falam por si, mas olhar para elementos fundamentais e paralelos das literaturas desses países, por meio de duas personagens marcantes. Nesse pequeno recorte temporal e estrutural, pretendemos trazer pontos de discussão e reflexão acerca do romance *nacional* brasileiro e português. Faremos, para tanto e conforme supracitado, uma aproximação entre as personagens principais das obras: Maria, *A Virgem da Polônia*, que viaja o mundo e é ouvida por importantes homens, e Aurélia, a *Senhora* todo-poderosa da segunda.

Não pretendemos aqui pensar n’A *Virgem* a partir de *Senhora*, mas colocá-las lado a lado de forma a entender de que maneira essas duas personagens se colocam diante do projeto literário de seus autores⁵: Alencar como um dos fundadores do romance brasileiro e Bastos, como o esquecido, porém importante autor para pensar a ascensão do romance português. Não seremos paternalistas, apontando elementos óbvios que fazem com que nossos objetos sejam particulares ao dizer que os romances em português são diferentes dos romances da matriz anglo-francesa somente por terem sido escritos com base em uma matriz importada. Nossa ideia aqui é olhar para essas obras, através do recorte das personagens, e pensar de que forma eles e elas foram construídos para “dar conta” de elementos brasileiros ou portugueses sem deixar de lado as características que permitam que um livro seja classificado como romance.

Começaremos pela comparação entre os títulos, seguida dos prefácios das obras para, em seguida, apontar as semelhanças gerais entre as duas personagens e, por último, as diferenças que fazem delas particulares dentro deste locus português e brasileiro, que é distinto do centro cultural franco-inglês, mas se coloca dentro do sistema por ele criado, alimentado e difundido.

⁵ Os dois romances não estão explicitamente centrados na criação de uma “identidade nacional” (diferentemente dos romances indianistas de José de Alencar, por exemplo, em que a preocupação em se fazer literatura brasileira é mote para o desenvolvimento das tramas), porém, parece-nos que mesmo quando a afirmação nacional não é explícita, ela aparece nas obras. *Senhora* é classificado como romance urbano, mas identificamos no enredo e nas falas de alguns personagens e do narrador, ainda que *en passant*, elementos caros à essa discussão: “Aconteceu uma noite cair a conversa em assunto de literatura nacional. Fato raro” (ALENCAR, 2009, p. 181). N’A *Virgem*, tampouco o assunto é explorado explicitamente, mas traz questões – como a própria escolha do autor em tratar do assunto por meio do romance em um tempo “em que se lê menos para instrução que por simples diversão” (BASTOS, 1860, p. 6). Não identificamos no levantamento bibliográfico feito para o presente estudo se Conselheiro Bastos dispunha de um “projeto literário” de fato (essa informação está sendo investigada por nós para um aprofundamento desta pesquisa), porém, o projeto de José de Alencar é claro, explícito e sempre reforçado por meio de seus textos críticos, romances da fase indianista e outros escritos.

A dissertação está dividida em duas grandes partes: na primeira, apresentamos as personagens, suas características principais e como elas se movimentam dentro dos enredos. Depois vamos apontar paralelas e tangentes para identificar, em seguida, como a tópica da mulher poderosa aparece nesses romances formadores de gênero e público no século XIX. Ao final, levantamos hipóteses para entender o porquê da permanência de *Senhora* até hoje e da ausência de *A Virgem da Polônia*. Ainda apontamos paralelos entre o romance em língua portuguesa do século XIX e as novelas brasileiras deste século – porque notamos consideráveis semelhanças no que diz respeito a algumas técnicas de criação de enredo e protagonistas nos romances estudados e nessas produções atuais.

A ortografia e a pontuação do livro de José Joaquim Rodrigues de Bastos foram atualizadas quando necessário para facilitar a leitura.

1 – O PRIMEIRO OLHAR SOBRE AS PROTAGONISTAS

As vozes voam nas leves asas do vento; o que se escreve permanece.

(Conselheiro Bastos)

1.1 PERFIS DE PODER

Apresentamos nesta primeira parte as personagens poderosas, cada uma à sua maneira, que foram a motivação e o motivo desta pesquisa. De um lado temos Maria, *A Virgem da Polônia* de José Joaquim Rodrigues de Bastos, conhecido como Conselheiro Bastos, e de outro lado, Aurélia, a *Senhora* de José Martiniano de Alencar. Essas personagens construídas à pena portuguesa e brasileira fazem parte de um sistema literário nacional dentro do qual um novo gênero está se estabelecendo⁶ no século XIX e por isso nos chamaram especial atenção.

Olharemos para essas personagens femininas de perfil e atitudes marcantes para destacar em Maria seu poder de persuasão (ela é ouvida e respeitada por reis e homens comuns) e Aurélia, a mulher desejada por muitos (por sua beleza e riqueza). Como essas personagens se configuraram nas literaturas de língua portuguesa do Brasil e de Portugal – tão acostumadas aos livros franceses e ingleses no período? Para responder a essa pergunta, tentamos demonstrar as suas particularidades e aproximá-las, afinal, ambas fazem parte de um importante movimento de formação de romance e público *nacionais*. A forma de construção dessas mulheres e sua verossimilhança com sua realidade *local*⁷ são fundamentais para traçarmos esses perfis que são ao mesmo tempo e igualmente particulares e nacionais.

⁶ Sandra Vasconcelos (2002, p. 27) traz a relação próxima entre o novo gênero e o real feita por Samuel Johnson, em ensaio de 1750, período de ascensão do romance na Inglaterra: “As obras de ficção, que parecem deleitar particularmente a atual geração, são as que exibem a vida em seu verdadeiro estado, diversificada apenas por acidentes que acontecem diariamente no mundo e influenciada por paixões e qualidades que realmente podem ser encontradas nas conversas com a humanidade.” (*The Rambler*, n. 4, 31 de março de 1750, tradução da autora).

⁷ Candido (2009, p. 20) fala sobre a nacionalidade da literatura brasileira e latino-americana e aqui estendemos sua observação à portuguesa. “A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistia nas literaturas dos países da velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura.”

A Virgem para nós consiste em uma *matriz* de personagem feminina⁸, afinal, fora uma das primeiras protagonistas do romance português; ela nos traz elementos como a religião e a moral – itens comuns e culturalmente importantes no mundo real⁹ português – para uma construção ficcional literária e para um público que naquele momento estava habituado a ler traduções dos romances franceses ou ingleses. Como aprendemos com Franco Moretti (2003, p. 197, grifos do autor):

Com o romance, portanto, um mercado literário comum surge na Europa. Um mercado: por causa da descentralização. E um mercado *muito desigual*: também por causa da descentralização. Porque no século crucial, entre 1750 e 1850, a consequência da centralização é que, na maior parte dos países europeus, a maioria dos romances são, muito simplesmente, *livros estrangeiros*. Os leitores húngaros, italianos, dinamarqueses, gregos [incluímos aqui também os portugueses] se familiarizam com a nova forma por meio dos romances franceses e ingleses: e, também, inevitavelmente, os romances franceses e ingleses se tornam *modelos a ser imitados*.

Moretti (2003, p. 15, grifo do original) diz ainda “os mapas não me interessam porque eles podem ser ‘lidos’ mais ou menos como um romance – mas porque eles mudam o *modo* como lemos os romances”. Isso nos motiva também a fazer a leitura tanto dos romances em questão quanto das personagens Maria e Aurélia de outro modo, a saber, como objetos e personagens *nacionais*, apesar de classificados dentro de uma categoria maior de romance.

Sabemos, por exemplo, que o romance *Albano e Virgínia* do Conselheiro Bastos fora lido no Brasil por Raul Pompeia porque este ao citar a fé do personagem Ribas, em *O Ateneu*, o compara à personagem Virgínia do autor português: “E depois cantava as orações com a doçura feminina de uma virgem aos pés de Maria, alto, trêmulo, aéreo, como aquele prodígio celeste de garganteio da freira Virgínia em um romance do Conselheiro Bastos” (POMPEIA, 2004, p. 41).

⁸ “A nossa literatura já é um galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas... Os que se nutrem apenas delas são reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta do senso de proporções. Estamos fadados, pois, a depender de experiência de outras letras, o que pode levar ao desinteresse e até menoscabo das nossas.” (CANDIDO, 2009, p. 11)

⁹ A importância da obra “quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz” (Ibid., p. 35) e por esse prisma olhamos *A Virgem da Polônia* e tentamos responder por que o livro fora assim construído.

Hoje, longe do público e da crítica, a obra de José Joaquim Rodrigues de Bastos nos dá elementos para provar sua importância na crítica do romance nacional português e nos leva a perguntar o que levou, então, *A Virgem da Polônia* a *best-seller* no século XIX com cinco edições em apenas 20 anos – números consideráveis à época –, para um século e meio depois ser totalmente ignorada?

Já José de Alencar, além de levar em consideração a produção estrangeira do gênero, quis fincar os pés no país e, assim, construiu *Senhora*, os outros perfis de mulher, teatro, textos jornalísticos e críticos em um conjunto de obras particularmente preocupado em ser classificado como *nacional*¹⁰. Sobre seus textos críticos e cujo assunto nos interessa aqui, destacamos o que aponta De Marco (1993, p. 16, grifos nossos):

A análise dos textos críticos de Alencar revela claramente a existência de um princípio de ordem geral que orientou sua concepção de literatura nacional. O eixo central de sua reflexão consiste em postular que *a produção literária deveria vincular-se à realidade brasileira, procurando desenvolver uma linguagem que acompanhasse o compasso dos movimentos culturais estrangeiros*. O escritor brasileiro não poderia ignorar a estética literária de seu tempo. Assim, Alencar esboça um elemento fundamental de sua originalidade e consequente importância para a literatura brasileira, uma vez que *é o primeiro a tematizar a relação de tensão entre a produção cultural de um país dependente e as diferentes metrópoles desenvolvidas, usando para isso os conceitos da época – nacional e estrangeiro*.

Como isso se reflete na construção de Aurélia veremos nas páginas seguintes. Por ora, reforçamos a importância do trabalho do autor para nossa literatura:

Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas [de fazer literatura nacional] muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, – dos quais se formaram os nossos. (CANDIDO, 2009, p. 12)

¹⁰ Antonio Candido define de forma didática e que *é nacional* quando o assunto é formação da literatura brasileira. Para o crítico, o Romantismo brasileiro, período no qual Alencar escreve, é “nome adequado e insubstituível, que não deve levar a uma identificação integral com os movimentos europeus, de que constitui ramificação cheia de peculiaridades. Tendo-se originado de uma convergência de fatores locais e sugestões externas, é ao mesmo tempo nacional e universal. O seu interesse maior, do ponto de vista da história literária e da literatura comparada, consiste porventura na **felicidade com que as sugestões externas se prestaram à estilização de tendências locais**, resultando um momento harmonioso e íntegro, que ainda hoje parece a muitos o mais *brasileiro*, mais autêntico dentre os que tivemos.” (CANDIDO, 2009, p. 332, grifos em negrito nossos; itálico, do original)

Nosso estudo fala, então, da imagem dessa mulher protagonista do século XIX (santa, bela e rica – que configure, talvez, um *ideal* do feminino) e da sua relação e importância ao estudarmos a ascensão do romance em língua portuguesa. Portugal necessitava de “obras que formassem o público-leitor em termos de língua, de história e de valores nacionais, sociais e morais” (SOBREIRA, 2001, p. 9), enquanto Alencar no Brasil “pensa a elaboração do teatro, da poesia e do romance nacional em detalhes, de maneira particular, refletindo sobre a língua, sobre a prosódia, sobre a história do Brasil” (DE MARCO, 1986, p. 2). Essa *preocupação formativa* é elemento central do trabalho de José de Alencar (explícita nos romances indianistas) e acreditamos que tanto a sua protagonista em *Senhora* quanto a protagonista de Bastos, n’*A Virgem da Polônia* têm papel considerável nesse cenário frutífero para o nascimento do romance nacional.

Começaremos com a Virgem, passaremos pela Senhora e concluiremos com um olhar em paralelo para entender como essas personagens ajudaram a escrever as primeiras linhas do romance em língua portuguesa, com suas particularidades e pés no chão local e não em Paris.

1.2 A VIRGEM DA POLÔNIA

O procedimento para a descrição da protagonista d’*A Virgem da Polônia* a ser adotado será o mais próximo possível do enredo. A lógica adotada parte do título, segue com um *close reading* da história, para por meio dele detectar tanto o desenho dessa personagem quanto o desenrolar do enredo e o movimento da personagem através dele, conforme Antonio Candido (2007, p. 53):

Quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha de seu destino [...] O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.

Essa escolha de leitura não foi feita ao acaso: uma vez que o livro é pouco conhecido hoje, achamos necessário fazer uma leitura mais didática, que conta ainda com um detalhamento do enredo, na medida do possível, e se presta a apontar os caminhos desse romance em que são mostradas as maravilhas da religião e “do bem”, de forma a ter sua personagem principal como exemplo de vida e personificação da virtude.

Nossa leitura d’A *Virgem da Polônia* pretende dar conta daquilo que Antonio Candido (1987) nos diz a respeito dos romances bem realizados, ou seja, daqueles que conjugam enredo, personagens e ideias por meio da técnica *adequada*. Isso significa para nós que é fundamental olhar para o romance, enquanto elemento construído e acabado, mas também considerar os elementos que o constituem e o permitem ser esse objeto total e acabado:

Estes três elementos [o enredo e a personagem, que representam a matéria do livro; as “ideias”, que representam o seu significado; a técnica que elabora as anteriores] só existem intimamente ligados, inseparáveis nos romances bem realizados. [...] A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. (CANDIDO, 1987, p. 54)

Resolvemos, então, nos aproximar do enredo, para assim apreender justa e adequadamente o que a personagem e as ideias nos trazem quando conjugadas pela técnica de Bastos, resultando no nosso objeto de estudo.

1.2.1 Caracterização inicial

A protagonista começa a ser caracterizada já no título do romance: A *Virgem da Polônia*. Se pensarmos em uma análise sintática, temos um artigo definido feminino (*a*) que acompanha um termo que pode ser tanto substantivo quando adjetivo (*Virgem*), seguido de uma preposição (*da*) e outro substantivo próprio (*Polônia*). Essa construção já nos dá alguns indicativos sobre do que trata o romance; ao procurarmos no Dicionário

Online da Língua Portuguesa¹¹ o significado do núcleo do título (*virgem*) encontramos, dentre outros, os que nos interessam:

Nome feminino

[com maiúscula] RELIGIÃO *a mãe de Jesus Cristo*

Adjetivo de 2 gêneros

Puro; casto

Ingênuo; inocente

Sincero.

Já o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (grifo itálico, nosso; negrito, do original), traz as seguintes definições:

Substantivo feminino

Uso: *sentido absoluto. A mãe de Jesus Cristo; Virgem Maria*. Obs.: inicial maiúscula.

Derivação: por metonímia, pintura ou imagem que a representa.

Adjetivo de dois gêneros

Derivação: sentido figurado: casto, puro, inocente, virginal.

Tomaremos o substantivo próprio *Virgem* (uma vez que é grafado com inicial maiúscula), núcleo do título, e o significado “a mãe de Jesus Cristo”. *Virgem*, quando adjetivo, é sinônimo de inocência, pureza e castidade – qualificações que confirmaremos serem pertinentes à personagem ao longo da leitura. Ora, a expectativa que se cria, apenas no título do livro, é de que ele vai tratar de uma obra sagrada – se pensarmos que a mãe de Jesus também é chamada de “a Virgem Maria”; não se sabe ainda no título, mas descobriremos em breve que o nome da personagem principal do romance é o mesmo da mãe de Jesus. Em um país católico como Portugal, esse item é denotativo:

Há em todos nós [portugueses], por mais modernos que queiramos ser, há lá o oculto, dissimulado, mas não inteiramente morto, *um beato, um fanático ou um jesuíta!* Esse moribundo que se ergue dentro de nós é o inimigo, é o passado. É preciso enterrá-lo por uma vez, e com ele o espírito sinistro do catolicismo de Trento. (QUENTAL, s/d, p. 282, grifos nossos)

¹¹ Espaço Língua Portuguesa. **Dicionário da Língua Portuguesa com acordo ortográfico**. Porto Editora. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/virgem>>. Acesso em 01 set. 2012, grifo itálico, nosso; negrito, do original. Nesta dissertação, todas as referências a sites serão indicadas em notas de rodapé.

Antero de Quental (s/d) critica essa característica cultural do país e nela coloca a responsabilidade pelo atraso português diante das modernas nações europeias, inferimos aqui, serem França e Inglaterra. Esse traço religioso-cultural entra como dado importante em nossa pesquisa: o mercado leitor de romances em Portugal exigia histórias como as francesas e inglesas – pois eram essas que chegavam a suas mãos e com elas estava *acostumado* –, mas de alguma forma desejava também que tais histórias fizessem sentido dentro do contexto português. Oliveira (2008, p. 177-8, grifo nosso) afirma:

No mercado português ou brasileiro, era necessário oferecer aos leitores tramas interessantes como as francesas, mas, ao mesmo tempo, suficientemente próximas das experiências cotidianas de brasileiros e portugueses para que estes, na hora decisiva da compra, preferissem um Camilo ou um Alencar, a um Eugênio Sue ou Alexandre Dumas. [...]

A literatura portuguesa e a literatura brasileira podem ser vistas por vários ângulos. Mas, creio, se quisermos pensar o século XIX, e em especial a ascensão do gênero burguês por excelência, que é o romance, só o podemos fazer se considerarmos que *ela é tecida em português, dos dois lados do atlântico, criando uma tradição outra, que reconstrói de forma particular e híbrida, o imaginário produzido em Paris ou Londres*.

Retomaremos mais adiante a questão religiosa ligada à personagem de Bastos e o ponto doutrinário e moral presente tanto n’A *Virgem* quanto em *Senhora* quando fizermos as aproximações entre as protagonistas, de maneira que fique clara para o leitor a forte presença religiosa no livro português, característica intrínseca a ele, e as informações de cunho sócio-moral impregnadas no discurso do livro brasileiro. Por ora, destacamos que no título do romance português temos fortes evidências da força e do poder religiosos da protagonista do romance, os quais se confirmarão – posteriormente – em sua trajetória no enredo.

Curioso notar, porém, ainda no título que a *Virgem* não é portuguesa, mas polonesa. O fato de o romance ter uma protagonista estrangeira não nos surpreende, mesmo sendo esta uma obra “nacional”, porque assim o autor parece respeitar o gosto do público, habituado à literatura estrangeira traduzida. De acordo com Oliveira (2011, p. 261), nesta obra o leitor “pôde encontrar uma série de temas contemporâneos, numa obra cuja enredo se passava fora de Portugal, com personagens de outras nacionalidades. Nessa perspectiva, o livro se aproxima das traduções que o público estava habituado a ler”.

Conhecemos aquela que dá nome ao romance no dia de seu nascimento, o qual “se esperava de festa para a família de Arthur, se tornou um dia de pranto e de luto. O nascimento desejado da filha custou a vida à mãe” (BASTOS, 1860, p. 44). Com a morte da mãe, Arthur, o pai da menina, toma para si a responsabilidade de educá-la e criá-la: “Eu tenho em minhas mãos um *depósito sagrado*, de que hei de dar conta àquele anjo que, ao voar para o céu, me confiou” (BASTOS, 1860, p. 45, grifo nosso) e cumpre sua promessa de orientar a filha e mantê-la dentro dos conceitos morais e da virtude católica.

A apresentação de fato da personagem se dá apenas no capítulo V, depois de narrada a viagem de Arthur à Grécia, onde conhece sua esposa, mais bela que Helena de Troia, a qual viria a ser a mãe de nossa protagonista. Sobre a mulher de Arthur, diz o narrador: “Helena, por quem ardeu Troia, diziam uns, não era tão formosa: nem Vênus, diziam outros, ao surgir das ondas do mar” (BASTOS, 1860, p. 44). Essa bela mulher transmitirá à filha não só os genes de sua beleza, mas também da virtude: “O seu grande mérito, porém, não consistia só na sua beleza. A cultura do seu espírito, a amabilidade do seu caráter, e o *heroísmo da sua virtude*, eram dotes que mais que tudo a faziam apreciar” (BASTOS, 1860, p. 44, grifo nosso).

O autor na caracterização de sua personagem utiliza termos que remetem à doutrina católica, visto que neste momento de criação/ascensão do gênero em português temos a “função moral e sócio pedagógica como um dos principais objetivos do romance (consideram, inclusive, que este pode ser, em utilidade, superior à História)” (SOBREIRA, 2001, p. 4). Ora, em um país predominantemente católico não é curioso que se escreva um romance moral de doutrinação religiosa; essa característica é duramente criticada por Antero de Quental em seu discurso “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos”:

As nações mais inteligentes, mais moralizadas, mais pacíficas e mais industriosas são exatamente aquelas que seguiram a revolução religiosa do século XVI: Alemanha, Holanda, Inglaterra, Estados Unidos, Suíça. *As mais decadentes são exatamente as mais católicas!* Com a Reforma estaríamos hoje talvez à altura dessas nações: estaríamos livres, prósperos, inteligentes, morais... mas Roma teria caído! (QUENTAL, s/d, p. 273-4, grifo nosso)

Seguindo a linha doutrinário-religiosa do romance, Joaquim Bastos reforça a semelhança da criança à virtuosa mãe e dá a pequena o nome da mãe do filho de Deus:

Ele encontrava muitas vezes a recém-nascida, a quem para em tudo se parecer com sua mãe, se pôs o nome de Maria, elevando os olhos ao céu, e elevava-os também. Eu devia, dizia ele suspirando, quando fosse tempo ensinar-te a fitar os inocentes olhos nessa estância bem-aventurada, onde mais radiante que as estrelas, se oculta tua mãe, e és tu que tão cedo me ensinas a elevar os meus! (BASTOS, 1860, p. 45)

Notemos que ainda recém-nascida Maria influencia o pai a olhar para o céu e desde seu nascimento o ensina, ainda que de forma indireta, a seguir os preceitos católicos e morais. A pequena parecia com a mãe, que depois de morta fora elevada aos céus (tal como a mãe de Jesus, de acordo com a doutrina católica) – seguindo a lógica e o tom do romance.

Sabemos ser a mãe de Deus também chamada Virgem Maria, conforme a definição dos dicionários e também porque fazemos parte de um imaginário cultural cristão¹². Essa analogia entre a personagem e a mãe de Jesus também não nos parece coincidência:

Eis como nasceu Jesus Cristo: *Maria, sua mãe, estava desposada com José. Antes de coabitarem, aconteceu que ela concebeu por virtude do Espírito Santo.* José, seu esposo, que era homem de bom, não querendo difamá-la, resolveu rejeitá-la secretamente. Enquanto assim pensava, eis que um anjo do Senhor lhe apareceu em sonhos e lhe disse: “José, filho de Davi, não temas receber Maria por esposa, pois o que nela foi concebido vem do Espírito Santo. Ela dará à luz um filho a quem porás o nome de Jesus, porque ele salvará o seu povo de seus pecados”. Tudo isto aconteceu para que se cumprisse o que o Senhor falou pelo profeta: *Eis que a Virgem conceberá e dará à luz a um filho que se chamará Emanuel*, que significa: Deus conosco. Despertando, José fez como o anjo do Senhor lhe havia mandado e recebeu em sua casa sua esposa. E, sem que ele a tivesse conhecido, ela deu à luz o seu filho, que recebeu o nome de Jesus.¹³ (Mt 1, 18-25, grifos nossos)

A condição e qualidade da mãe de Jesus aparecem novamente no seguinte trecho:

¹² O Instituto Nacional de Estatística de Portugal indica que em 2011 a população portuguesa ainda é em sua maioria católica (81%), seguida dos sem religião (6,84%), outras religiões cristãs (1,81%), protestante (0,84%), ortodoxa (0,62%); não responderam e outras religiões somam o restante da população (Disponível em <http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=CENSOS&xpgid=ine_censos_indicador&contexto=ind&indOcorrCod=0006396&selTab=tab10>. Acesso em 07 dez. 2012). De acordo com dados do Censo IBGE 2010 (Disponível em <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/>>. Acesso em 21 out. 2012), a maioria da população brasileira (64,6%) é católica, seguida por evangélicos (22,2%), espíritas (2%), umbanda e candomblé (0,3%), sem religião (8%), outras religiosidades (2,7%) e não sabe/não declarou (0,1%).

¹³ Todas as referências à Bíblia foram retiradas da seguinte edição: BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1993.

No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galileia, chamada Nazaré, *a uma virgem desposada com um homem que se chamava José, da casa de Davi; e o nome da virgem era Maria.* Entrando o anjo, disse-lhe: “Ave, cheia de graça, o Senhor é contigo.” Perturbou-se ela com estas palavras e pôs-se a pensar no que significaria semelhante saudação.

O anjo disse-lhe: “Não temas, Maria, pois encontraste graça diante de Deus. Eis que conceberás e darás à luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus. Ele será grande chamar-se-á Filho do Altíssimo e o Senhor Deus lhe dará o trono de seu pai Davi; e reinará eternamente na casa de Jacó; e o seu reino não terá fim. Maria perguntou ao anjo: “Como se fará isso, pois não conheço homem?” Respondeu-lhe o anjo: “O Espírito Santo descerá sobre ti, e a força do Altíssimo te envolverá com sua sombra. Por isso o ente santo que nascer de ti será chamado Filho de Deus. (Lc 1, 26-35, grifos nossos)

A infância da Virgem Maria, mãe de Jesus, não é detalhada na Bíblia; sabe-se apenas, de acordo com a tradição católica, que os pais de Maria eram Joaquim e Ana. A Virgem da Polônia também não tem sua primeira infância detalhada no romance – acreditamos que isso também não ocorre por acaso, afinal, estamos lidando com um texto doutrinário, portanto, as escolhas do autor tendem a remeter tanto ao conhecimento prévio do público quanto às suas crenças¹⁴, de forma que sua obra faça sentido e seja de interesse desses leitores.

Conhecemos apenas algumas passagens da infância da menina Maria, a da Polônia, que recebe do pai, aos sete anos, uma mesada para seus prazeres infantis e se mostra caridosa no uso desse dinheiro: “Eu não preciso de nada, e os pobrezinhos precisam de tudo” (BASTOS, 1860, p. 45). Com o passar do tempo, apesar do aumento da mesada, a aplicação segue a mesma (BASTOS, 1860, p. 45). Aqui a caracterização da personagem acontece por meio de uma atitude virtuosa que é latente em todas as suas ações e demonstrada também na construção narrativa do romance, graças, principalmente, ao tom

¹⁴ Stuart Hall em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* traz para discussão aspectos sobre identidade, cultura e pertencimento no período que ele chama de pós-moderno. O autor aponta, para tanto, três concepções de identidade: do sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. Interessa-nos aqui o sujeito sociológico, o qual reflete a complexidade do mundo moderno e parece estar próximo dos sujeitos do público leitor de nossos romances. “De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o seu ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quando os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.” (HALL, 2005, p. 11-2)

dado aos discursos e à forma que as histórias – desde a conversão de ateus até a morte de Jesus na cruz – são narradas.

Ora, segundo Antonio Candido (1987, p. 78), “os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos”, em nosso objeto vê-se que a atmosfera sagrada, o nome dado à personagem e as referências à sua virtude e pureza foram desenhados para reforçar e dar coerência ao propósito de Bastos com este livro, a saber, “a defesa exacerbada dos valores cristãos” (OLIVEIRA, 2011, p. 277).

No trecho “E numa idade em que o coração pode mais que a razão, não se sabia o que mais se devia notar; se o prazer, se a discrição, com que fazia a distribuição dos socorros, que seu pai lhe entregava” (BASTOS, 1860, p. 46), vemos que a criança sentia prazer em ajudar e o fazia de forma discreta. O Evangelho de Mateus (6, 3-4) ensina que “Quando deres esmola, que tua mão esquerda não saiba o que fez a direita; assim a tua esmola se fará em segredo, e teu Pai, que vê o escondido, recompensar-te-á”. Então, Maria dá o exemplo desde muito cedo e doutrina – lembremos, por exemplo, que ela ainda criancinha faz o pai elevar os olhos aos céus –, tal como na Bíblia, ao agir corretamente e ser caridosa, ou seja, ensina por meio do exemplo e sem se vangloriar disso.

Maria aprende aquilo destinado às mulheres, mas também as línguas (especialmente o grego e o hebreu, línguas caras à sua religião, uma vez que o Novo Testamento fora escrito em grego e texto do Velho Testamento, em hebreu), ciências: “Religião, história, filosofia, música, pintura, ciências exatas, tudo estudava, aprendia tudo, e não saciava nunca” (BASTOS, 1860, p. 46). Esse conjunto de conhecimentos permite que ela discursse entre os sábios que visitavam sua casa e a partir desse ponto do romance, são os longos discursos – “sendo, para um leitor de hoje – e imagino que mesmo para um leitor de finais de século XIX – a parte mais tediosa do livro” (OLIVEIRA, 2011, p. 255) – que passam a dar o tom da narrativa e traçar a trajetória da personagem.

1.2.2 Os primeiros discursos

Arthur sente prazer em ouvir a filha discursar, gosta de vê-la triunfar nessa tarefa (BASTOS, 1860, p. 47) e assim são tecidos os passos seguintes de Maria na trama. O primeiro discurso acontece como resposta à pergunta: “Por que têm a maior parte das modernas Constituições monárquico-representativas correspondido tão mal à expectativa dos povos, e produzido antes a morte que a vida da liberdade?” (BASTOS, 1860, p. 47). Para responder, o autor português coloca na voz da Virgem um discurso que toma 14 páginas e trata da liberdade dos povos, do governo e da constituição; passa pela Revolução Francesa sem deixar de lado o reforço à bondade e impecabilidade de Deus (BASTOS, 1860, p. 48). Vemos, assim, que já no primeiro discurso, além de trazer novidades da época para sua fala, Maria se ocupa em reforçar a onipotência e o poder divino.

Nessa primeira fala da personagem, é possível notar a união do conservadorismo e da modernidade, passando, naturalmente, pela *imutável* sabedoria divina: “Agora estão em voga na Europa os Governos monárquicos representativos, na América os republicanos: porém quem sabe qual será a moda daqui a alguns anos? Tudo varia, tudo muda, só a Sabedoria Divina não” (BASTOS, 1860, p. 50). Assim é visto o regime monárquico representativo e igualmente encontramos o romance do Conselheiro Bastos, que traz grande avanço se considerarmos elementos presentes em seu conteúdo (escravidão, Revolução Francesa e personagens históricos conhecidos), apresentados por meio de uma forma já conhecida do público, mas em ascensão em seu país (o romance), sem, porém, deixar de lado a defesa e o ensinamento dos valores católicos, os quais fazem parte da cultura portuguesa.

A defesa do ponto de vista político feito neste momento do livro fala das constituições e se refere à França e à Inglaterra; passa pelos Estados Unidos e volta à Inglaterra falando de liberdade e suspensão de garantias:

Alguma Constituição ainda existe depois de passar por esta prova [a morte]. Assim é: mas de tantas que têm havido, e que morreram dessa morte, quantas têm ressuscitado? Oh não nos iludamos. *A ressurreição é um milagre, de que só a Onipotência Divina é capaz.* (BASTOS, 1860, p. 56, grifo nosso)

Nosso foco não está no conteúdo dos discursos políticos e das convicções que eles trazem; por outro lado, de maneira ora sutil, ora direta, vemos nesse discurso elementos doutrinários e norteadores que não nos deixam esquecer o caráter didático da obra; a todo

tempo somos lembrados da onipotência divina, a única capaz de ressuscitar, e esse ensinamento acontece por meio da voz de uma mulher, Maria, que se mostra, com o desenrolar da narrativa, a própria virtude personificada, seja por meio de suas atitudes ou discursos, seja através dos inúmeros apontamentos do narrador a respeito de sua incorruptibilidade.

“As Constituições, depois de feitas, deviam colocar-se debaixo da salvaguarda da religião e da virtude: mas tem-se isto sempre praticado?” (BASTOS, 1860, p. 60). Sabemos que historicamente o sugerido não acontece e – depois de provas reais como a Inquisição, por exemplo – a religião não é garantia de justiça e igualdade. Aqui, porém, destacamos mais uma vez o elemento doutrinário embutido no discurso da personagem, pois ela, representante de Deus, afirma que as constituições deveriam estar sob a salvaguarda da religião, pois só assim garantiriam a justiça.

Findo o primeiro discurso, e tendo Maria sido “vivamente aplaudida”, diz o narrador:

Vós¹⁵ talvez direis que o seu discurso podia ser mais simples e mais metódico, esquecendo-vos da sua idade, e de que ele não foi senão um improviso: porém o que não podereis dizer, sem dar uma triste ideia de vós, é que ele não foi em toda a sua extensão verdadeiro.” (BASTOS, 1860, p. 61, grifo nosso)

Ora, o leitor do século XXI certamente concordaria, uma vez que o discurso é longo e rebuscado – muito diferente da linguagem e do ritmo das séries de TV e filmes americanos, tão habituais hoje. Há no trecho mais um elemento caracterizador da Virgem: ela é *verdadeira* em suas palavras, reforçando, então, dois pontos caros ao autor e ao propósito da obra. O primeiro consiste na virtuosidade de Maria e o segundo na verdade de suas palavras; isso significa que em um momento em que se procura doutrinar, nada melhor que apresentar dogmas por meio de voz confiável, proveniente de uma linda e virtuosa mulher.

¹⁵ O trecho em destaque traz o primeiro momento do romance em que o narrador se dirige diretamente ao leitor, adiantando aquilo que viria a ser feito anos depois por Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco em Portugal e Machado de Assis no Brasil, dentre outros. Esse dado coloca José Joaquim Rodrigues de Bastos também na esteira de escritores que adotaram o procedimento, senão o primeiro (pesquisas mais aprofundadas podem dar conta dessa investigação), em nossa literatura em português.

A movimentação de Maria quando não está discursando reforça seu caráter santificado e humilde. Ao final desse que fora seu primeiro discurso, um dos ouvintes vai até sua casa e escreve o que ouvira para, na noite seguinte, ler o material para todos. A Virgem, porém, não se acha digna da ação do admirador e seu pai não permite ao homem fazê-lo porque diz ser impossível reproduzir “a graça da sua voz e a beleza de seus gestos” (BASTOS, 1860, p. 61). É este ser delicado e de gestos belos, com discurso poderoso comparado a Demóstenes (BASTOS, 1860, p. 61) que nos enche com suas palavras. Maria ocupa um papel que não seria de uma mulher à época, converte homens (como veremos em breve) e age por meio de atitudes tidas masculinas ao discursar e persuadir aqueles se colocam em seu caminho.

Voltamos novamente para a caracterização de Maria que agora beira mais uma vez a santidade. Por meio de um hino ao Senhor tocado na lira, ela encanta os presentes. Vejamos:

Ela pegou então na lira; e as cordas da lira, debaixo de seus dedos de neve, pareceram exalar sons divinos; ela cantou um hino ao Senhor e todos se sentiram como arrebatados a uma região desconhecida.

A antiguidade dizia que os muros de Tebas não foram elevados pelas mãos dos homens, que Amphion pulsava a lira que lhe fora dada pelas próprias Musas, e aos seus sons melódiosos as pedras corriam a colocar-se por si mesmas. Seria o Príncipe da Beócia superior ou inferior a Maria? (BASTOS, 1860, p. 71)

Esse poder nobre conferido à Maria a coloca ao lado de figuras mitológicas e põe em suas mãos o instrumento musical da Antiguidade. Pelos seus dedos de neve, a polonesa emite sons divinos, arrebatando todos os presentes. Com isso, vemos mais um elemento que dá a ela confiabilidade, força e poder dentro do universo marcadamente defensor do Catolicismo e de seus valores (OLIVEIRA, 2011, p. 255).

Logo após a apresentação, seu pai preocupado com a progressiva decadência da saúde da Virgem resolve viajar com a jovem – não por conta da mudança de clima, mas para que Maria pudesse descansar de seu intenso trabalho e aplicação de espírito, não condizentes com sua condição física. Começa aí a peregrinação da Virgem Maria, momento em que destacamos a sua vontade de ir aos lugares santos, mas, ao mesmo tempo, sua preocupação com as despesas de uma viagem como essa, que seriam suficientes para ajudar muitos pobres: “não sei se será lícito consumir nela um cabedal que pode

sustentar muitos pobres e enxugar muitas lágrimas, em um tempo em que as misérias são tantas, e em que há tão pouco quem as remedeie” (BASTOS, 1860, p. 75).

Se as atitudes de caridade por um lado reforçam a personalidade servil e católica de Maria, por outro, demonstram seu caráter santo e sua importância como protagonista, dando a ela poder e respeito, como a uma pedra preciosa; a viagem, por exemplo, para o pai serviria tanto para o restabelecimento da saúde da filha quando para “completar sua educação. Todos os outros meios de *polir esse diamante de imenso valor* haviam sido empregados; faltava só este” (BASTOS, 1860, p. 77, grifos nossos).

Para Antonio Candido (1987), a personagem é o elemento mais atuante em um romance e ela só adquire significado no contexto do livro e se comunica a impressão de mais legítima *verdade existencial*. Bastos aqui parece conseguir aquilo que o crítico aponta como essencial para a personagem romanesca, porque Maria, além de *preciosa*, é servil e rica em seu espírito comunicando, então, a verdade de forma coerente dentro do romance.

1.2.3 A peregrinação

Obediente ao pai, Maria parte com ele para a Grécia. A primeira cidade foi Nauplia, a capital grega de 1829 a 1834, onde são recebidos pelo rei que, sem esperar muito de Maria, a ela pergunta sobre a situação local. A Virgem profere, então, um discurso que abarca desde a origem não helênica do rei até a causa do mal da cidade, a saber, a falta da religião “sem a qual toda a civilização é imperfeita e toda autoridade é impotente. Mui judiciosamente disse um poeta, que os reis não têm o trono onde Deus não tem altares” (BASTOS, 1860, p. 80).

Depois da visita ao rei, Maria e seu pai assistem a uma sessão do congresso e observam os novos oradores, aqui nada dignos à herança de Demóstenes (vale lembrar que a Virgem fora comparada a ele no início do romance). Os gregos no tempo do romance não se aproximam do orador, mas Maria, sim.

Pai e filha seguem, então, para Atenas em ruínas.

Após lamentar a destruição à volta, os dois decidem ir ao Monte Himeto, local onde se produz o melhor mel do mundo. No caminho encontram um solitário com um livro nas mãos que parece conhecer Maria, porque diz ao vê-la: “Que anjo do céu é este, tão parecido com outro, que eu conheci na terra, que eu amei, e que eu perdi?” (BASTOS, 1860, p. 84). O velho, porém, não conhecia a Virgem e aí temos o primeiro mistério do enredo revelado: este homem é o tio da jovem, pois fora casado com a irmã de sua mãe – morta pouco tempo depois da boda. Essa liberdade em inserir personagens que explicam acontecimentos e trazem novidades ao enredo já em desenvolvimento – técnica ainda hoje usada pela telenovela brasileira¹⁶ –, já é empregada pelo autor português:

Quando Maria e seu pai viajavam pela Grécia conhecem nas montanhas um eremita que olhava para Maria de forma estranha. Depois saberemos que ele fora apaixonado pela irmã gêmea da mãe de Maria, e com ela se casara, mas ela meses depois havia falecido. Quando a esposa de Arthur apareceu no romance nenhuma indicação foi feita sobre a existência desta irmã. *O narrador, assim, parece sentir-se à vontade para acrescentar novos personagens ou episódios sem precisar reescrever trechos anteriores.* (OLIVEIRA, 2011, 260-1, grifos nossos)

Revelada a identidade do eremita, a história segue e Arthur decide continuar a viagem com a filha, rumo à Palestina, pois teme a epidemia que assola a Grécia pós-guerra. Maria, restabelecida e prestes a seguir viagem, está “agradecia a seu pai, persuadida de que ou a gratidão não é nunca excessiva, ou não pode haver no mundo um mais belo excesso que o da gratidão” (BASTOS, 1860, p. 90). Chegamos, então, ao nono capítulo do livro, que traz a passagem dos peregrinos pela terra onde o Deus em forma de homem, Jesus, derramara seu sangue. A atmosfera sagrada do lugar é criada por meio da voz do narrador contando diferentes histórias bíblicas.

Vale destacar que neste espaço definido, Jerusalém, Maria detém outro poder que os humanos *normais*, portanto, mortais, não têm: o dom de usar de uma linguagem que sobe ao céu diretamente – “O que ele [o seu coração] dizia subia ao céu entre perfumes e

¹⁶ Este recurso foi utilizado por João Emanuel Carneiro na novela *Avenida Brasil*, transmitida pela Rede Globo de TV, no período de 26 de março de 2012 a 19 de outubro de 2012. Os principais mistérios do enredo foram revelados depois do aparecimento de novos personagens já no meio da trama. A novela foi sucesso de público e em seu último capítulo teve 50,9 pontos de audiência (cada ponto equivale a 60 mil domicílios na grande São Paulo), ou seja, mais de 3 milhões de casas estavam com suas TVs ligadas na novela. Fonte: “Último capítulo de ‘Avenida Brasil’ tem 50,9 de Ibope e é a maior audiência da TV no ano”. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/10/19/ultimo-capitulo-de-avenida-brasil-tem-509-de-ibope-e-e-maior-audiencia-da-tv-no-ano.htm>>. Acesso em 9 dez. 2012.

ouvia-se no céu” (BASTOS, 1860, p. 92) – tal como a mãe de Jesus¹⁷, que, de acordo com a tradição católica, ascendera ao céu, ainda em vida. Destacamos a esse respeito a seguinte passagem que nos chama especialmente a atenção:

Ela havia sempre amado a virtude e a religião, mas aquele sentimento religioso que absorvia todos os seus outros sentimentos, *aquele heroísmo de virtude* que não encontrava obstáculos nem conhecia limites, aquele *fogo de caridade* que não deixava nunca de abraçá-la, nasceram então, sobre a pedra sepulcral e ao reflexo das quarenta e quatro lâmpadas que nesse piedoso recinto de dia e de noite ardiam. (BASTOS, 1860, p. 92-3, grifos nossos)

No local sagrado, o Santo Sepulcro, a Virgem é caracterizada pelo narrador como dona de um sentimento religioso superior a todos os demais sentimentos; o fogo da caridade e o arder das lâmpadas que iluminam o sepulcro nos parecem também indicativos – lembremos que o fogo é simbólico na doutrina cristã. A passagem bíblica em que os apóstolos ao receberem o Espírito Santo passam a pregar em diferentes línguas é uma referência peculiar para pensarmos também na Virgem, uma vez que além de conhecer diferentes línguas, neste momento ela se vê envolvida por um fogo de caridade. Ou ainda, de um fogo que comunica tal como aquele que envolvera os apóstolos: “O encanto das suas palavras, as doces inflexões de sua voz, levavam sempre consigo a convicção; e a coragem que ela sentia, e o *fogo* em que ela ardia, comunicava-se” (BASTOS, 1860, p. 307, grifo nosso). Veremos a seguir como está escrito o trecho na Bíblia:

Chegando o dia de Pentecostes, estavam todos reunidos no mesmo lugar. De repente veio do céu um ruído como se soprasse um vento impetuoso e encheu toda a casa onde estavam sentados. Apareceram-lhes então uma espécie de línguas de fogo, que se repartiram e repousaram sobre cada um deles. Ficaram todos cheios do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia que falassem. (Atos 2, 1-4)

A Virgem parece ter, de acordo com a passagem a seguir, o dom da visão intemporal: “Maria fazia, muitas vezes, reflexões importantes: e ocasiões houve em que lhe

¹⁷ Não há referência na Bíblia sobre a assunção da Virgem Maria e o fato é tido como um dos dogmas da igreja católica, cf. Freire em Academia Maria, Santuário Nacional de Aparecida. “Dogmas Marianos – A assunção – Parte 5”. Disponível em <<http://www.a12.com/santuário/academia/artigos.asp?art=73&lang=pt>>. Acesso em 22 out. 2012.

pareceu estar vendo aquilo que um véu de dezoito séculos escondia a todas as vistas [exceto à dela]: ou quem sabe o que ela, em seus arrebatamentos, via?” (BASTOS, 1860, p. 95). Dezoito séculos escondiam a condenação de Jesus Cristo e a famosa passagem em que Pilatos lava suas mãos sobre sua condenação; mas a Virgem conta, como se lá estivesse tal qual testemunha do sofrimento de Jesus:

Meu Deus, com que crueldade eles vos estão flagelando! *Eu vejo descarregar os golpes, eu vejo correr o sangue!*... E continuou, expondo tudo que se persuadia que via. ‘Não vês nada’, lhe bradou seu pai, pegando-lhe na mão, e retirando-a com força. ‘É tua imaginação que se exalta; é o teu espírito violentamente agitado, que se extravia.’ Seria porém isso uma exaltação da sua imaginação, um extravio do seu espírito, ou uma *especial revelação daquela cena dolorosa* com todas as suas circunstâncias? (BASTOS, 1860, p. 96, grifos nossos)

No trecho citado, o narrador se utiliza do discurso direto – dando voz a Maria – e deixa a seguinte dúvida nas mãos do leitor: teria ela visto o sofrimento do filho de Deus?

Depois de muitas idas à Belém, cidade de Davi, e de uma viagem de 12 meses, pai e filha tentam voltar à Europa, mas Arthur morre próximo de Varsóvia: “Passados poucos dias, ele caiu gravemente enfermo. A medicina esgotou todos os seus recursos, e em vão. Os dias do homem são contados, e Deus lhes constituiu um termo, que não pode ultrapassar-se” (BASTOS, 1860, p. 102). Antes de morrer, porém, ele instrui a filha a seguir seus passos e fazer tudo o que ele não pudera fazer, sempre oferecendo as obras a Deus. Arthur deixa para Maria sua fortuna e sabe que ela fará bom uso do dinheiro.

A morte do homem é silenciosa, assim como a de Jesus Cristo na cruz. Arthur, diz “*Nas vossas mãos, Senhor, encomendo o meu espírito*’ e sem um ai, sem um gemido, sem dar sinal algum de aflição ou de agonia, expirou” (BASTOS, 1860, p. 103, grifo nosso). O autor aqui segue as palavras de Jesus Cristo na cruz, conforme o Evangelho de Lucas (23, 46, grifo nosso), “Jesus deu então um grande brado e disse ‘*Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito*.’ E dizendo isto, expirou.” Os dois trechos seguem a mesma estrutura e tanto Arthur quanto Jesus se entregam a Deus/Senhor antes da morte; vale notar que a escolha vocabular e sintática de Bastos é muito semelhante à do relato bíblico.

Diante desse momento de tristeza para Maria, o narrador mais uma vez exalta a importância da religião, responsável por confortar a órfã: “Tu [religião] foste quem acudiu

a Maria em momentos de tanto horror, em horas de tanta angústia. Vendo expirar nos seus braços o objeto mais caro que tinha na terra, que seria dela se tu não fosses?” (BASTOS, 1860, p. 104) e cura para todos os males.

O *triste* capítulo X termina com a exaltação da Virgem, destinada por Deus a ser um exemplo de virtude: “Aquela, que a Providência parecia haver destinado para *exemplo e para modelo*, foi-o no desempenho que a natureza e a gratidão dela exigiam para com seu pai” (BASTOS, 1860, p. 105, grifo nosso) e então detectamos mais duas características dessa personagem: além de exemplo, graças à sua natureza (divina), ela é dedicada ao seu pai (assim como, de acordo com os ensinamentos do livro, é dever de todos dedicarem-se a Deus) e grata àquele que dá a vida (para ela, Arthur, e para todos, Deus). Além de modelo de virtude, Maria é em nosso estudo um modelo de personagem portuguesa.

1.2.4 O caminho solitário¹⁸

Agora que Maria se encontra sozinha e fora de seu país, ela adota um sistema de recolhimento, mas quase não consegue se esconder e por isso é comparada ao mais importante astro do sistema solar, o qual não consegue ficar por muito tempo oculto: “O sol esconde-se algumas vezes por detrás das nuvens; mas quando menos se pensa as nuvens se dissipam e o astro do dia aparece mais radiante” (BASTOS, 1860, p. 106).

Seu tempo agora sem o pai era dedicado a “exercícios de piedade e a obras de caridade, e outra parte ao estudo. Não passava um dia só sem que visitasse o Senhor em algum dos seus templos, e sem que repartisse avultadas esmolos, fazendo-o com tal recato que nem a sua mão esquerda sabia o que fazia a direita”¹⁹ (BASTOS, 1860, p. 107-8). Seus estudos já não eram das línguas “de que parecia possuir o dom maravilhoso pela propriedade e facilidade com que as falava” (BASTOS, 1860, p. 108), mas da religião,

¹⁸ Maria desperta uma paixão, mas seu admirador não se declara: “Mas o seu rosto não sei o que tem de sobrenatural, de divino, que me não deixa dizer o que sinto, que prende a minha língua, que emudece a minha voz...” (BASTOS, 1860, p. 272, grifo nosso), talvez por conta da face divina da amada, a qual o impedia de se declarar. Não nos aprofundaremos nesse tema, mas destacamos que a Virgem sequer tivera conhecimento desse admirador que, ao final do romance, vai para Roma “onde se ordenou, e d’onde, associando-se a outros sacerdotes da sua escolha, partiu para as missões do Oriente, fazendo à sua custa todas as despesas. Seis anos depois, constou que mais um mártir havia ganhado a palma que nunca murcha. E este mártir era ele” (BASTOS, 1860, p. 343). Isso significa que sua influência voltada à religião se dá também na vida de um homem apaixonado – que por pudor (?) não se declara e depois da morte da amada se torna padre, posteriormente, mártir.

¹⁹ Assim como em Mateus (6, 3-4), já citado.

explicado pelo narrador, que se direciona ao leitor e seu provável estranhamento dessa predileção da Virgem pelo estudo da religião:

Vós, que reputais a ciência da religião uma ciência árida, infecunda e mais acomodada à solidão dos claustros que ao trato da sociedade, talvez estranhareis que ela fosse objeto da estudiosa predileção de uma pessoa que, pelo seu sexo e pela sua idade, parecia mais própria para outras aplicações: porém reparai que o estudo da religião é dos nossos principais deveres, que a religião tem encantos que ninguém pode exprimir, que sendo a regra infalível da vida, é ao mesmo tempo a poesia do coração.

Se política não era inteiramente estranha às elucubrações de Maria, era porque ela considerava a política uma parte da moral, assim como a moral uma parte da religião.

Ela atribuíra as falsas ideias de moral às falsas ideias de religião, e as falsas ideias de política às falsas ideias de moral. (BASTOS, 1860, p. 108, grifos nossos)

No trecho, identificamos as virtudes de Maria relacionadas à religião e à moral e, utilizando-se da conversa direta com o leitor, o narrador novamente reforça o caráter divino da personagem. Esse recurso empregado também em outros momentos da narrativa se relaciona no nosso entender a dois pontos principais: primeiro à crença na verdade da voz da personagem e segundo ao caráter didático da obra. Com esse diálogo direto, o discurso tende a ser mais efetivo; se o que está dito é direcionado ao leitor, espera-se que ele, de alguma forma, identifique o caráter da personagem e, ainda, acredite no que é dito e siga os ensinamentos.

Conhecemos Maria por suas atitudes e por seu *heroísmo de virtude* e isso se reflete até no contato que ela tem com os outros personagens que aparecem ao longo do desenvolvimento da trama. Por exemplo, quando Maria encontra a princesa polonesa Cunegonda Oginska, esta percebe nossa personagem como gracioso anjo: “A Princesa a amava e dizia às pessoas da sua corte: Não sei o que tem Maria, que quando a vejo parece-me ver um *anjo do céu* e quando se retira me deixa sempre triste, como se a graça do Senhor de mim se retirasse” (BASTOS, 1860, p. 111, grifo nosso). Isso prova que a santidade de nossa personagem não aparece apenas por meio de seus discursos e obras de caridade, mas é também materializada por sua presença, tal como um anjo (figura

mensageira de Deus para o cristianismo, judaísmo e islamismo), reforçando, então, para nós as características da personagem desenhadas por suas ações.

O capítulo seguinte, XII, trata do Levante de Novembro (1830-1831), revolta armada contra o domínio russo na Polônia, “o descontentamento foi tão geral que, na noite de 29 de novembro de 1830²⁰, rebentou uma revolução espantosa” (BASTOS, 1860, p. 114) e traz diferentes mulheres da corte, inclusive a princesa, trabalhando em prol dos feridos na guerra. Maria, porém, não se colocou junto delas por conta da recomendação de seu pai para que nunca se alistasse a sociedade alguma, apesar de pensar “que não era a sociedades, como a de que se trata, que isso se referiria: mas respeitava tanto todas as recomendações de seu pai, que não ousava interpretá-las” (BASTOS, 1860, p. 116). Arriscamo-nos em dizer que está embutido nesse pensamento de Maria – que se confunde inúmeras vezes com a voz do narrador – mais um dogma da religião católica que consiste em não discutir ou interpretar a lei de Deus.

Temos no encerramento do capítulo dois procedimentos familiares para o leitor atual: “Que faria ela? Ficaria imóvel no meio geral do movimento? Encerrar-se-ia em casa esperando os acontecimentos, observando o vento que soprasse, a bandeira que triunfasse, para então sair à rua?” (BASTOS, 1860, p. 118). A Virgem não se coloca como parte da equipe de ajuda proposta pelas damas da corte, e o narrador termina o capítulo criando expectativa para o seguinte²¹, novamente por meio do diálogo com o leitor.

O narrador informa que Maria não ficara indiferente aos acontecimentos à sua volta, mas essa voz narradora se confunde mais uma vez com a voz da protagonista, da mesma maneira que se confundia com a de Arthur; são raros os momentos em que sabemos definir com certeza quem fala, o que dá um tom homogêneo ao romance.

Podemos assim notar uma equivalência entre a perspectiva adotada pelo personagem [Arthur] e pelo narrador, o que também virá a ocorrer em relação a Maria. *Não há uma discrepância entre estas várias vozes, todas elas parecem encarnar uma mesma postura ideológica, serem manifestações de uma mesma verdade a ser proferida e utilizarem,*

²⁰ O acontecimento histórico nos leva a uma reflexão acerca do público português feita por Paulo Motta Oliveira (2011, p. 279, grifo nosso): “o gosto do público português tendia muito mais para os *enredos da atualidade*, para histórias contemporâneas que ocorriam ou poderiam ter ocorrido. A ancoragem de *A Virgem da Polónia* em recentes episódios da história europeia é ótimo exemplo disso”.

²¹ Mais uma vez, nos referimos à novela da televisão brasileira que tem como procedimento comum a criação da expectativa na última cena do dia para que o público deseje retornar no dia seguinte e ter respostas às perguntas deixadas no capítulo atual. Esse procedimento que vemos desde o folhetim nos jornais do Rio de Janeiro aparece no livro de Bastos e ainda hoje é utilizado também pelos seriados.

mesmo, um discurso e um vocabulário semelhante. Esta indistinção entre a voz do narrador e a dos personagens acaba por criar um discurso homogêneo, não habitual em um romance.

Curiosamente, porém, este discurso único se conjuga com um senso acurado para as novidades de seu tempo, como já o indicamos. (OLIVEIRA, 2011, p. 257, grifos nossos)

O tom homogêneo do discurso reforça o caráter didático do romance, de forma que não há alternância de posições diversas. Pensemos, por exemplo, nas conversões de judeus e ateus ao catolicismo feitas pela Virgem; nesse sentido, o discurso quase que com uma voz *única* dá conta de orientar o leitor e dirigi-lo rumo ao caminho da virtude.

Em seguida, ao pensar de que forma poderia não ser omissa e ao mesmo tempo obedecer às ordens do pai, a Virgem decide-se por aconselhar os patriotas a fazer uma guerra *humanizada* e que a coragem se transformasse em um instinto de moderação. Assim, recomeçam os discursos de Maria que indicava estradas que *todos* que a ouviam desejavam trilhar (BASTOS, 1860, p. 119).

Maria cuida de doentes terminais, vela o sono dos coléricos e trata dos feridos sem distinção de doença. Por meio de sua postura, ela ensina um sacerdote a não temer o doente, pois para ele, padre, não confessar o moribundo constituía crime perante a Igreja. Depois do acontecido, o sacerdote se transformou em assíduo assistente dos doentes e as moléstias a ele respeitaram.

Assim, a Virgem segue em seu trabalho de curar corpos e almas diariamente; este capítulo se encerra com a voz comum que dá tom ao livro que deixa registrado mais um ensinamento dogmático: “A religião é a cadeia de ouro, que liga os homens aos homens, e a terra ao trono do Eterno. Os maiores serviços que se fazem à religião são também os maiores que se fazem à humanidade” (BASTOS, 1860, p. 122).

O Conselheiro Bastos nos presenteia no capítulo XIV com uma aula de retórica que acontece por meio da conversa de Maria com um general ateu enfermo. Em 13 páginas, a Virgem consegue convencê-lo da existência de Deus e para isso se utiliza dos sentimentos do general por seu filho, de exemplos históricos e filosóficos, passa por apóstolos e missionários, sem nunca deixar de lado a *universalidade* na crença em Deus, “tão antiga como o mundo, tão forte que não há poder humano que a possa destruir, tão geral não há

canto algum habitado no universo onde não tenha penetrado” (BASTOS, 1860, p. 125). Ora, aqui além de desconsiderar qualquer outra religião que não tenha apenas um Deus, Maria persuade o ateu – e também o leitor – a acreditar na universalidade de sua crença e prova por meio do discurso que absolutamente tudo (nos animais mais imponentes aos insetos, da fúria do mar e do vento ao sopro suave nos campos, o crer de jovens e velhos e de todo o gênero humano) depende da crença em um Deus único, o seu. Para a Virgem, “um homem, muitos homens podem enganar-se, o mundo inteiro não” (BASTOS, 1860, p. 125).

O general não se deixa convencer facilmente e argumenta que a Revolução na França foi pensada por ateus, que também nela figuraram, mas Maria desconstrói a fala do enfermo e desmente a informação que cada um dos exemplos dados pelo general eram engenhosos pensadores ateus – Anaxágoras, Aristófanes, Averois, Bion de Boristenes –, ao contrário. Retomando, então, o assunto da Revolução, Maria a coloca como época espantosa e de transtorno de ideias, comparando os ateus que nela se destacaram a assassinos e monstros de toda a espécie (BASTOS, 1860, p. 127); nesse contexto, aqueles que não creem em Deus são seres repugnantes.

Novamente chamada de “anjo do céu”, mas agora por um ateu, Maria por meio de estratégias bem definidas (e similares a sermões) e com um discurso bem articulado e cheio de exemplos, *prova* ao general a existência de Deus! Esse momento do livro nos parece bastante importante porque aqui está explicitamente colocado o ponto mais forte dessa personagem, ou seja, seu poder discursivo, capaz de convencer até mesmo o general ateu. Nesse momento, o trecho a seguir nos chamara especial atenção:

O general, vendo o tom de autoridade que ela assumiu, as suas maneiras diferentes de tudo quanto até então tinha visto, o som doce da sua voz convertido num brado de majestade e de comando, exclamou: Que força é essa estranha que vós sobre mim estás exercendo? Ou não há Deus, ou se o há sois vós!

– Vós blasfemais. Eu sou uma criatura imperfeita como vós, como tantas, que respiramos, porque ele quer que respiremos; que existimos, porque ele quer que existamos.

– Se há Deus, e vós não o sois, *vós que exerceis sobre mim uma ação que eu desconheço, um poder que eu quero repelir e não posso, então sois de certo um enviado de Deus*. Como tal eu vos saúdo. *Mandai e sereis obedecida*, de agora em diante as vossas ordens serão as minhas leis. (BASTOS, 1860, p. 134, grifos nossos)

A Virgem não apenas opera a conversão do ateu como também personifica, na visão do general, a imagem sagrada de Deus, por conta de sua mudança de abordagem – agora mais autoritária e em tom de majestoso comando –, e graças à força estranha que exerce sobre ele. Aqui notamos uma inversão de papéis entre esses atores, uma vez que é a mulher, Maria, que toma o lugar masculino de comando e convence aquele que ocupa a posição de líder em seu dia a dia. Reforçamos, porém, que a Virgem não se vê como comandante e se mostra tão mortal e imperfeita quanto qualquer humano – confirmando novamente sua posição sempre devota e crente, como o Jesus Cristo, filho de Deus, que se deixa crucificar.

As palavras de Maria se tornaram lei para o general e para tantos outros convertidos, tanto que ela fica conhecida dentro da trama pelo título do romance, “denominação instintiva que o povo lhe dava, ou porque sabia quão constantemente resistira às tentativas que se faziam para que passasse desse para outro estado; ou porque na terra ela era a imagem viva da Virgem das virgens que habita o céu” (BASTOS, 1860, p. 136). Maria, a da Polônia, não é Deus, mas representa na Terra sua mãe encarnada.

Seguimos para o episódio em que a Virgem destemida (BASTOS, 1860, p. 137) deixa o traje simples do dia a dia e se orna com um rico vestido para se apresentar em audiência pública:

Reinou por um pouco na sala um absoluto silêncio, até que a virgem foi convidada a falar. Ela o fez e a surpresa e admiração cresceu. *Não parecia uma mulher, parecia um anjo falando.* Que instrumento saiu jamais das mãos dos homens, de que se extraíssem sons de tanta doçura, de tanta força e de tanta graça? Que música houve jamais tão suave, tão deliciosa, tão tocante, tão arrebatadora, como as inimitáveis inflexões de sua voz? (BASTOS, 1860, p. 139, grifo nosso)

Maria fala aos homens e como anjo, não como pessoa, é ouvida ao advogar em nome das mulheres polonesas que por patriotismo e compaixão trabalhavam em prol das vítimas da guerra. Sua voz continua mesclada à do narrador e, nesta cena, ao falar para o público de oficiais e generais russos, a Virgem se coloca novamente em uma posição de comando e se permite interrogá-los, sem ser interrompida senão por suas lágrimas: “Lágrimas copiosas lhe inundaram o rosto e deram novo realce à sua beleza, nova força às suas palavras. Nada mais belo que uma bela mulher chorando: e *nada mais persuasivo que*

as lágrimas, quando elas não descem da cabeça, mas sobem do coração” (BASTOS, 1860, p. 143, grifo nosso). Seu choro, porém, só reafirma sua beleza e dá mais força ao seu discurso e capacidade de persuasão, conforme as palavras do narrador. Isso porque, no caso desta mulher santa, as lágrimas são provenientes do coração e, conseqüentemente, são muito mais valiosas que as de qualquer outra pessoa.

A Virgem deixa o local conduzida por um general condecorado e classificado pelo narrador como “um dos muitos que deviam a continuação de sua existência aos cuidados de Maria. O general devia-lhes ainda mais, a fé e a esperança, sem o que a vida do corpo é a morte da alma” (BASTOS, 1860, p. 144). Concluimos, então que se trata do general do capítulo anterior, o qual fora convertido por Maria. Ora, além de persuadir homens cuja posição é de comando, a Virgem é ouvida por todos com grande respeito, não como mulher – uma vez que o próprio narrador afirma essa *não condição* –, mas como ser celeste de doce voz.

“Quem ora exerce a maior das prerrogativas, a de comunicar diretamente com o Ente infinito. Sabe da esfera do tempo e entra no império da eternidade. Sua alma se engrandece, sua natureza diviniza-se” (BASTOS, 1860, p. 145). Assim começa o capítulo seguinte, XVI, o qual trata da fuga de Maria para escapar da perseguição aos seus atos de caridade. Em sonho, na igreja, ela recebe o aviso que deve fugir e após titubear, pois “sua vontade era ficar; sacrificar-se por um Deus, que se tinha sacrificado por ela; sofrer todo o gênero de afronta, toda a qualidade de perseguições, a morte mesma” (BASTOS, 1860, p. 147), deixa a Polônia, já que é subordinada e obediente a Deus, e segue para Paris, onde passará boa parte de sua vida.

Antes de chegar a Paris, porém, Maria pernoita na casa do governador e é novamente reconhecida como o “anjo celeste”.

1.2.5 A nova Babilônia²²

²² Paris, a capital cultural do mundo no século XIX, próspera e efervescente nas artes, é chamada de “nova Babilônia” pelo narrador. Em Isaías (13, 19-22, grifo nosso), vemos “Então Babilônia, a *pérola dos reinos*, a joia que os caldeus tanto se orgulham, será destruída por Deus como Sodoma e Gomorra. Nunca mais será habitada, nem povoada até o fim dos tempos. O árabe não mais erguerá aí sua tenda, os pastores não armarão aí seus rebanhos, as feras terão aí seu covil, os mochos frequentarão as casas, as avestruzes morarão aí, e os sátiros farão aí suas danças. Os chacais uivarão nos seus palácios, e os lobos nas suas casas de prazer. Sua hora está próxima e seus dias estão

A Virgem chega a Paris e deseja ficar anônima, mas sua reputação não o permite, tanto que é reconhecida pelo arcebispo que a acolhe. Ela é modesta e sobre sua alcunha diz:

Senhor, é verdade que no meu país assim [a Virgem da Polônia] me chamavam; porém há uma Virgem, que o é da Polônia, que o é do mundo inteiro, à face da qual parece que ninguém pode ornar-se com esse nome sem o profanar. Ah! Que sou eu, miserável criatura; que são todas as donzelas do universo, para merecermos uma denominação, que compete à Virgem imaculada, que trouxe em seu seio o nosso Redentor? (BASTOS, 1860, p. 157)

A modéstia e a contenção da Virgem são características de seu espírito virtuoso e a partir desse momento, em Paris, ela passa a cuidar dos enfermos, ajudar os pobres com suas posses e se esforça para cuidar também dos “problemas espirituais” dos habitantes do lugar.

Depois da chegada em Paris, dois capítulos são necessários para que Maria converta um protestante ao catolicismo. O homem está doente, sua mulher, paralítica, e suas filhas, pálidas e tristes. Diante dessa situação, a Virgem intervém e por meio de seu discurso prova que há “Um só Deus, um só batismo e uma só fé” (BASTOS, 1860, p. 169). Mas como a Virgem consegue convencer a família inteira a deixar o protestantismo e aderir à fé católica?

Ela partiu das três filhas do casal, por meio de um livro do catecismo. Depois, conversou com o pai fazendo uma visita à História: de Maomé a Calvino, passando por Lutero e pelos apóstolos, sem deixar de falar da mãe de Jesus e da certeza da salvação somente na igreja católica (BASTOS, 1860, p. 167). Maria explica o culto aos santos e o poder conferido aos papas pelas Divinas Escrituras, sem deixar de lado um dado pragmático:

Vós pensais que em ambos os cultos nos podemos salvar e nós cremos que só nos podemos salvar no nosso: o que importa o mesmo que dizer que cento e quarenta milhões de católicos, e quarenta milhões de

contados.” Acreditamos que essa comparação entre as duas cidades prósperas, mas cujos destinos são a destruição operada por Deus, não é inocente, tampouco casual, por conta da intenção e do propósito declarados do livro.

protestantes (que em tanto se orça atualmente o número de uns e de outros), isto é, que cento e oitenta milhões de indivíduos pensam que há salvação no culto católico e somente quarenta pensam que também a há no culto protestante.

Assim, vós não tendes a vosso favor senão a própria presunção e nós temos o vosso testemunho e o nosso. O que suposto, ainda na vossa hipótese de que a certeza só pertence a Deus, *considerai por quem está em maior soma de probabilidades*. Vede qual das duas religiões vos dá mais segurança. (BASTOS, 1860, p. 167, grifos nossos)

Destaca-se nesse trecho mais uma vez a capacidade de persuasão da Virgem. Aqui ela se utiliza de números para provar que a religião católica, por ter maioria de fiéis, é mais confiável que a protestante! Não vamos nos demorar nessa passagem, apesar de termos aqui um descritivo moral (católico), doutrinário (se diz verdadeiro e inquestionável), histórico (trata da religião católica desde a fundação da igreja pelo apóstolo Paulo) e persuasivo (prático nos exemplos de convencimento), porque já levamos esses elementos à exaustão – assim como a Virgem e o narrador fizeram até aqui –, mas é fundamental apontar que a partir deste momento, a Virgem opera milagres, deixando totalmente de lado o seu caráter humano e se aproximando ainda mais da divindade: “Um triunfo desta natureza não era novo para Maria. Muitos ela tinha alcançado na Polônia. Porém uma carreira assim encetada em terra estranha era um feliz e animador presságio” (BASTOS, 1860, p. 189).

A Virgem, logo após o milagre, encontra uma amiga desconhecida do leitor até o momento. Ora, Julia²³ para nós é importante por dois motivos: 1) a sua história traz além de um fato histórico importante – a independência do Egito –, a confirmação a respeito do caráter doutrinário do romance e 2) seu surgimento confirma o procedimento de estruturação do livro, no qual é possível fazer encaixes de novos episódios e personagens sem a perda da unidade em seu propósito doutrinário.

Em relação ao primeiro item, a independência do Egito, mais uma vez comentamos que Bastos se colocava atento às novidades da época para incorporá-las em seu livro. Sobre o segundo, depois de uma visita a Roma, as vantagens da religião católica são mais uma vez colocadas em contraponto à crença muçulmana por meio de um episódio de amor e morte, no qual o general egípcio apaixonado por Júlia renuncia a sua religião e se converte à católica para poder se casar com a amada, ato não consumado:

²³ A vida pregressa de Júlia é contada no livro somente a partir da terceira edição (OLIVEIRA, 2011, p. 255).

O muçulmano recebeu a graça batismal da maneira mais edificante, verteu lágrimas de prazer, e as fez verter a alguns dos circunstantes: porém quando depois, ao lado de Júlia, ia a pronunciar as palavras consagradas pela Igreja para a aliança dos esposos, a língua se recusou e caiu de uma apoplexia fulminante. (BASTOS, 1860, p. 242)

Nota-se nesse episódio a impossibilidade de um ex-muçulmano fazer parte do mundo católico, mesmo depois de seu batizado: “Mesmo convertido, Deus não permitiu que o casamento entre uma cristã e um ex-muçulmano acontecesse. O episódio mostra, de forma clara, o limite que a ideologia do livro não permite que seja ultrapassado” (OLIVEIRA, 2011, p. 261). Isso se confirma por meio da fala de Maria ao consolar a amiga e reafirmar a decisão divina de não permitir o casamento: “Oh! Não tenteis a Deus. O que ele fez foi para felicidade do vosso amante, e para vossa própria felicidade” (BASTOS, 1860, p. 245).

Assim como o narrador, “ocupemo-nos [novamente] do heroísmo e das vitórias de Maria.” (BASTOS, 1860, p. 246) e por isso não vamos tratar em detalhe de mais uma longa pregação do narrador ao começar a falar de dois novos personagens, a judia Esther e seu marido moribundo. Nessa passagem, o narrador trata das impressões da judia a respeito de Maria para em seguida fazer uma grande digressão histórica sobre a morte de Jesus e das desgraças vividas pelo povo deicida: “como é possível que o povo israelita ainda espere a vinda do Messias?” (BASTOS, 1860, p. 255). A visão doutrinária e puramente católica do livro não acredita em outras religiões, condena o povo judeu pela morte de Jesus e, afirma, portanto, que os judeus não deveriam esperar a vinda do Messias – porque eles foram responsáveis por sua morte.

O capítulo seguinte (XXV) é ainda sobre os dois personagens, mas retoma Maria, por ser ela responsável pela cura do então enfermo. O milagre acontece quando Maria, ao orar à Virgem mãe de Jesus converte Esther: “A fé entrou, a um tempo, no seu coração e no seu espírito, quando Maria orou com ela: mas o israelita não foi tão pronto em *abandonar o erro e abraçar a verdade*” (BASTOS, 1860, p. 257, grifo nosso). Em outros momentos já tínhamos nos deparado com afirmações a respeito da *verdade* da igreja católica e da *mentira* de qualquer outra crença ou religião.

Passada a conversão do casal judeu, retomamos a trajetória de fé e caridade de Maria, agora socorrendo aos doentes de cólera. Confiante, apesar de já não ter mais seus bens, a Virgem alegra-se por se ver pobre entre pobres e, assim, sem qualquer receio que lhe faltassem recursos para acudir os necessitados (BASTOS, 1860, p. 274), deixa de ser uma simples mulher caridosa para se transformar em “verdadeira heroína da caridade” (BASTOS, 1860, p. 275) por ser pobre como seus irmãos, mas mais forte que eles para poder socorrê-los.

Vemos agora uma mulher sem posses, mas ainda poderosa na caridade e persuasão. Maria, infatigável, passa a recolher doações para continuar seu trabalho de ajuda aos enfermos e pobres. Com seu discurso convencedor, a Virgem faz o mais avaro homem capitalista contribuir com uma quantia generosa para a sua caridade; ela consegue a doação ao argumentar que o mesquinho homem não haveria de empobrecer se ajudasse as obras de caridade e, principalmente, que seria do agrado de Deus receber a ajuda:

Oh! Quanto seria para desejar que todos se persuadissem de que o que se dá aos pobres, sem faltar na terra, se põe a juro no céu? Bem como que se deixassem penetrar de quanto tem de terrível aquela sentença das sagradas letras, que diz, que o que cerra os ouvidos para não escutar os gritos do pobre, gritará ele mesmo a Deus e não será escutado? (BASTOS, 1860, p. 279)

O próximo ato de Maria foi salvar do suicídio um destronado, por meio de seu discurso e com a ajuda de mais duas mulheres, Júlia e Fanny, as “sereias. Quem as ouvia não podia resistir ao encanto das vozes, que em seus lábios se filtravam” (BASTOS, 1860, p. 299). O homem, outrora poderoso, recebe as instruções da santa personagem:

O homem soberbo na prosperidade, insofrido na adversidade e que sempre que se feria a corda do seu amor próprio disparava, escutou não só com a maior atenção, mas com evidentes sinais de reconhecimento, as instruções de uma mulher, as lições de uma virgem: efeito admirável do predomínio da virtude! (BASTOS, 1860, p. 301)

O capítulo seguinte, XXXI, volta à caracterização da personagem, mas não por meio de seus atos. Neste momento, o narrador descreve as virtudes da Virgem humilde,

mesmo diante de aplausos, que se transforma em autoridade respeitada por todos e glorificada por Deus:

Ao considerar Maria, louvada, aplaudida por toda a parte, e exercendo uma espécie de autoridade e de império sobre os corações e sobre os espíritos, talvez alguém duvide que ela tivesse tanto de humilde como caritativa, mas engana-se.

Ela era humilde no meio dos louvores e dos aplausos, como o seria no meio das afrontas e das injúrias. (BASTOS, 1860, p. 303)

Neste momento, quase ao final do livro, não restam dúvidas acerca do caráter de Maria, mas o narrador insiste em repetir o quanto a Virgem é iluminada e angelical, não apenas nos traços, mas em sua essência: “No centro de um círculo luminoso²⁴, ou de uma auréola de glória que a rodeava, olhada menos como uma mulher que como um anjo, não presumia nada de si; e em seu coração se abatia até à terra, quando a elevavam até os astros” (BASTOS, 1860, p. 304).

Além disso, sua forma de converter e de se fazer ouvir transforma-se em lei: “Em seu hospital, ela dava menos ordens que conselhos, e estes conselhos eram tão respeitados como se fossem ordens” (BASTOS, 1860, p. 304). A personagem, além de associada à mãe de Deus, é capaz de dar conselhos em tom de ordem e sua convicção se comunica por meio de suas palavras, que fazem dela uma defensora e propagadora dos dogmas católicos.

A Virgem também converte muçulmanos, dá conselhos que são tomados como ordens e encanta reis e rainhas com seu poder comunicativo. A descrição resumida da personagem nos aponta uma mulher (religiosa, mas poderosa), virgem e estrangeira em um enredo português escrito no século XIX. Essa figura parece-nos inverossímil, não? Ora, o próprio narrador se encarrega de dizer que isso não se configura como problema: “E vós talvez o não acreditareis por inverossímil; mas lembrai-vos de que há *muitas verdades inverossímeis, que não deixam por isso de ser verdades*” (BASTOS, 1860, p. 305, grifos nossos).

A voz do narrador é, assim como a de Maria, contundente e coloca dogmas que se parecem incontestáveis. Antonio Candido (2007, p. 54-5, grifo do original) a este respeito afirma:

²⁴ O livro do Apocalipse (12, 1) traz a imagem de uma mulher vestida de sol, que alguns intérpretes dizem se tratar de Maria: “Apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma Mulher revestida do sol, a lua debaixo dos pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas”.

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura desta dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens. [...] Pode-se dizer que é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do século XX; mas só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance.

Acreditamos que a Virgem é o personagem mais atuante e comunicativo do romance de Bastos, mas ao mesmo tempo toma emprestada a voz do narrador e se comunica por meio dela (a inversão de papéis aqui é verdadeira); os outros personagens ao manterem o mesmo tom dos discursos de Maria quando falam de suas moléstias curadas ou de sua conversão, dificultam a definição da voz que fala; parece-nos que essa mistura de vozes se conflui em uma única, a da *verdade*.

Para Camilo Castelo Branco (2001, p. 112, grifos nossos), *A Virgem da Polônia* “não é tão-somente um romance que recomendamos: é um compêndio de moral, aformoseado das flores da erudição, e, algumas vezes, *profundo em matérias teológicas*, que convidam à leitura pela suavidade e clareza com que são enunciadas”. Nosso objeto de estudo foi construído por meio de uma voz muito transparente em seu propósito e profunda em sua matéria religiosa claramente orientadora; a reafirmação da virtude e da moral dos personagens respeita os ensinamentos católicos, de forma que o livro é um todo coeso – apesar da divisão marcada dos capítulos –, e merece olhares atentos também da crítica que o renegara. Pensemos ainda que o elemento religioso não se configura como único item de atenção na obra, mas os procedimentos adotados pelo autor (como homogeneização do discurso, conversa com o leitor e criação de expectativa ao final de capítulos) são fortes indícios de sua importância quando pensamos na ascensão do romance português.

Depois da visita da rainha da França, chegamos ao capítulo final do livro, o qual traz a morte da protagonista. Para Maria, sua morte não era uma pena, mas um prazer, afinal, a cólera havia cessado e o número de enfermos e necessitados diminuído substancialmente; Júlia teria condições de continuar sua obra (BASTOS, 1860, p. 339) e assim é narrado seu fim:

Ajoelhou devotamente diante desta Imagem querida [o crucifixo] e da Santíssima Virgem que estava ao lado dela. Pela meia-noite uma suavíssima fragrância se espalhou por toda a casa, e aquela câmara, onde ninguém tinha introduzido luz, apareceu iluminada. Julia que, cuidadosa, tinha desejado e se não tinha atrevido a entrar, entrou então e a achou naquela posição, mas já sem respirar. (BASTOS, 1860, p. 341)

Maria morre ao lado da imagem da mãe de Deus e de um crucifixo – símbolo da morte de Jesus –, iluminada por uma luz misteriosa e espalhando pela casa um suave perfume²⁵. Assim encerramos a descrição da Virgem Maria do Conselheiro Bastos, para retomá-la, no próximo capítulo, ao lado de outra rainha, a dos salões, caracterizada a seguir.

Essas observações acerca da personagem de Bastos podem parecer um tanto fragmentárias – e, de fato, o são –, porque ao acompanharmos o enredo de perto para identificar os traços característicos da Virgem, seguimos também a ordem da versão final do livro, com 33 capítulos. Sabemos que “o enredo foi de tal forma estruturado que era possível, sem a perda de sua unidade, a junção de novos episódios” (OLIVEIRA, 2011, p. 255) e assim seguimos o caminho delimitado pelo romance, respeitando esses episódios e mostrando como em cada um deles Maria foi desenhada.

1.3 A PROCLAMADA RAINHA

Senhora trata da história de Aurélia Camargo, uma jovem rica que renegada no passado por seu noivo Fernando Seixas – o qual a trocara por uma noiva com um dote maior – compra esse mesmo noivo no “mercado de casamentos” da corte carioca. Assim, depois de rica e casada, Aurélia tem o marido como um semiescravo, que se coloca à sua disposição para dar a ela o *status* que a sociedade exigia à época. Ao mesmo tempo em que se vinga do marido, a jovem é por ele apaixonada, vivendo, então em um constante conflito interno. O marido, por sua vez, se arrepende de sua posição de homem vendido e faz de

²⁵ Diz-se que é sinal da presença de Nossa Senhora quando determinado local se enche do perfume de rosas. Trata-se de lugar-comum, pois não encontramos referência na literatura, mas tal crença repete-se em comunidades católicas; como estamos lidando com literatura e religião, acreditamos que o comentário do narrador acerca da “suavíssima fragrância” que se espalhou depois da morte de Maria se refere, mais uma vez, à presença de Nossa Senhora, personificada na Virgem da Polônia.

tudo para recuperar sua liberdade, por meio da devolutiva do dinheiro à esposa. Em uma constante discussão sobre dinheiro e valores, o enredo caminha rumo a um final feliz, em que os dois personagens alcançam seus objetivos: Aurélia admite seu amor e Fernando consegue juntar o valor do dote para devolver à esposa, o que culmina na consumação do casamento.

Descrever a personagem de Alencar e seu caminho pelo enredo de *Senhora* não nos parece tarefa fácil, afinal, diferentemente de *A Virgem*, o livro do brasileiro sobrevive até hoje e faz parte do cânone da literatura brasileira. Seu autor, ao contrário de Bastos, ainda é discutido nas universidades e sempre há um de seus romances nas listas de leituras obrigatórias dos vestibulares²⁶ do país; ademais, seus livros vêm sendo reeditados em edições de bolso e comemorativas; *Senhora*, por exemplo, apesar de já estar em domínio público e disponível para leitura gratuita na internet, traz novas edições a cada ano.

Além disso, a crítica ainda se ocupa desse autor e, principalmente, de *Senhora*²⁷ uma vez que este é considerado marco do Romantismo brasileiro e se coloca como parte de um conjunto de três romances classificados como perfis de mulher ao lado de *Diva* (1864) e *Lucíola* (1862), os romances urbanos do autor.

Diante desse cenário, não nos parece adequado fazer uma leitura tão de perto como a que fizemos da *Virgem*, mas, por outro lado, é fundamental para nossa pesquisa *descrever* esta personagem de forma que possamos fazer as devidas ligações entre ambas – objetivo final da pesquisa. Então, para dar conta desse trabalho, optamos por trechos específicos do romance, alguns descritivos e outros momentos-chave da narrativa, para reunir elementos que permitam fazer um desenho dessa personagem sem, no entanto, cansar o leitor que já conhece nossa “menina de ouro”. Dessa forma, pedimos desculpas: a todos os leitores pelo desnível entre a maneira que descrevemos cada uma das personagens-objeto deste estudo (nos detivemos com mais afinco na descrição de Maria) e aos leitores de Alencar que já conhecem Aurélia, principalmente por também começarmos pelo título do romance.

²⁶ De 2007 a 2011, o principal vestibular do Brasil, FUVEST, trazia em sua lista de leituras obrigatórias *Iracema* (1865). A partir do vestibular de 2012, o romance foi substituído por *Til* (1872).

²⁷ Roberto Schwarz, um importante crítico de *Senhora*, trata do livro de uma perspectiva muito diferente da adotada por nós nesta pesquisa. O autor apresenta aspectos e motivações que não fazem parte do escopo de nosso trabalho, portanto, deixaremos a leitura feita por Schwarz de lado. Sobre sua crítica, ver “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In. SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades/Ed.34, 2000.

1.3.1 “Um traço basta para desenhá-la sob esta face”²⁸

O título do nosso romance é composto de uma palavra apenas, *senhora*, que traz diferentes significados e pode ser classificada tanto como substantivo quanto como adjetivo. De acordo com o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (grifos em itálico, nossos; em negrito, do original), as definições para o termo são:

Substantivo feminino

dona da casa; patroa

mulher que exerce poder, dominação, influência

aquela que possui (algo); possuidora, dona, proprietária

senhoria ('proprietária de bens imóveis')

mulher nobre, distinta

Já no Dicionário Online da Língua Portuguesa da Porto Editora²⁹ (grifos em itálico, nossos; em negrito, do original), a palavra traz a seguinte entrada:

Nome feminino

Soberana

Esposa; mulher

[com maiúscula] RELIGIÃO Virgem Maria

Para o termo masculino, o mesmo dicionário³⁰ (grifos em itálico, nossos; em negrito, do original) aponta para os seguintes significados que nos interessam particularmente:

Nome masculino

Dono; proprietário; possuidor; chefe

Possuidor de feudo; o que tem domínio sobre vassalos ou criados a quem paga soldada

[com maiúscula] RELIGIÃO Deus

Já o dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa (grifos em itálico, nossos; em negrito, do original) para o termo masculino traz:

²⁸ (ALENCAR, 2009, p. 13)

²⁹ Disponível em <<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/senhor>>. Acesso em 03 dez. 2012.

³⁰ Disponível em <<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/senhor>>. Acesso em 03 dez. 2012.

Substantivo masculino

Aquele que possui algo; *dono, proprietário*

Dono da casa; patrão, amo

Pessoa que exerce poder, dominação, influência

Aquele que tem pleno domínio sobre si, sobre uma coisa, sobre uma situação

Aquele que tem autoridade como rei, imperador; soberano, chefe

Deus, esp. na pessoa de Jesus Cristo

Adjetivo

Imponente, distinto, senhoril (como adj., *senhor*, informalmente empr. antes de um subst., sugere a ideia de 'grande, ótimo, perfeito, desejável': *um senhor carro*)

Com esses significados, notamos que assim como n'A *Virgem*, o título de Alencar é indicativo, afinal, seja tomando as acepções do substantivo feminino ou masculino, temos referências a poder, dominação e propriedade. Até o momento de abertura do romance, não sabemos exatamente sobre o que ele se refere, mas olhando para as definições do termo que nomeia o livro, suspeitamos se tratar da história de uma mulher poderosa. Com essa simplicidade de caracteres, mas grandiosidade de significados, começamos a leitura.

Deixamos o prefácio de lado para retomá-lo em momento oportuno e vamos direto à opulenta descrição da Senhora, que é feita já nas primeiras linhas:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela.

Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões.

Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade. (ALENCAR, 2009, p. 11)

O perfil da protagonista do romance está traçado: trata-se de uma estrela cujo cetro de rainha nunca lhe fora disputado. É “deusa dos bailes”, “musa dos poetas” e disputada pelos noivos. O narrador a descreve como “raio de sol no prisma do diamante” (ALENCAR, 2009, p. 11) – por ela ser rica e formosa, em uma conjugação perfeita. Em poucas linhas encontramos na Senhora muito valor e importância, já que ela é comparada, tal como Maria, d'A *Virgem da Polônia*, ao sol e a mais preciosa pedra. Se existe o reflexo entre riqueza e formosura, podemos concluir que essas qualidades são sinônimas em nossa personagem.

Em seguida, descobrimos seu nome – Aurélia Camargo – comparado metaforicamente a um meteoro: ela “atravessou o firmamento da Corte como brilhante

meteoro, e apagou-se de repente no meio do deslumbramento que produzira seu fulgor” (ALENCAR, 2009, p.11). Seu nome é derivado do ouro (do latim, *aureus* – “de ouro” – cuja derivação, de acordo com o dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, significa brilhante e bom) e ainda, conforme Pontieri (1988, p. 17), “*aurus*, auréola, aranha – aproximações permitidas pela composição fônica do nome e pelas imagens coladas à mulher. Resplendente como o ouro, possuída pelo santo amor, tecedora da teia onde aprisionará o incauto amado”.

A jovem com então dezoito anos em sua primeira aparição na cidade, já órfã, era dona de si e de sua casa, apesar de ter um tutor (Lemos) e uma parenta (D. Firmina) que lhe serviam para “condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina” (ALENCAR, 2009, p. 12). A descrição da protagonista continua sendo desenhada pelo narrador que a apresenta sempre independente, poderosa e sagaz, aspectos que escondiam uma mistura de beleza e sarcasmo, conforme vemos a seguir:

Daí [da situação difícil em que se achava e dos perigos que a ameaçavam] provinha talvez a expressão cheia de desdém e um certo ar provocador, que eriçavam a sua beleza aliás tão correta e cinzelada para a meiga e serena *expressão d'alma*.

Se o lindo semblante não se impregnasse constantemente, ainda nos momentos de cisma e distração, dessa tinta de sarcasmo, ninguém veria nela a verdadeira fisionomia de Aurélia, e sim a máscara de alguma decepção.

Como acreditar que a natureza houvesse traçado as linhas tão puras e límpidas daquele perfil para quebrar-lhes a harmonia com o riso de uma pungente ironia?

Os olhos grandes e rasgados, Deus não os aveludaria com a mais inefável ternura, se os destinasse para vibrar chispas de escárnio.

Para que a perfeição estatutária do talhe de sílfide, se em vez de arfar ao suave influxo do amor, ele devia ser agitado pelos assomos do desprezo? (ALENCAR, 2009, p. 12, grifos nossos)

A descrição de Aurélia aqui traz elementos interessantes para nosso desenho do perfil por conta das oposições colocadas pelo narrador. Por exemplo, ao mesmo tempo em que a Senhora tem um lindo semblante, este se impregna de sarcasmo; sua fisionomia é escondida por trás da máscara da decepção e seu fino perfil traçado se quebra graças ao riso irônico. Seus olhos aveludados e ternos por vezes chispam escárnio. Ao contrário do que vimos na descrição da protagonista d'A *Virgem da Polônia*, Aurélia se parece uma

personagem *contraditória* e sem tantas certezas, isto é, mais próxima do caráter humano, que carrega dificuldades e dúvidas ao longo da vida.

Ainda nas primeiras páginas do livro, o narrador ao descrevê-la mistura aspectos de sua beleza física e de seu caráter:

Na sala, cercada de adoradores, no meio das esplêndidas reverberações de sua beleza, Aurélia, bem longe de inebriar-se da adoração produzida por sua formosura, e do culto que lhe rendiam; ao contrário parecia unicamente possuída de indignação por essa turba vil e abjeta. (ALENCAR, 2009, p. 12)

Destacamos a constante referência à beleza física de Aurélia e ao caráter sempre negativo atribuído a alguns de seus sentimentos. Aqui vemos indignação devotada aos seus admiradores de um lado e de outro sua esplêndida beleza. A escolha do narrador para destacar e reforçar esse caráter sempre em dúvida (de sentimentos), mas fisicamente certo (da beleza) traz ideias igualmente opostas: “que foi o fulgor satânico da beleza dessa mulher, a sua maior sedução. Na acerba veemência da alma revolta, pressentiam-se abismos de paixão; e entrevia-se que procelas de volúpia havia de ter o amor da virgem bacante” (ALENCAR, 2009, p. 13). A intensidade dessa descrição é significativa e a escolha vocabular indica força e poder atribuídos à personagem, além de trazer elementos relacionados tanto à mulher quanto à sua paixão; uma expressão do trecho é bastante contundente sobre o caráter de Aurélia: “virgem bacante” por conjugar elementos tão díspares, ou seja, a virgindade e pureza associadas à sacerdotisa do culto de Baco (bacante, em sentido figurado, significa “mulher depravada; tendenciosa”). Ora, uma virgem não se coloca ao lado da depravação. Ao contrário de Maria, Aurélia convive com esse sentimento e forma dúbios³¹.

Espirituosa, Aurélia ainda no primeiro capítulo do romance se incomoda por conta do valor dado ao vil metal. Por outro lado, ela se utiliza dele a todo o momento, tanto que “costumava ela indicar o merecimento de cada um dos pretendentes, dando-lhes certo valor monetário. Em linguagem financeira, Aurélia cotava os seus adoradores pelo preço que

³¹ Fazemos novamente um paralelo com a novela brasileira atual. Em *Avenida Brasil*, por exemplo, uma das personagens principais, Nina, interpretada pela atriz Débora Falabella, tem esse caráter dúbio, porque ao mesmo tempo que ela era generosa e preocupada com os seus amigos e familiares, também tinha sede de vingança contra Adriana Esteves, a Carminha, tornando-se, assim, uma personagem marcante.

razoavelmente poderiam obter no *mercado matrimonial*” (ALENCAR, 2009, p. 13, grifos nossos)³².

As atitudes de Aurélia seriam contraditórias se não fossem verossímeis, já que de acordo com o prefácio trata-se de um relato verdadeiro. Ora, tendo a história esse caráter, chegamos ao que Antonio Candido (2009, p. 29) diz a respeito da obra de Alencar ao conjugar realismo e fantasia, documento e devaneio favorecendo, então, a expressão de um conteúdo humano. A esse respeito, afirma De Marco (1986, p. 61):

Alencar procura demonstrar que a força das personagens é dada pela coerência interna do texto. O romance traça o perfil de uma mulher, combinando, através de uma relação de complementariedade necessária, a ação, o diálogo, as descrições. Mas esta reflexão é pontuada também por outra ordem de afirmações que dizem respeito ao princípio de construção do caráter verossímil de suas personagens: a correspondência entre elas e a realidade.

O narrador dá pistas de como Aurélia era vista pelos demais e nos concentramos em dois elementos, a saber, primeiro como moça rica – um *bom partido* para o casamento – e “moça espirituosa [...]”; a maior parte das senhoras, sobretudo aquelas que tinham filhas moças, não cansavam de criticar desses *modos desenvoltos, impróprios de meninas bem-educadas*” (ALENCAR, 2009, p. 14, grifo nosso). E como Aurélia se vê? O diálogo com D. Firmina traz sua autodescrição:

– Há de ser difícil que se encontre em todo o Rio de Janeiro outra moça que tenha sua educação. Lá mesmo, por Paris, de que tanto se fala, duvido que haja.

– Obrigada! É esta sua franqueza, D. Firmina?

– Sim, senhora; a minha franqueza está em dizer a verdade, e não em escondê-la. Demais, isso é que todos veem e repetem. *Você toca piano como Arnaud, canta como uma prima-dona, e conversa na sala com os deputados e diplomatas, que eles ficam todos enfeitados*. E como não há de ser assim? Quando você quer, Aurélia, fala que parece uma novela.

³² O tom do romance é mercantil, a começar pela sua divisão em partes de uma transação comercial (*O preço, Quitação, Posse e Resgate*). Em todos os elementos do enredo (personagens, descrições, vocabulário, enredo etc.), o dinheiro é elemento presente e responsável por dar e tirar vidas; os cenários da narrativa são pautados pelo valor dos objetos e das pessoas; os personagens – Aurélia, em especial – seguem a mesma lógica. D. Firmina, por exemplo, diz “o dinheiro faz do feio bonito, e dá tudo, até saúde” (ALENCAR, 2009, p. 17). O foco de nossa pesquisa não se pauta nessa característica do romance, mas temos de passar por ele diversas vezes, afinal, Aurélia só é essa personagem poderosa porque tem dinheiro e esse fato não passa despercebido pelo leitor.

– Já vejo que a senhora não é nada lisonjeira. Está desmerecendo os meus *dotes* – acudiu a menina sublinhando a última palavra com um fino sorriso de ironia. – Então não sabe, D. Firmina, que *eu tenho um estilo de ouro, o mais sublime de todos os estilos, a cuja eloquência arrebatadora não se resiste?* As que falam como uma novela, em vil prosa, são essas moças românticas e pálidas que se andam evaporando em suspiros; *eu falo como um poema: sou a poesia que brilha e deslumbra!* (ALENCAR, 2009, p. 17, grifos nossos)

Aqui Aurélia é caracterizada por D. Firmina como moça mais educada que as de Paris³³; ela toca piano como o italiano Arnaud, canta como uma diva de ópera e ainda discursa entre os políticos, enfeitiçando-os. Em seguida, a própria personagem se caracteriza sem deixar de lado a ironia ao enfatizar o termo *dote*. Sabemos, desde o início do romance, da importância do dinheiro e do poder que ele confere à jovem, portanto, acreditamos que os dotes aqui frisados por ela se refiram muito mais ao seu conjunto de bens, do que aos seus dons naturais. Depois, Aurélia confirma esse caráter, porque diz ter “estilo de ouro”; além de ser rica, a jovem domina a arte da palavra. Aurélia faz questão de destacar que diferentemente das moças românticas e pálidas, ela fala como um poema, não como uma novela³⁴.

Passada a languidez em que se prostrara depois da primeira conversa com D. Firmina, Aurélia “como uma estátua de cera que transmutando-se em jaspe de repente, se erigisse ativa e desdenhosa, desferindo de si os lívidos e fulvos reflexos do mármore polido” (ALENCAR, 2009, p. 18) caminha pela saleta e mais uma vez o narrador a aponta, indiretamente, como rainha: “a moça adiantou-se até a sacada, para banhar-se nessas cascatas de sol, que lhe borbotavam sobre a régia fronte coroada do diadema de cabelos castanhos, e desdobravam-se pelas formosas espáduas como uma túnica de ouro” (ALENCAR, 2009, p. 18). Ao olhar com cuidado cada um dos elementos do trecho, percebemos que por meio de uma caracterização *física*, a personagem é desenhada tal qual uma *rainha*. Seu talhe branco como cera desfere fortes reflexos de si; na janela, é banhada da luz amarela (como ouro) do sol sobre seu rosto coroado (como rainha) pelos cabelos em

³³ Assim como Bastos, Alencar se utiliza do imaginário comum que tem os olhos na Europa; suas referências estrangeiras são retomadas a todo o momento no desenrolar do enredo. Em *Como e porque sou romancista*, o autor deixa claro que os romances vindos da Europa agitavam o Rio de Janeiro. Além disso, como leitor oficial de sua família, o menino Alencar teve acesso a uma “livraria romântica formada ao gosto do tempo” (ALENCAR, 1959, p. 131), ou seja, por literatura marcadamente estrangeira.

³⁴ Vale comentar que essa comparação entre prosa e poesia com emoções e atitudes é tópica recorrente até hoje, vide a música *Amor e Sexo*, de Rita Lee, lançada em CD no ano de 2010, em cuja letra vemos “Amor é pensamento/Teorema/Amor é novela/Sexo é cinema/Sexo é imaginação/Fantasia/Amor é prosa/Sexo é poesia”.

forma de adorno real (diadema), os quais se desdobram como um manto (vestimenta real) pelas costas.

“D. Firmina tinha pois como certo que Aurélia, a desdenhosa, sentira afinal uma inclinação; e estava ansiosa a viúva para conhecer o feliz que tivera o poder de cativar a ativa rainha dos salões, tão adorada, quanto fria e indiferente” (ALENCAR, 2009, p. 20). Isso por conta da mudança repentina de gostos da menina que para a parenta significava arrebatamento de paixão, típico das moças de sua idade. De todo errada não estava, tanto que Aurélia nesse mesmo dia enviou a Lemos um bilhete, porque precisava da presença do tutor para tratar de um *negócio*.

O narrador, em seguida, escreve mais um traço do perfil da personagem, agora de caráter mais profundo, a saber, “em vez de abandonar-se ao acaso e deixar-se levar pelo turbilhão do mundo, achara em sua *alma* a força precisa para dirigir os acontecimentos e dominar o futuro” (ALENCAR, 2009, p. 21). Aurélia toma simbólica e praticamente neste momento as rédeas de sua vida para dominar o futuro daqueles que dela dependerão, em condições quase de vassalagem.

Antes de anunciar a Lemos seu desejo de se casar, encontramos mais elementos para descrever a personagem com o que nos interessa aqui, isto é, seu caráter poderoso e forte:

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. [...]

Ela recatava sua experiência, de que só fazia uso, quando o exigiam seus próprios interesses. Fora daí ninguém lhe ouvia falar de negócios e emitir opiniões acerca de cousas que não pertencessem à sua especialidade de moça solteira. (ALENCAR, 2009, p. 24)

De acordo com Pontieri (1988, p. 30), “eximindo-se de qualquer responsabilidade (‘não sei como pensarão... a verdade é que...’), o narrador delega ao leitor a função de julgar o procedimento da personagem” e é isso que vemos em destaque no trecho de Alencar supracitado, em que o narrador comenta de forma impessoal a respeito da

perspicácia da personagem (“era realmente para causar pasmo aos estranhos”). Aqui, ele aponta sua inteligência vinculada ao seu caráter discreto, sem exibição e relacionado somente aos seus interesses. Além disso, percebemos a primeira revolução na vida da personagem ao transformar-se em estátua de olhos brilhantes irradiando inteligência; a partir deste momento, o cérebro passa a ser seu princípio vital.

Então, de forma racional, Aurélia comunica a seu tio como deseja o arranjo comercial de seu casamento: por meio de uma *proposta*, mediante um valor de *dote*, de forma discreta, sem exagerações românticas e muito *prática*, como devem ser as transações comerciais. Na voz da Senhora, “Desejo, como é natural, *obter o que pretendo, o mais barato possível*; mas o essencial é obter; e portanto até a metade do que possuo, não faço questão de preço. *É a minha felicidade que vou comprar*” (ALENCAR, 2009, p. 29, grifos nossos).

Saímos da sala de Aurélia para conhecer a habitação de Fernando Seixas, seu futuro marido, mas não vamos nos deter na simplicidade de sua casa, tampouco na descrição e suas irmãs. Veremos apenas como ele se lembra de Aurélia:

Nasceu para a riqueza. Eu bem o pressenti! Quando admirava sua formosura naquela salinha térrea de Santa Teresa, parecia-me que ele vivia ali exilada. Faltava o diadema, o trono, as galas, a multidão submissa, mas a rainha estava em todo o seu esplendor. Deus a destinara à opulência. (ALENCAR, 2009, p. 34, grifos nossos)

Notamos aí novamente a descrição de uma rainha; porém, Fernando se refere àquela ainda sem o cetro da riqueza, mas com todas as características naturais e dignas de um membro da realeza.

Deixaremos de lado, por ora, a transação entre Lemos e Seixas, para destacar mais um elemento importante a respeito de Aurélia. Seixas ao encontrar com seu amigo Alfredo Moreira escuta-o falar sobre a senhora: “Que mulher, Seixas! Olhas de longe e vês um *anjo* de beleza, que te fascina e arrasta a seus pés, ébrio de amor. Quando lhe tocas, não achas senão uma moeda, sob aquele esplendor. *Ela não fala; tine como ouro*” (ALENCAR, 2009, p. 46, grifos nossos). Na fala do personagem temos mais uma vez o desenho de Aurélia como uma linda mulher ou anjo – por conta de sua riqueza; aqui, sua voz não existe para dar lugar ao soar do ouro!

Acertada a transação entre o tutor e o noivo, e feitos os arranjos – que incluem aí a assinatura de um recibo de adiantamento do dote –, vamos à apresentação de Fernando à sua noiva e à sua imagem apresentada pelo narrador:

Trazia nessa noite um vestido de nobreza opala, que assentava-lhe admiravelmente, debuxando como uma luva o formoso busto. Com as rutilações da seda que ondeava ao reflexo das luzes, tornavam-se ainda mais suaves as inflexões harmoniosas do talhe sedutor.

Como que banhava-se essa estátua voluptuosa, em um gás de leite e fragrância.

Seus opulentos cabelos colhidos na nuca por um diadema de opalas borbotavam em cascatas sobre as alvas espáduas bombeadas, com uma elegante simplicidade e garbo original que a arte não pode dar, ainda que o imite, e que só a própria natureza incute.

Via-se bem que essa altiva e gentil cabeça não carregava um fardo, talvez o espólio de um crânio morto, jogo cruel que a moda impõe a moças vaidosas. O que ela ostentava era a coma abundante de que toucara a natureza, como às árvores frondosas; era a juba soberba de que a galanteria moderna coroou a mulher como emblema de sua realeza.

Cingia o braço torneado, que a manga arregaçada cobria até a curva, uma pulseira também de opalas, como eram o frouxo colar e os brincos de longos pingentes que tremulavam na ponta das orelhas de nácar.

Com o andar crepitavam as pedras das pulseiras e dos brincos, formando um trilo argentino, música do riso mavioso que essa graciosa criatura desprendia de si e ia deixando em sua passagem, como harpejos de uma lira.

Atravessou a sala com o brando arfar que tem o cisne no lago sereno, e que era o passo das deusas. No meio das ondulações da seda parecia não ser ela quem avançava; mas os outros que vinham a seu encontro, e o espaço que ia-se dobrando humilde a seus pés, para evitar-lhe a fadiga de o percorrer. (ALENCAR, 2009, p. 59, grifos nossos)

A riqueza de Aurélia transformava-a em deusa dos homens: detentora de uma natureza simples e elegante, ela era coroada por joias, vestido e uma aura que lhe incutiam ainda mais beleza e poder. Sua realeza fazia com que o espaço se movesse, para que a rainha não se cansasse; além disso, os súditos iam ao seu encontro, em um movimento muito comum aos súditos acostumados a reverenciar seus reis.

O casamento acontece páginas depois por meio de uma cerimônia simples e a primeira parte do romance se encerra na câmara nupcial, onde “estava lívida, e a sua beleza, radiante há pouco, se marmorizara” (ALENCAR, 2009, p. 75). Beleza e riqueza constituem nossa personagem, mas Aurélia solicita que “entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor

[Fernando], um homem vendido” (ALENCAR, 2009, p. 75) e assim finalizamos sua descrição inicial.

1.3.2 Liquidemos

Assim como n’*A Virgem da Polônia*, em *Senhora* também vemos o desenho da personagem ao longo do desenvolvimento da trama, de forma que muitas vezes a caracterização se dá por meio das atitudes da personagem e do movimento do romance. Por outro lado, o narrador e *a sociedade* – retratada nas primeiras páginas do livro, por meio das senhoras, jovens e dos pretendentes de Aurélia nos bailes – conseguem descrevê-la física e “psicologicamente”.

A posição de Fernando Seixas³⁵, marido de Aurélia, reforça as características da mulher, uma vez que ele depende totalmente dela, por isso tem papel importante na tarefa de apresentá-la ao leitor. Pensemos, por exemplo, que a todo o momento Fernando ao dirigir-se a Aurélia faz questão de reforçar as posições em que ambos se encontram, a saber, ele como escravo e ela como senhora, em uma constante troca de acusações sutis, que deixam expostas as dores, remorsos e condições de cada, conforme a seguir:

- A senhora comprou um marido; tem pois o direito de exigir dele o respeito, a fidelidade, a convivência, todas as atenções e homenagens, que um homem deve à sua esposa. Até hoje...
- Faltou-lhe mencionar uma, talvez por insignificante, o amor – atalhou Aurélia brincando com um cacho de fúcsias.
- Estava subentendido. Há apenas uma reserva a fazer acerca da espécie desse produto. Suponha que a senhora não possuísse esta bela e opulenta madeixa, suntuoso diadema como não o tem nenhuma rainha, e que fizesse como as outras moças, que compram os coques, as tranças e os cachos. Não teria de certo a pretensão de que esses cabelos comprados lhe nascessem na cabeça, nem exigiria razoavelmente senão uns postiços.

³⁵ Não temos condições de nos aprofundar também na posição que o personagem Fernando ocupa na trama. Destacamos, apenas, que ele contribui para a caracterização de Aurélia por se colocar em posição oposta a ela, como noivo vendido e um semiescravo. Notamos, porém, que a situação de Fernando Seixas é bastante similar a de Bento da trama *Eusébio Macário* de Camilo Castelo Branco. O personagem de Camilo, por sua vez, se difere do brasileiro porque não apresenta qualquer resquício de culpa por se vender, pelo contrário. Já Fernando luta por sua liberdade desde o momento que toma consciência da situação em que se colocara até conseguir de fato devolver o dinheiro do dote à Aurélia.

O amor que se vende é da mesma natureza desses postiços: frocos de lã, ou despojo alheio.

– Oh! Ninguém o sabe melhor do eu – que espécie de amor é esse, que se usa na sociedade e que se compra e se vende por uma transação mercantil, chamada casamento!... O outro, aquele que eu sonhei outrora, esse bem sei que não o dá todo o ouro do mundo! Por ele, por um dia, por uma hora dessa bem-aventurança, sacrificaria não só a riqueza, que nada vale, porém minha vida, e creio que minha alma! (ALENCAR, 2009, p. 145)

O diálogo do casal diz muito sobre nossa protagonista: em primeiro lugar, apresenta-a como comerciante, pois ela *comprara* o marido, portanto, tem o direito de dele exigir aquilo que é *devido* a si. Por outro lado, um desses deveres, para Aurélia é o *amor* – refutado por Seixas que mostra que não se pode comprar tão nobre sentimento, afinal, ele não se configura da mesma forma que um produto como um arranjo de cabelo, por exemplo. Em seguida, para defender-se, a senhora se mostra consciente da sua condição de compradora, mas a qual não pode exigir o que mais deseja, isto é, o amor! Aqui, a poderosa mulher se mostra vulnerável ao retomar o passado em que fora trocada por dinheiro, o mesmo que hoje a ela confere poder; tanto que ela afirma que por amor sacrificaria além do dinheiro, sua alma.

Duas posições opostas se apresentam nesse diálogo e uma delas diz muito sobre a *humanidade* de Aurélia que afirma ser o casamento uma transação comercial, mas dele se utiliza para (tentar) comprar sua felicidade. Nessa personagem vemos a contradição entre amor e riqueza. A forma que ela resolve o dilema é se colocando firme e utilizando-se do poder pecuniário para obter o noivo Fernando e, ao mesmo tempo, vingar-se dele pelo abandono no passado. Antonio Candido (2009, p. 540, grifo nosso) a esse respeito diz:

Mais importantes, todavia, que do que os ambientes, são as relações humanas que estuda em função deles. Como em quase todo romancista de certa envergadura, há em Alencar um sociólogo implícito. *Na maioria dos seus livros, o movimento narrativo ganha força graças aos problemas de desnivelamento nas posições sociais, que vão afetar a própria afetividade dos personagens.* As posições sociais, por sua vez, estão ligadas ao nível econômico, que constituiu preocupação central nos seus romances da cidade e da fazenda.

Esse desnivelamento de posições é explícito no diálogo do casal e prova que também o movimento de cada um dos personagens do drama chamado casamento por conveniência financeira se baseia em sua condição de dono e senhor, mas perpassa também sentimentos. O crítico ainda aponta que o conflito entre dinheiro e amor em *Senhora* é

máximo e exatamente por isso este está entre os melhores dos livros de Alencar (CANDIDO, 2009, p. 543) – mostrando que aqui a semelhança da “confidência dos principais atores deste drama” (ALENCAR, 2009, p. 9) está próxima do mundo *real*.

1.3.3 Aceitação

A segunda parte do romance, *Quitação*, começa com uma volta ao passado de nossa rainha, quando esta ainda não ocupava seu posto. Conhecemos a história de sua mãe, passamos pela morte de seu irmão e descoberta do avô, para chegarmos ao momento em que Aurélia e Fernando se apaixonam e vivem, por poucas páginas, esse amor:

Um mês durante, *Aurélia inebriou-se da suprema felicidade de viver amante e amada*. As horas que Seixas passava junto de si eram de enlevo para ela que embebia-se d'alma do amigo. Esta provisão de afeto chegava-lhe para encher de sonhos e devaneios o tempo da ausência. Seria difícil conhecer a quem mais vivia, se do homem que a visitava todos os dias ao cair da tarde, se do ideal que sua imaginação copiara daquele modelo. (ALENCAR, 2009, p. 91, grifos nossos)

Nesse momento, Aurélia ainda é a bela inocente de 16 anos; acredita no amor de Fernando e sua mãe permite o casamento dos dois, sem, porém, desconfiar do iminente abandono da noiva em troca de outra, com dote maior: “Recebeu uma carta anônima. Comunicavam-lhe que Seixas a tinha abandonado por um dote de trinta contos de réis” (ALENCAR, 2009, p. 102).

Não vamos nos deter nos detalhes do abandono e para nós basta dizer que depois dele, Aurélia recebe do avô toda a sua riqueza a qual “Deus lhe enviara para dar combate a essa sociedade corrompida, e vingar os sentimentos nobres escarnecidos pela turba dos agiotas” (ALENCAR, 2009, p. 110).

Passada a digressão que visa explicar a origem do dinheiro de Aurélia, voltamos ao presente do casal recém-unido e vemos, no lugar da consumação do casamento, um jogo de acusações, no qual Aurélia aponta para Fernando suas atitudes mercenárias e deixa claro, por meio de suas expressões, que comprou um marido: “É tempo de concluir o mercado. Dos cem contos de réis, em que o senhor avaliou-se já recebeu vinte; aqui tem os oitenta

que faltavam. Estamos quites, e posso chamá-lo *meu*; *meu marido*, pois é este o nome de convenção” (ALENCAR, 2009, p. 114, grifos nossos).

Vemos aqui a quitação do negócio, afinal, a mulher se coloca como dona do objeto Fernando. O marido, consciente de sua posição, reforça o caráter patrimonial atribuído a ele e se coloca como escravo; a Senhora está, enfim, constituída:

– Vendi-me; pertenço-lhe. A senhora teve o mau gosto de comprar um marido aviltado; aqui o tem como o desejou. Podia ter feito de um caráter, talvez gasto pela educação, um homem de bem, que se enobrecesse com sua afeição; preferiu um escravo branco; estava em seu direito, pagava com seu dinheiro, e pagava generosamente. Esse escravo aqui o tem; é seu marido, porém nada mais do que seu marido!

O rubor afogueou as faces de Aurélia, ouvindo essa palavra acentuada pelo sarcasmo de Seixas.

– Ajustei-me por cem contos de réis; continuou Fernando; foi pouco, mas o mercado está concluído. Recebi como sinal da compra vinte contos de réis; falta-me arrecadar o resto do preço, que a senhora acaba de pagar-me.

– Quer que lhe passe um recibo?... Não; confia na minha palavra. Não é seguro. Enfim estou pago. O escravo entra em serviço.

Soltando estas palavras com pasmosa volubilidade, que parecia indicar o requinte da impudência,

Fernando sentou-se outra vez defronte da mulher.

– Espero suas ordens. (ALENCAR, 2009, p. 115-6)

Ao colocar-se como objeto, Fernando permite a confirmação do caráter senhoril de Aurélia, afinal, o objeto só existe em função de seu dono e vice-versa. Aqui, além de se colocar como produto de uma transação comercial (“pertenço-lhe”), Fernando aceita o restante do pagamento (“Quer que lhe passe um recibo?”) e assim é deixado de lado qualquer sentimento em favor de um mercado, em que o marido comprado espera as ordens da esposa compradora. Negócio fechado.

1.3.4 “Só faltava-lhe a coroa de pâmpanos sobre as tranças esparsas, e o tirso na destra.”³⁶

³⁶ (ALENCAR, 2009, p. 136) Nesta edição do romance há uma nota explicativa acerca das expressões em destaque que reproduzimos aqui: “A coroa de pâmpanos (ramos de videira) e o ramo de tirso eram usados pelas bacantes, personagens da mitologia greco-romana que cultuavam o deus Dionísio (ou Baco). As bacantes são frequentemente associadas à ideia de profanação do sagrado”. Essa observação nos leva a pensar que mais uma vez o vocabulário escolhido pelo autor não fora despretensioso, uma vez que se trata da descrição da mulher apaixonada e pura, porém ferida e vingativa, confluindo, então, em um caráter humano, que não é 100% bom ou ruim, mas contraditório.

A partir daqui é narrado o pós-casamento de Aurélia e Fernando e nos são apresentadas as angústias de ambos os lados. Primeiro de Fernando, o noivo vendido, e em seguida dos mandos e desmandos de Aurélia. Por meio de seu movimento em direção a Fernando, a Senhora sempre se coloca em posição superior e ele a aceita, consciente de sua condição. Assim, a todo o momento, temos um tenso diálogo entre o casal, em que de um lado temos as ordens e de outro, a obediência. O narrador mais uma vez se aproxima dos personagens e sabemos como se sente Seixas, que se retrai “involuntariamente, embora naquela circunstância a carícia dessa mulher, de quem era marido, o humilhasse mais do que sua repulsa” (ALENCAR, 2009, p. 125).

A curiosa forma de tratamento entre os noivos despertara um leve interesse de D. Firmina, rapidamente dissipado por estar “habituada à inversão que têm sofrido nossos costumes com a *invasão das modas estrangeiras*, assentou a viúva que *o último chique de Paris* devia ser esse de trocarem os noivos o papel, ficando ao fraque o recato feminino, enquanto a saía alardeava o desplante do leão” (ALENCAR, 2009, p. 125, grifos nossos). Desse modo, a inversão de papéis que colocava Aurélia como condutora do marido não levantou suspeita mais aprofundada; além disso, no trecho, identificamos a presença da imaginária moda parisiense, provando que Alencar está atento às “modas” estrangeiras ao fazer literatura nacional.

Claramente apontado pelos diálogos entre os dois, a posição de cada um deles não deixa dúvidas:

- 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 direito de dar ordens aos maridos. Em todo o caso eu não usaria do meu poder para cousas tão insignificantes.
- Mostra que é generosa.
- As aparências³⁷ enganam. (ALENCAR, 2009, p. 126)

³⁷ Aparentemente também Aurélia é *apenas* a senhora que dá as ordens. Por outro lado, o leitor sabe do sofrimento da personagem exatamente por ela estar nessa posição. Nossa personagem se mostra, dessa forma, dual e contraditória. Ela sofre ao mesmo tempo em que dá as ordens àquele que tem por marido, revelando, então, sua posição “humana” – em especial para um leitor do século XXI. Acreditamos ser essa uma das chaves que mantém o romance ainda vivo no cânone literário em língua portuguesa. Retomaremos tal discussão no próximo capítulo.

Notamos tom irônico na voz de Aurélia que deixa clara sua consciência em relação ao poder que detém sobre Fernando. Este, da mesma forma, repete sua condição de submissão: “Como seu marido não tenho hábitos, e somente deveres” (ALENCAR, 2009, p. 127). Neste ponto do romance, em que não é mais “a sociedade” ou o narrador que colocam Aurélia como rainha e senhora, sua caracterização se dá por meio da voz e das atitudes de seu marido aviltado.

Antonio Candido (2009, p. 541) a esse respeito aponta:

Em *Senhora*, [Alencar] resolve, mesmo, largar um pouco o herói e em vez de casá-lo com a herdeira rica, o faz vender-se a uma esposa milionária. Fernando Seixas é um intelectual elegante e pobre, que, incapaz da ascensão comercial de Jorge da Silva, resolve o problema da posição social trocando por cem contos a liberdade de solteiro numa transação escusa.

Fernando, homem que admira as belezas e novidades da sociedade fluminense, a se ver na condição de vassalo “sentia a influência da tutela que pesava sobre ele, e o reduzia à condição de um *pupilo nupcial*, se não cousa pior. Mas estava resignado às duras provações da situação, a que seu erro o submetera” (ALENCAR, 2009, p. 133, grifo nosso). Por meio da voz do narrador confirmamos a condição do “pupilo nupcial” que nos ajuda a colorir o desenho de Aurélia:

– Meu Deus! – exclamou o mancebo comprimindo o crânio entre as palmas das mãos. Que me quer esta mulher? Não me acha ainda bastante humilhado e abatido? Está se saciando de vingança! Oh! *ela tem o instinto da perversidade*. Sabe que a ofensa grosseira ou caleja a alma, se é infame, ou a indigna se ainda resta algum brio. Mas esse *insulto cortês cheio de atenção e delicadezas, que são outros tantos escárnios; essa ostentação de generosidade com que a todo o momento se está cevando o mais soberano desprezo; flagelação cruel infligida no meio dos sorrisos e com distinção que o mundo inveja*; como este, é que não há outro suplício para a alma que se não perdeu de todo. Por que não sou eu o que ela pensa, um mísero abandonado da honra, e dos nobres estímulos do homem de bem? Acharia então com quem lutar! (ALENCAR, 2009, p. 137, grifos nossos)

Fernando vê Aurélia como uma mulher vingadora e perversa, a qual reveste de delicadeza suas atitudes, não menos tiranas por conta da maquiagem a que são submetidas. Ora, é claro que a Senhora usara de seu poder pecuniário para comprar o direito de ter o marido que a ela convinha; por outro lado, no mercado de matrimônios à época, Seixas

aceitara tal condição sem questionar, pois essa era para ele a única forma de ascensão social. Intelectual e pobre, como nos apontou Antonio Candido (2009), o noivo aceita a posição de objeto da transação comercial e está liquidada a questão. Esses elementos servem aqui para nós também para caracterizar Aurélia por meio dos olhos de seu marido: “Vendi-lhe um marido, tem-no à sua disposição, como *dona e senhora* que é” (ALENCAR, 2009, p. 146, grifo nosso).

A condição de Aurélia segue sendo reforçada por Fernando, o qual faz questão de dizer sempre que há oportunidade que cumpre ordens “Ordene, que eu me retiro, agora como em qualquer outra ocasião” (ALENCAR, 2009, p. 163) ou “A minha obrigação é obedecer-lhe, como seu servo, contanto que não lhe falte com o marido que a senhora comprou” (ALENCAR, 2009, p. 165). Por outro lado, Aurélia mesmo consciente de seu papel diante do marido, também se mostra em condição igualmente infeliz: “Quero que o mundo me julgue feliz. O orgulho de ser invejada, talvez me console da humilhação de nunca ter sido amada” (ALENCAR, 2009, p. 173), fato que reforça sua condição instável e próxima do humano, bastante verossímil.

A quarta e última parte do livro, *Resgate*, ainda traz elementos importantes para nossa descrição. Seu primeiro capítulo trata da volta de Aurélia aos bailes e novamente a vemos como a rainha “deslumbrante de formosura, de espírito e de luxo. Seu trajo era um primor de elegância; suas joias valiam um tesouro, mas ninguém apercebia-se disso. O que se via e admirava era ela, sua beleza, que enchia a sala, como um esplendor” (ALENCAR, 2009, p. 175).

Durante o *Resgate*, também a todo o momento, a beleza de ouro e cheia de esplendor é mencionada e ovacionada; apesar de chamar à atenção por conta de sua riqueza, a beleza física – adornada com acessórios comprados – aparece em primeiro plano. Seu caráter dominador, especialmente em relação a Fernando, ainda não é deixado de lado, e mesmo quando se acredita em uma aproximação entre o casal, tem-se desprezo: “Seixas retirou-se levando n’alma a mais cruel humilhação que podia infligir-lhe o desprezo dessa mulher” (ALENCAR, 2009, p. 180).

O domínio de Aurélia sobre Fernando é destacado aqui por ele através de uma sutil diferença de pronúncia do termo *senhora*:

– [senhóra] Essa é, creio eu, a verdadeira pronúncia da palavra; mas nós, os brasileiros, para distinguir da fórmula cortês, a relação de império e domínio, usamos da variante que soa mais forte, e com certa vibração metálica. *O súdito diz à soberana, como o servo à sua dona senhóra*. Eu talvez não reflita e confunda.

– Quer isso dizer que o senhor considera-se meu escravo? – perguntou Aurélia fitando Seixas.

– Creio que lho declarei positivamente, desde o primeiro dia, ou antes desde a noite de que data a nossa comum existência, e minha presença aqui, a minha permanência em sua casa sob outra condição, fora acrescentar à primeira humilhação uma indignidade sem nome. (ALENCAR, 2009, p. 189, grifo nosso)

Essa parte do romance trata do retorno da dignidade de Seixas, que recompra sua liberdade; aqui, até o momento final de consumação do casamento, o tom servil de Fernando e o senhoril de Aurélia se mantêm. Duas das principais ocorrências dessa parte – a valsa inebriante e o final feliz do romance – ainda não serão tratadas por nós. Ambos vão aparecer como momentos-chave em nosso próximo capítulo, que aproxima as duas personagens e nos dá elementos para entender esses dois romances de língua portuguesa, com protagonistas fortes e, cada um à sua maneira, nacionais.

2 – O OLHAR QUE COMPARA: DIVINO E HUMANO EM JOAQUIM BASTOS E JOSÉ DE ALENCAR

A literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre.

(Antonio Candido)

Maria e Aurélia são duas personagens marcantes e construídas cada uma de um lado do Atlântico e em momentos distintos (21 anos separam a primeira edição de cada um dos livros), mas ambas dentro do século XIX – período definitivo para a consolidação do romance em português. Localizamos, então, partindo dessa premissa, pontos em comum nessas duas personagens que nos chamaram a atenção, principalmente porque estamos diante de obras com caráter formativo de gênero e público nos dois países. No Brasil, em especial na figura de José de Alencar, existe a ideia de “estar fazendo um pouco de nação ao fazer literatura” (CANDIDO, 2009, p. 20) e em Portugal, na figura de Joaquim Bastos a ideia de produção nacional se coloca ao lado da conjunção entre novidades de época e didática moral-religiosa.

Sabemos que o centro da produção romanesca do século XIX se encontrava na França e na Inglaterra³⁸ e, portanto, as produções locais fora desse eixo eram praticamente insignificantes, limitando-se a traduções. Sendo assim, a produção literária de Portugal e do Brasil em dado momento “acordou” e deu-se início à consolidação do gênero escrito em português. Alencar, em sua autobiografia literária *Como e porque sou romancista* diz a esse respeito:

Devorei os romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um após outro; passei aos do Capitão Marryat, e depois a quantos se tinham escrito desse gênero, pesquisa em que me ajudava o dono do gabinete, um francês de nome Cremieux, se bem me recordo, o qual tinha na cabeça toda a sua livraria.

³⁸ De acordo com Sandra Vasconcelos (2005, p. 4, disponível em <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>>. Acesso em 27 dez. 2012), as relações anglo-brasileiras referentes ao tráfico negreiro deixaram um mal-estar entre Brasil e Inglaterra, culminando em uma maior influência e preponderância da cultura francesa no Brasil. Segundo a autora, “se a presença francesa chegou a ofuscar a inglesa, impondo-se, ao longo do século, isso não impediu que, durante várias décadas, livros, cursos de língua, métodos de ensino, romances e novelas tenham sido oferecidos ao público brasileiro, ainda que, no caso desses últimos, o mais das vezes importados via Lisboa, em tradução portuguesa, ou via Paris, traduzidos do francês. A França, portanto, além de oferecer seus próprios bens culturais, exerceu um papel preponderante como mediadora entre o Brasil e a Inglaterra, no que diz respeito à importação dos romances”.

Li nesse decurso muita coisa mais: o que me faltava de Alexandre Dumas e Balzac, o que encontrei de Arlincourt, Frederico Soulié, Eugênio Sue e outros. *Mas nada valia para mim as grandiosas marinhas de Scott e Cooper e os combates heroicos de Marryat.*

Foi então, fazem agora vinte e seis anos, que formei o primeiro esboço regular de um romance, e meti ombros à empresa com a infatigável porfia. (ALENCAR, 1959, p. 144, grifo nosso)

O autor bebera declaradamente em fonte estrangeira, a qual servira como exemplo, mas como o próprio diz “nada valiam” para ele esses livros, uma vez que o romance nacional para servir como base de produções nacionais era insipiente. Então o escritor deu início ao seu trabalho, mesmo ciente que “o bom livro é no Brasil e por muito tempo será para seu autor um desastre financeiro. O cabedal de inteligência e trabalho que nele se emprega daria em qualquer outra aplicação, lucro cêntuplo” (ALENCAR, 1959, p. 154). Para tanto,

Ele parte, como fica claro no primeiro texto dedicado aos temas literários – “O estilo na literatura brasileira” – de indagações sobre a configuração de uma expressão particular e adequada para a realidade brasileira. Perseguindo essa questão, ele fixa sua atenção ao romance e este passa a apresentar-se-lhe com faces múltiplas e complexas que lhe permitiriam desenvolver vários ensaios para interpretar e recriar a multiplicidade e a complexidade da realidade brasileira.” (DE MARCO, 1986, p. 65)

Até o momento, não localizamos na obra de Joaquim Bastos esse tipo de referência e discussão metalinguística, exceto pelos breves comentários (seus nos prefácios e fortuitamente na voz dos narradores) que trazem elementos acerca do fazer literário. Dessa forma, para desenhar nosso mapa local dos dois lados do Atlântico, focamos nosso olhar nas protagonistas e não vamos nos deter nas discussões sobre juízos de valor quanto à “qualidade dos romances”, mas nos elementos constituintes das personagens para entender por que podemos classificá-las como *nacionais* e também para colocá-las lado a lado de forma a traçar um perfil de personagem e romance em língua portuguesa do e no século XIX.

2.1 IMPORTÂNCIA DAS PERSONAGENS

Em nosso contexto de língua portuguesa do século XIX, em que a forma romanesca está em ascensão, acrescentamos além da preocupação em formar o leitor em uma literatura nacional, a importância das mulheres dentre o público consumidor. Sabemos, por exemplo, que elas foram centrais para o surgimento do gênero na Inglaterra no século anterior e, segundo Vasconcelos (2007, p. 124), “trazendo-as para o primeiro plano e pondo-as no centro da cena, o novo gênero literário, assim como grande parte da produção intelectual do período, demonstrou interesse sem precedentes pela figura da mulher, por sua natureza e posição”. Ora, já estamos na produção do século XIX no Brasil e em Portugal, mas parece-nos que, ainda assim, essa posição se manteve em nossa literatura e, por isso, nossos autores seguiram o caminho já traçado (e de sucesso) dos pioneiros franceses e ingleses.

Alencar, por exemplo, ainda no prefácio de *Senhora*, reforça a atitude virtuosa da protagonista do romance, enquanto Bastos no prefácio d’*A Virgem da Polônia* enfatiza seu desejo de ser útil ao público ao tratar também da virtude. Destacamos que no Brasil esse mundo importado da Europa capitalista e burguesa se adequa de forma peculiar, uma vez que os elementos caros ao centro, aqui – país escravocrata e com burguesia insipiente –, *parecem* desajustados³⁹. Para Portugal o cenário é bastante parecido, pois é ele quem fomenta o tráfico negreiro para suas colônias ou ex-colônias.

Na Inglaterra do século XVIII, “quase sem opção, à mulher restava preservar sua virtude e manter sua reputação, isto é, sua imagem pública, pois, mercadorias de alto valor, delas dependia sua vida e seu destino” (VASCONCELOS, 2007, p. 126). Como isso se dá em nossos contextos um século depois?

Alencar traz essa situação aclimatada à realidade brasileira: Aurélia fora pobre (e por isso renegada por Fernando) e através da herança recebida do avô consegue o casamento (com o mesmo noivo – agora interessado em seu dote)! Podemos questionar: mas por que herança e não trabalho? Porque o dinheiro no Brasil não é proveniente do trabalho, mas é originário do tráfico negreiro, direta ou indiretamente; Alencar não tem

³⁹ A esse respeito, ver SCHWARZ, R. “As ideias fora do lugar”. In. _____. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2000.

saída para explicar a riqueza se não por essa via. A situação feminina não é diferente aqui e o valor de um casamento se centrava basicamente nos dotes da noiva. Sobre esse aspecto social presente na narrativa, aponta De Marco (1986, p. 72):

No painel alencariano, os romances urbanos chamam a atenção do leitor porque não só iluminam o cotidiano da capital do Império, mas sobretudo porque apresentam um traço comum que os diferencia dos demais: a presença do dinheiro como mediador das relações entre as personagens, como elemento de conflito que deve ser contornado para chegar à realização de um sonho romântico ou à desilusão perante o caráter implacável dessa ordem social metálica. No mercado da corte, Aurélia (*Senhora*) dispõe-se a gastar sua fortuna para comprar Seixas; Emília (*Diva*) anda estonteada procurando um marido que não seja movido a ouro; Guida e Ricardo (*Sonhos D'Ouro*) ficam separados por muito tempo até que o jovem bacharel consiga restabelecer-se para não se colocar como mais um subalterno do velho Soares, e Paulo e Lúcia (*Lucíola*) não podem casar-se, já que ela se mantinha pela venda de seu corpo.

Em Portugal do século XIX, a situação é similar e o dinheiro, em geral, é proveniente da mesma forma do tráfico negreiro – em exemplos clássicos, como *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, e *Eusébio Macário e A corja* (1879), de Camilo Castelo Branco, vemos a chegada de portugueses que fazem fortuna no Brasil, país que dependia diretamente da mão de obra escrava e, em boa medida, também de seu tráfico. N'A *Virgem*, por ela ser polonesa (estrangeira), o dinheiro parece que não precisa ser explicado, apesar de ser peça importante do enredo porque Maria se utiliza dele para ajudar os pobres; as posses do pai ficam para a filha depois da morte de Arthur.

Importamos, como nossos romancistas, para esta leitura mais um elemento acerca do gênero, também apontado por Vasconcelos (2007, p. 128, grifos nossos): “arautos da ideologia do amor romântico, os romances passaram a exercer papel fundamental na tarefa de educação das jovens”⁴⁰, incluindo princípios, reforçando atitudes desejáveis e *realçando*

⁴⁰ Não existem dados precisos sobre o público leitor brasileiro, mas há indícios que ele não era tão incipiente como em geral se considera; além disso, existem indicações de que o público era também composto de mulheres: “É necessário, portanto, rever o mito do analfabetismo das mulheres e relativizar sua abrangência, uma vez que, segundo Delso Renault [RENAULT, D. *O Rio Antigo nos Anúncios de Jornais (1808-1850)*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1969], a Gazeta do Rio de Janeiro publicava, já em 1813, anúncio da instalação dos primeiros colégios leigos para meninas internas, como o de D. Catharina Jacob. A frequência e a regularidade desses anúncios informando a abertura de escolas para moças, com ensino de trabalhos manuais, línguas, dança e música fazem crer na existência de uma clientela para os serviços oferecidos por elas. É bem verdade que o nível de instrução deixava a desejar, pois muitas alunas pareciam abandonar os estudos antes de sua conclusão, mas o fato é que as advertências aos perigos da leitura de ficção, principalmente pelas mocinhas, é um indicador claro de que havia público leitor também feminino para essas obras que chegavam sem parar pelos vapores europeus.” (VASCONCELOS, 2005, p. 30, disponível em <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>>. Acesso em 27 dez. 2012).

a virtude como a principal qualidade a que elas deviam aspirar”. Vemos exatamente essa preocupação em nossos objetos, uma vez que Joaquim Bastos exalta por meio da voz da personagem Maria a importância da virtude e usando seus discursos prega os dogmas da igreja:

Não se pense, porém, que o matar a fome dos pobres, acrescentou ela, é suficiente para se cumprir a lei do Senhor. Duas coisas são para isso necessárias: a caridade e a devoção, virtudes essencialmente dependentes uma da outra, para merecerem este novo. Não há verdadeira caridade sem devoção, nem verdadeira devoção sem caridade. (BASTOS, 1860, p. 97)

Alencar, por sua vez, dá o tom virtuoso de Aurélia emblematicamente na cena que fecha o romance provando que o amor verdadeiro se conserva sem ser corrompido pelo dinheiro, mantendo então a coerência entre o amor romântico dos romances e a virtude⁴¹:

– Aquela que te humilhou, aqui a tens abatida, ao mesmo lugar onde ultrajou-te, nas iras de sua paixão. *Aqui a tens implorando seu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma.*

Seixas ergueu nos braços a formosa mulher, que ajoelhara a seus pés; os lábios de ambos se uniam já em fervido beijo, quando um pensamento funesto perpassou no espírito do marido. Ele afastou de si com um gesto grave a linda cabeça de Aurélia, iluminada por uma aurora de amor, e fitou nela o olhar repassado de profunda tristeza.

– Não, Aurélia! Tua riqueza separou-nos para sempre.

A moça desprende-se dos braços do marido, correu ao toucador, e trouxe um papel lacrado que entregou a Seixas.

– O que é isto, Aurélia?

– Meu testamento.

Ela despedaçou o lacre e deu a ler a Seixas o papel. *Era efetivamente um testamento em que ela confessava o imenso amor que tinha ao marido e o instituíra seu universal herdeiro.* (ALENCAR, 2009, p. 227-8, grifos nossos)

O que também nos chamou a atenção em nossas duas protagonistas refere-se à sua educação e posição de comando. A polonesa discursa (e tem repertório para tanto) com homens e converte até generais; a brasileira governa sua casa e seu marido e da mesma forma é bem educada dentro daquilo que se espera de uma mulher, mas traz conhecimentos que assustam aos demais. Notemos, ainda tomando como base o berço do romance, que o papel de governar estava sempre atrelado aos homens:

⁴¹ Vale destacar, ainda, o prefácio de *Lucíola*, onde lemos: “A sua história não tem pretensão a vestal [virginal, puro]. É musa cristã: vai trilhando o pó com os olhos no céu. Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem: veste-a a virtude. [...] Se o livro cair nas mãos de alguma das poucas mulheres que leem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha da figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre.” (ALENCAR, 2002, p. 13, grifos nossos)

Questões literárias, filosóficas, políticas e comerciais eram território masculino, discutidas em clubes e cafés. As mulheres, ao contrário, tinham de ser instruídas na arte da conversação, na adequação do vestuário e nos cuidados domésticos. Assuntos de caráter público não cabiam a elas. (VASCONCELOS, 2007, p. 129)

Maria e Aurélia nos dão elementos que conjugam todas essas restrições à sua maneira particular de ser. Maria, por exemplo, além de aprender “as prendas ordinárias de seu sexo”, conhece línguas e a ciência, religião, história e filosofia (BASTOS, 1860, p. 46). Aurélia “distinguia-se pela sobriedade, que era nela a consequência de temperamento e educação” (ALENCAR, 2009, p. 19) e afirma “Sei também de muitas cousas que ninguém imagina. Por exemplo: sei o dividendo das apólices, a taxa do juro, as cotações da praça, sei que faço uma conta de prêmios compostos com a justeza e exatidão de uma tábua de cambio” (ALENCAR, 2009, p. 26). A brasileira, como Maria, educada com as prendas do seu tempo, tinha conhecimentos além daqueles devidos às moças de sua idade:

Era realmente para causar pasmo aos estranhos e susto a um tutor a perspicácia com que essa moça de dezoito anos apreciava as questões mais complicadas; o perfeito conhecimento que mostrava dos negócios, e a facilidade com que fazia, muitas vezes de memória, qualquer operação aritmética por muito difícil e intrincada que fosse. (ALENCAR, 2009, p. 24)

Nos dois romances, a voz do narrador se aproxima das personagens, de forma que um leitor desatento pode até se confundir em relação à voz que dita os comportamentos e situações. Esse recurso em Alencar mostra que o caminho de leitura é previsto e aparentemente ninguém nos dirige enquanto leitores (PONTIERI, 1988, p. 31), ou seja, completamos (e contemplamos) o que fora desenhado pelo narrador. No romance de Bastos, da mesma maneira, o discurso do narrador se confunde com as pregações, com os discursos da Virgem e com a voz de Arthur direcionando também o olhar do leitor de forma que este acredite no que ali está sendo relatado. Como estamos diante de romances formadores de público e de gêneros (do feminino virtuoso e do literário, enquanto romance) em português, não nos espanta essa característica: Bastos pretende educar dentro da perspectiva católica, enquanto Alencar quer se ocupar da formação das letras nacionais, ainda incipientes à época.

Estendemos para a nossa ascensão tardia do romance os aspectos apontados por Vasconcelos (2007) relativos ao papel dessa literatura e, principalmente, à função dada às mulheres localizadas sempre dentro de um ideal de feminilidade restrito ao espaço doméstico.

Desse modo, a virtude, a moderação, a inocência, o decoro, o bom senso que se exigiam das mulheres eram também as qualidades essenciais das heroínas como Cecília, Camilla, Belinda etc., cuja educação era baseada na defesa intransigente da virtude, entendida menos como uma questão de princípio do que como um conjunto de regras que visavam exclusivamente à preservação da castidade. Tanto na vida real quanto na ficção elas deviam ser pacientes, modestas, humildes e delicadas; não deviam almejar o conhecimento ou aspirar à vida intelectual e nem amar antes de serem amadas; uma vez casadas, deviam a seus maridos obediência e submissão. (VASCONCELOS, 2007, p. 133)

Mesmo quando não alfabetizada, a mulher brasileira fazia parte do público consumidor de literatura, uma vez que era ouvinte nas leituras coletivas, como nos relata Alencar (1959, p. 131): “Era eu quem lia para minha boa mãe não somente as cartas e os jornais, como os volumes de uma diminuta livraria romântica formada ao gosto do tempo” e completa adiante:

Minha mãe e minha tia se ocupavam com trabalhos de costura, e as amigas para não ficarem ociosas as ajudavam. Dados os primeiros momentos à conversação, passava-se à leitura e eu era chamado ao lugar de honra.[...] Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não podiam conter os soluços que rompiam-lhe o seio. (ALENCAR, 1959, p. 132)

E como estão desenhadas nossas personagens? Sabe-se, ainda por meio das primeiras pesquisas sobre o assunto no contexto brasileiro, que “é como leitoras que as mulheres aparecem com destaque na prosa de ficção dos anos oitocentos. A representação da leitora aparece marcada em alguns dos prefácios da prosa de ficção na perspectiva de que a leitora feminina seria o público previsto para a obra” (SALES, 2003, p. 59). Apesar de ainda respeitarem os paradigmas de feminilidade das heroínas do romance inglês do século XVIII, nossas personagens trazem elementos para a discussão sobre a *nacionalidade* de nossas literaturas. Novamente localizamos nelas uma mistura de

elementos tradicionais dentro da estética romântica usual com a *cor local* e determinado desafio nesses enredos:

[Alencar] procura através do processo analítico do texto literário encontrar elementos para comprovar sua tese de que a nacionalidade da literatura não se garante simplesmente pelo fato de o texto tratar de um tema nacional; essencial seria construir uma expressão estética que se adequasse aos aspectos específicos da história e da realidade da nação. (DE MARCO, 1986, p. 20)

Isso significa que a preocupação do autor vai além de apenas incluir um tema brasileiro em seu romance – o índio, em *O Guarani* (1857), por exemplo – ao trabalhar uma expressão estética capaz de atender à complexidade do tema junto da história e realidade do país que cria e recebe a obra.

Aurélia e Maria são virtuosas, mas a primeira se coloca em posição de comando (a ela conferida porque a personagem tem poder financeiro), enquanto a segunda, apesar de modesta e recatada, discursa no lugar de homens (para defender a fé católica e disseminar os valores da *verdadeira* igreja). Ora, notamos aí a aclimação do elemento-base do romance indicado para as mulheres (sejam elas personagens ou pessoas reais), ou seja, a virtude, aliada às necessidades culturais locais (ousamos dizer que o público pretende, de certa forma, “se ver” naquelas páginas ou, ao menos, julgar, repreender, comentar aqueles enredos).

Em Portugal pretende-se catequizar por meio da literatura; no Brasil, almeja-se criar uma literatura nacional comprometida igualmente com a verdade. Em ambos vemos a *adulteração* (por falta de termo melhor) dos modelos para atender às exigências nacionais implícitas e assim chegamos à discussão principal desta pesquisa, ou seja, o que é uma personagem (e um romance) nacional(is) dentro de um conjunto literário maior já formado?

2.2 NACIONAIS PELA SOMA

Na Inglaterra do século XVIII “Não há heroína dos romances populares que não sejam muito belas, delicadas ao extremo, donas de sensibilidade aguda, propensas a desmaios frequentes e lágrimas abundantes” (VASCONCELOS, 2007, p. 133), característica que vai ao encontro de nossas personagens. Mas, com uma ressalva, a saber, a força e as posições de comando que ocupam são características de nossas heroínas e ainda provam que:

O gênero desobedeceu às regras, transitou livremente entre o real e o ‘fantástico’, zombou dos limites [e das fronteiras] e até mesmo desafiou os constrangimentos morais que quiseram impor-lhe. *Sua força, fica demonstrado, assenta-se no seu conteúdo de verdade, no seu compromisso com o momento que o constituiu e na maneira como se sedimentou a matéria histórica na sua forma.* (VASCONCELOS, 2007, p. 183, grifos nossos)

Senhora materializa para nós esse desafio, por colocar poder econômico e decisivo nas mãos de uma mulher (mesmo ela sendo sensível). *A Virgem da Polônia*, apesar de trazer um conteúdo religioso, se coloca no mesmo caminho, uma vez que o autor se utiliza da nova forma (o romance nacional) para tratar de assuntos tradicionais (a religião) por meio da voz de uma personagem que personifica a mãe de Deus, portanto, é considerada confiável. Vemos, então, esses romances em português ampliando, desafiando e criando novas formas e novos espaços, conforme afirma Franco Moretti (2003, p. 208, grifos nossos), “Um *novo espaço* que faz surgir uma *nova forma* – que faz surgir um novo espaço. Geografia literária”.

Quando definimos a comparação das protagonistas, notamos que ambas são personagens bem desenhadas e, sobretudo, fortes em seus contextos sociais e literários. Por outro lado, detectamos elementos que as distanciam e, assim, as localizam enquanto personagens particularmente *nacionais*, uma portuguesa e outra brasileira. Maria nos leva a uma leitura um tanto direcionada para um solo português católico (religião é um dado cultural forte no país), enquanto Aurélia aponta seu caráter proveniente de uma estrutura notadamente brasileira e servil – pois as relações que se travam na estrutura do romance e que são encabeçadas por ela são de total submissão ao inquestionável poder do dinheiro,

no qual pessoas são tratadas como objetos compráveis e submissos àquele que detém o dinheiro; para nós, Aurélia.

De acordo com Antonio Candido (2006, p. 9), é preciso “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce”. Assim, o que vemos impregnado é em Maria a virtude da religião (cultivada pela *verdade* do catolicismo) e aperfeiçoada pela sua beleza natural; já em Aurélia, temos a força do senhorio (permitido pelo dinheiro), em que há também uma beleza natural e soberana, mas adornada pelo ouro.

A representação dessas personagens respeita ainda algumas premissas básicas que permitem que as classifiquemos como personagens romanescas e nos dá elementos para trazer à discussão aspectos ignorados pela crítica, principalmente quando da análise d’*A Virgem da Polônia* (lembremos que a crítica pouco tratou de sua produção e a obra de José Joaquim Rodrigues de Bastos é praticamente desconhecida do público hoje).

Identificamos um grande apelo religioso no livro português enquanto o brasileiro chega a optar por vezes a um apelo sexual (velado, mas presente). Essa, dentre outras diferenças, nos permite no primeiro momento aproximar Maria e Aurélia – como personagens igualmente fortes e detentoras de um poder e de uma posição masculinos –, e afastá-las – a primeira como *santa* personagem portuguesa (por ter surgido em Portugal) e a segunda como personagem *humana* e brasileira. Ambas direcionam, porém, o olhar do público para aquilo que era moda à época, mas com os pés claramente fincados em suas realidades nacionais. Para trazer tudo isso à tona neste momento, faremos uma comparação um tanto didática nas páginas seguintes, começando novamente “pelas coisas primeiras”, como aprendemos com Aristóteles.

2.2.1 Nas capas dos romances, o título

Fomos ao dicionário e à bíblia para extrair o máximo dentro de nossas possibilidades a respeito dos títulos dos objetos aqui em estudo. Depois de explorados

individualmente, olhamos para eles de forma a definir a primeira semelhança (ambos trazem como núcleos mulheres particulares e bem definidas) e também a primeira diferença (o português indica a imagem da pureza, enquanto o brasileiro, do poder senhoril).

O título *A Virgem da Polônia* se refere direta e imediatamente a uma criatura pura, enquanto *Senhora* (igualmente próximo de *senhor*) nos remete à escravidão, à casa grande (do sinhô) e às senzalas brasileiras⁴², onde o poder de uma única pessoa dava e tirava vidas. Lembremos o que Gilberto Freyre afirma sobre o período de escravidão no Brasil, em que este era um cenário bem definido e conhecido: “a força concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. *Donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres.* Suas casas representam esse imenso poderio feudal. ‘Feias e fortes’. Paredes grossas. Alicerces profundos” (FREYRE, 2004, p. 38, grifos nossos). Não vemos em Aurélia a força e o poder de um senhor de engenho, que dá e tira vidas e tem em suas mãos, tal como propriedade, homens e mulheres? Apesar de não tratar diretamente de um dos assuntos cruciais da sociedade e da História brasileiras⁴³, *Senhora*, fala de um poder semelhante ao patriarcal do senhor tão conhecido no Brasil – que aqui só existe porque há escravidão (no livro, submissão ao dinheiro; na sociedade brasileira, ao senhor de escravos). Com o desenrolar do enredo, essa primeira impressão dos títulos se confirma e mostra de um lado Maria, a Virgem comparada à mãe de Deus, e Aurélia, a dona do marido.

Lembremos, por exemplo, e como contraponto, do título de Eça de Queirós, *O Primo Basílio* (1878) para o romance sobre Luísa, a Luisinha, que se deixa envolver pelo primo Basílio, o brasileiro. Ora, a história tem como protagonista Luísa, mas o nome que estampa a capa do romance é o do primo, Basílio! Em carta a Teófilo Braga, Eça diz a respeito de sua personagem:

Senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque cristianismo já não tem; sanção moral da justiça, não sabe o que é), arrasada de romance, lírica, sobre-excitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular que é ordinariamente a luxúria nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc., etc., – enfim, a burguesinha da baixa. (QUEIRÓS, 1971, p. 320)

⁴² Lembremos que a escravidão no Brasil só fora abolida em 22 de abril de 1888, por meio da promulgação da Lei Áurea. O livro de Alencar é de 1875.

⁴³ Não tratar de determinado assunto é, de certa forma, também tratar dele; ignorá-lo é indicativo. Temos ciência da ausência da escravidão, por exemplo, como tema em Alencar.

Essa descrição, aliada à leitura atenta do título e do romance em si, confirma nossa hipótese que diz quão indicativos são os títulos dos livros aqui em foco. Seria impossível, por exemplo, trazer para nossa leitura a personagem de Eça, afinal, ela não tem sequer semelhante poder ou característica marcante quando comparada a nossas protagonistas. Luisinha se deixa envolver pelo primo ao buscar uma história como as dos romances que tem costume de ler; é chantageada por uma empregada, Juliana, e ainda é “punida” ao final da trama com a morte. Não é Luísa quem ocupa lugar de destaque na capa do romance, ao contrário de *Senhora* e *A Virgem da Polônia*. Confirmamos, então, nos nossos romances que é possível antes mesmo de se abrir o livro, inferir a respeito dele e, com o avançar da leitura, confirmar as primeiras impressões. Já n’*O primo Basílio*, Luísa está quase que em segundo plano, mesmo sendo peça fundamental do livro.

2.3 OS RELATOS VERDADEIROS

Parece-nos necessário dar atenção também para os prefácios de nossos romances, uma vez que eles também trazem elementos importantes para a leitura das nossas personagens lado a lado. Sabemos, de acordo com Sales (2003, p. 23):

De um modo geral, os textos utilizados como introito, nos romances do século XIX, têm como estratégia principal seduzir o público e captar a benevolência do leitor. Os autores recebem os leitores ou leitoras na introdução do romance com falas melífluas para cativar adeptos à história que será contada. Dirigem-se a esse público como quem quer captar agrado ou favores, dando vazão a toda loquacidade num discurso sedutor, com certa dose de modéstia, esperteza e charme [...]

Os prólogos funcionam ao mesmo tempo como área de confissão do autor e tentativa de sedução do leitor. Servem, ainda, como guia para a leitura. Em busca de um público solícito, leitores e leitoras são tratados com reverência pelo autor e seduzidos por ele a seguir como discípulos, as linhas de orientação traçadas no prefácio.

Tanto n’*A Virgem da Polônia* quanto em *Senhora* os prefácios justificam e explicam as obras⁴⁴. Assim como vimos no período de ascensão do romance inglês⁴⁵, na

⁴⁴ Notamos também nos demais prefácios do Conselheiro Bastos a justificativa da importância de cada uma das obras, assim como comentários a respeito da aceitação e desejo do público por seus romances. Não há espaço nesta dissertação para nos aprofundarmos neles, mas este é um ponto de interesse para nossos estudos futuros. N’*O médico do deserto* temos: “O presente, apesar de ressentir-se do gelo da idade do seu autor, vai agora aparecer de novo, um pouco mais correto e argumentado, tendo-se esgotado em poucos meses a

consolidação do nosso romance, esses elementos fora do enredo⁴⁶ se ocupam de questões como:

A definição do gênero; os problemas de forma e técnica; a discussão sobre o conteúdo próprio ao romance; os problemas éticos suscitados pelos enredos; a figura do leitor; o papel do romancista; a relação do romance com outros gêneros. A atividade reflexiva desenvolvida pelos romancistas gerou um interessante movimento no qual, ao mesmo tempo em que se cria o gênero, se dá origem a sua própria história e crítica. (ABREU et. al., 2005, p. 2)

Começaremos, então, com o prefácio d'*A Virgem da Polônia*, publicado apenas na sua quarta edição, que reproduzimos a seguir:

Eis-aqui a quarta edição, há muito reclamada, da VIRGEM DA POLÔNIA. Ela contém alguns novos capítulos que, não lhe alterando o enredo, lhe aumentam o interesse, sem que diminuam a verossimilhança.

O pronto consumo que tiveram as precedentes edições e a avidez com que esta há sido procurada depõem muito em favor da obra.

Ela na sua parte religiosa e moral é uma luta vitoriosa da verdadeira contra as falsas religiões, um antídoto contra o veneno do vício, uma espécie de hino à virtude; e na sua parte política é uma constante aspiração à liberdade, não aquela que, sendo filha das facções, não é

primeira edição. E o seu autor aproveita esta ocasião para se despedir do público e agradecer-lhe a benignidade com que o tem tratado” (BASTOS, 1864, p. 5-6, grifo nosso). Já em *Albano e Virgínia*, o prefácio se refere tanto à crítica quanto ao público: “Na *Revista Peninsular*, do ano de 1857, diz-se que o autor desta e de outras obras foi o primeiro que ensaiou o romance moral entre nós. Se ele foi feliz ou não, assim naquele gênero de escritos, como em outros, mostram-no as repetidas edições de todos, e as versões em diversas línguas de alguns. [...] De que servem as censuras ou os louvores depois que o juiz competente e imparcial, o público, tem sondado as provas e proferido a sentença?” (BASTOS, 1867, p. 5). Em sua *Coleção de Pensamentos e Máximas* o prefácio alerta que o autor não escrevera o conteúdo do livro, mas o reunira, e também fala do público, sem deixar de se dirigir diretamente a ele: “Excitado por tão nobres exemplos e convencido da importância de um objeto que por tantos títulos se recomenda, o editor da presente coleção a vai expor ao público. [...] Assim como porém não seria de supor, que nesses gostos houvesse uma perfeita conformidade, assim não o é, caríssimos leitores, que cada um de vós leia com interesse tudo aquilo que aqui se vos oferece. O que de vós se espera é somente que, por vos desagradar o cravo, não desprezeis a rosa; nem calqueis aos pés a tulipa por ser de origem turca, ou a violeta por agreste” (BASTOS, 1845, p. VIII, grifos nossos). Nos três atualizamos a ortografia e a pontuação quando necessário para permitir o entendimento do leitor atual. Os prefácios nos parecem indicativos sobre o sucesso do autor à época e a “conversa com o público leitor” por meio do próprio texto, trazendo também uma reflexão acerca do fazer literário e, claro, colocando o nome e a pena de Bastos em um local definido em nossa história literária. Esse aspecto, ignorado até então pela crítica, é também ponto de nosso interesse, afinal, esse autor português fora esquecido.

⁴⁵ Na Inglaterra, “parece ter havido uma necessidade de o escritor manter um diálogo com seu leitor, mesmo que ele não conseguisse visualizá-lo, ou talvez exatamente porque este tivesse se tornado anônimo. O prefácio foi a forma de aproximar o leitor, permitindo ao escritor dirigir-se diretamente a ele, num tom de conversa franca e cordial” (VASCONCELOS, 2005, p. 12. Disponível em <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>>. Acesso em 27 dez. 2012). Esse diálogo com o leitor também se estende aos livros aqui em estudo; em Bastos localizamos ainda o diálogo durante a narrativa.

⁴⁶ Conforme Márcia Abreu (In. ABREU, 2011, p. 10): “Ao lado dos prefácios e posfácios, elas [as notas] atuam no sentido de construir e difundir o nacionalismo literário, apresentando argumentos e dados com o objetivo de revisar o passado colonial, afirmar a distinção entre a língua falada no Brasil e em Portugal e erigir a natureza e os índios como símbolos da nova nação. Nesse sentido, as notas participam das polêmicas eruditas, em que se discutiam quais seriam os temas e as formas mais adequadas para a criação de uma literatura brasileira”.

senão um despotismo disfarçado, ou uma simulada transição para a anarquia; mas à que tem por fim o bem dos povos, e por base a experiência de séculos, a razão e a justiça.

O autor conhecendo que a profundidade das questões teológicas, a indiferença pelas morais e o descrédito das políticas, prejudicariam a leitura do seu livro, se ele fosse concebido num estilo puramente didático, lembrou-se de apresentá-lo na forma de romance. Num tempo em que se lê menos para a instrução que por simples diversão, é necessário amenizar os objetos para chamar a atenção sobre eles.

Entretanto, terá o seu trabalho ocasionado algumas conversões? Políticas não sei: infelizmente elas costumam nascer mais das especulações que das convicções. Morais e religiosas algumas consta que têm feito, e é de esperar que continue a fazer.

Editor desta, assim como de outras composições do mesmo autor, o que principalmente me determinou foi o desejo de ser útil ao público. Se o fui ou não, ele o decidirá. (BASTOS, 1860, p. 5-6)

O autor reapresenta a obra, uma vez que ela já era conhecida do público (lembramos que nosso trabalho tem como base a edição “final” do livro). Vale acrescentar aí que já na abertura do livro, vemos a informação do acréscimo de capítulos ao livro conhecido, sem, por outro lado, alterar o interesse e, principalmente, a *verossimilhança* da história. Joaquim Bastos trata ainda de reforçar o consumo rápido que as primeiras edições tiveram e justificar seu caráter religioso e moral contra as “falsas religiões” (qualquer religião diferente da católica). Em seguida, o prefácio traz um dos elementos mais caros para nós, ou seja, o conhecimento do gosto do público pelos romances “num tempo em que se lê menos para instrução que por simples diversão” (BASTOS, 1860, p. 6). Então, a opção do autor fora de apresentar sua obra *didática* neste molde de diversão e interesse para o leitor.

Ainda por meio do prefácio, Joaquim Bastos coloca nas mãos do público o poder de decidir a utilidade da obra: “Se o fui ou não, ele [o público] o decidirá” (BASTOS, 1860, p. 6). Aliada a essa preocupação de utilidade, aparece no enredo a conversa com este público, visando sua concordância e aceitação da sua *verdade* e, como consequência, das palavras da Virgem.

José de Alencar, por sua vez, tem uma abordagem diferente, apesar de se preocupar também com seu leitor. Notamos esse elemento na abertura do prefácio, conforme a seguir:

Ao leitor

Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem.

A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, em circunstâncias que ignoro, a *confidência* dos principais atores deste drama curioso.

O suposto autor não passa rigorosamente de editor. É certo que, tomando a si o encargo de corrigir a forma e *dar-lhe um lavor literário*, de algum modo apropria-se não a obra mas o livro.

Em todo o caso, encontram-se muitas vezes, nestas páginas, exuberâncias de linguagem e afoitezas de imaginação, a que já não se lança a pena sóbria e refletida do escritor sem ilusões e sem entusiasmos.

Tive tentações de apagar alguns desses quadros mais plásticos ou pelo menos de sombrear as tintas vivas e cintilantes.

Mas devia eu sacrificar a alguns cabelos grisalhos esses caprichos artísticos de estilos, que talvez sejam para os finos cultores da estética o mais delicado matiz do livro?

E será unicamente fantasia de colorista e adorno de forma o relevo daquelas cenas, ou antes de tudo serve de contraste ao fino quilate de um caráter?

Há efetivamente um heroísmo de virtude na altivez dessa mulher que resiste a todas as seduções, aos impulsos da própria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos. (ALENCAR, 2009, p. 9, grifos nossos)

Vimos que o leitor português lê “menos para instrução que por simples diversão” (BASTOS, 1860, p. 6) – por isso Bastos trata de amenizar seu texto em forma de romance. Alencar, por sua vez, apresenta o livro como compêndio de acontecimentos *verdadeiros* e em tom de segredo – “A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a *confidência* dos principais atores deste drama curioso” (ALENCAR, 2009, p. 9, grifo nosso) – apesar de aí, no relato dito verdadeiro, existir seu trabalho de editor que dá à forma caráter literário.

Notamos, porém, que o prefácio de Bastos se ocupa muito mais de justificar o motivo de seu romance e sua importância moral, política e religiosa – sem apresentar a protagonista –, do que tratar propriamente da história do livro. Em *Senhora*, por outro lado, Alencar dá pistas sobre a personagem que “resiste a todas as seduções, aos impulsos da própria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos” (ALENCAR, 2009, p. 9). Acreditamos que essa sutil diferença entre eles se dá porque o romance de Bastos já era

conhecido do público (lembremos que até capítulos foram inseridos com o passar do tempo e a mudança da “moda literária”) e reclamado por ele, segundo o autor. Alencar está no prefácio apresentando uma obra nova, mesmo já tendo publicado outros livros.

“No século XIX, através de prefácios e posfácios, os escritores defendiam suas teorias em conformidade com o novo paradigma estético que se instaurava e esclareciam a escolha do romance no interior do projeto literário nacional em formação” (ABREU, 2011, p. 13-4). Joaquim Bastos escolhe o romance por ser a forma querida do público, ávido por diversão, enquanto Alencar⁴⁷ afirma a verossimilhança da história das páginas seguintes – esta se configura como uma preocupação comum aos dois romancistas. Tal elemento justificante aparece em outros momentos dos romances, por meio da voz dos narradores, os quais afirmam que o narrado pode não *parecer* verdadeiro, mas é.

2.4 MARIA E AURÉLIA E A PERSONIFICAÇÃO DE VALORES

2.4.1 Nobreza e divindade comuns

Agora olhamos para mais um traço comum entre as personagens, a saber, a nobreza de porte e caráter. Para tanto, temos de pensar novamente no título do romance brasileiro, lembrando que o substantivo *senhora* pode também se referir à Virgem Maria, mãe de Jesus (“Nossa Senhora”) – também conhecida como rainha dos céus e da Terra⁴⁸. Maria, a protagonista do livro português, conforme explorado no Capítulo 1, se assemelha à mãe de Jesus e ocupa uma posição de soberania em relação aos demais – exatamente por conta de seu caráter santo e virtuoso.

⁴⁷ Ao final do romance de Alencar aqui estudado, encontramos uma carta escrita por Elisa do Vale, enviada ao *Jornal do Comércio*, que vem em defesa do livro e é direcionada a Paula de Almeida, quem criticara – também em carta ao mesmo jornal – o romance em diversos aspectos. Destacamos dois trechos desse material: “Com uma de tuas censuras fizeste ao autor o maior elogio dizendo que ele talha os seus personagens no tamanho da sociedade fluminense. É justamente por esse cunho nacional que eu o aprecio” (ALENCAR, 2010, p. 269) e “A grande superioridade dessa forma literária penso eu que provém de sua natureza complexa; ela abrange e resume em si o drama, a narrativa e a descrição. Da justa combinação dos três elementos nasce o grande atrativo do romance” (ALENCAR, 2010, p. 270). A edição da Editora Saraiva (2009), usada ao longo do trabalho, apesar de trazer o “texto integral” não contempla ao final a carta, por isso recorremos a uma edição esteticamente mais simples (um livro de bolso, da L&M Pocket) que traz esse material.

⁴⁸ Não localizamos referência à coroação de Maria na Bíblia, porém, faz parte dos dogmas católicos considerá-la rainha. Tanto que uma das orações da igreja católica dedicada à Maria se chama *Salve Rainha*.

Desde aí encontramos um motivo para a existência de Maria, a personagem que se coloca no lugar da mãe do Salvador. O narrador destaca explicitamente que ela é a “imagem viva da Virgem das virgens” (BASTOS, 1860, p. 136); ora, em um país cuja maioria da população é católica e em um romance produzido com intuito didático-moral, durante um período de consolidação do gênero nacional, essa observação acerca da personagem é deveras relevante.

Aurélia, por sua vez, atrai todos os olhares, tira a atenção do cenário e de qualquer outro elemento ou personagem à sua volta e é colocada mais uma vez como *rainha* dos salões:

O vestido de Aurélia encheu a carruagem e *submergiu o marido*; o que ainda lhe aparecia do semblante e do busto ficava inteiramente ofuscado pela deslumbrante beleza da moça. *Ninguém o via; todos os cumprimentos, todos os olhares, eram para a rainha*, que surgia depois de seu passageiro retiro. (ALENCAR, 2009, p. 154, grifos nossos)

Como contraponto, porém, temos a diferenciação entre as nobrezas de nossas personagens. Maria é pura, santa e virgem e com seu poder e humildade prega o catolicismo e a virtude. Aurélia, a rainha do lar, dos salões e bailes, é orgulhosa e é o dinheiro que a ela confere altivez, seja na vestimenta ou nas atitudes, incluindo-se aí a de comprar o marido, mesmo amando-o – fato que aumenta o interesse na personagem, tão contraditória quanto humana. Para Candido (2009, p. 545),

Em *Senhora* [...] a compra do ex-noivo pela menina pobre e humilhada, agora grande dama milionária, sendo um truque habilidoso de romancista de salão é, psicologicamente, profundo recurso de análise. Graças à situação anormal e constrangedora que determina, reponta, sob a grandeza de alma e o refinamento de Aurélia, um estranho recalque sádico-masoquista, dando músculo e relevo a um entrecho que, sem ele, talvez não fosse além de *Diva* ou *Sonhos d'ouro*.

Uma rainha não se esconde de seus súditos, mesmo quando o deseja e com Maria isso se dá também em Paris, onde é igualmente reconhecida e aclamada. Ela é vista, então, como rainha católica em terras europeias brilhando em seus discursos, sem ocultar-se:

Mas uma vida nada exterior e de uma absoluta obscuridade se era compatível com o exercício de uma vulga beneficência, não o era com o da beneficência heroica, a que a Providência a destinara. Nem ela era pessoa, que pudesse permanecer desapercibida. A sua própria beleza a traía, a sua própria *perfeição* denunciava-a. (BASTOS, 1860, p. 154, grifo nosso)

Vemos, dessa forma, que os elementos de nossos romances trazem para suas protagonistas uma energia interessante de se observar: do lado português, a força religiosa, pura e virginal (lembremos que Maria, a bíblica, concebera Jesus, de acordo com a tradição cristã, sem conhecer seu marido), e do outro lado do Atlântico, o mais *caro* elemento do mundo burguês em ascensão que dá poder e se configura na voz, nas atitudes e no nome da personagem. Maria e Aurélia são detentoras de um superpoder, afinal, uma é a imagem viva da Virgem Maria (poder religioso) enquanto a outra, do dinheiro (deus e legislador universal⁴⁹)!

Uma aura um tanto divina também é conferida à Aurélia e se apresenta por meio de sua beleza – “Um sorriso *divino* iluminou a formosa mulher” (ALENCAR, 2009, p. 207, grifo nosso) – e caráter “Aurélia ali estava como sempre, deslumbrante de formosura, de *espírito* e de luxo. Seu traje era um primor de elegância; suas joias valiam um tesouro, mas ninguém apercebia-se disso. O que se via e admirava era ela, sua beleza, que enchia a sala, como um *esplendor*” (ALENCAR, 2009, p. 175, grifo nosso). Essa característica novamente não nos impressiona, pois o dinheiro é o deus da vida moderna ainda no século XXI e quem o possui pode ser considerado tão poderoso como um deus.

Olhemos agora para outro aspecto relativo à divinização de nossas personagens: ambas são cultuadas e admiradas graças aos seus dotes. Maria, por seu dom natural (acrescido da criação virtuosa dada pelo pai) e beleza; Aurélia por sua riqueza adquirida e beleza natural: “As revoltas mais impetuosas de Aurélia eram justamente contra a riqueza que lhe servia de trono, e sem a qual nunca por certo, apesar de suas prendas, receberia

⁴⁹ Camilo Castelo Branco, em Portugal, “viu o país, sem tentar transformá-lo em outro: um país acanhado, que não possuía o brilho da civilização das nações centrais da Europa, mas que já estava imerso no mundo capitalista. Uma nação em que [...] a religião e a moralidade eram [...] ficções com que se tentava encobrir, sem muito sucesso, o poder absoluto do dinheiro.” (OLIVEIRA. In. LOPONDO, 2006, p. 273, grifos nossos). Estendemos essa observação a Alencar, uma vez que em *Senhora* vemos a personificação do dinheiro na protagonista e seu uso (quase) sem escrúpulos por ela (porque o valor do amor, na obra, sobrevive); vale notar que o autor português, n’*A Virgem*, também trata da riqueza, não somente como “mal necessário”, mas em muitos momentos como possibilidade de ajuda aos mais necessitados, tanto que Maria o utiliza para seu trabalho de caridade.

como rainha desdenhosa, a vassalagem que lhe rendiam” (ALENCAR, 2009, p. 13). Já no livro português, temos:

Chegou a adquirir uma quantidade de conhecimentos que a habilitavam a disputar vitoriosamente com alguns sábios escolhidos que concorriam a sua casa: mas nunca o fazia sem que seu pai lh'o ordenasse, e ele lh'o ordenava muitas vezes, assim pelo singular prazer de a ouvir, como pela glória que lhe resultava de a ver triunfar. (BASTOS, 1860, p. 46-7)

O triunfo de Maria se dá nas discussões acerca da política e religião, já o de Aurélia, nos salões da corte fluminense. Destacamos, mais uma vez, que os dois romances surgiram em um momento de formação de público, de gênero literário e, portanto, eles colocam temas, problemas e assuntos relativos a este período. Esclarecendo, Bastos se preocupa em mostrar uma personagem forte, porém *santa*, a qual coloca a religião e a onipotência divina sempre em primeiro lugar. Já José de Alencar nos presenteia com Aurélia, a também deusa, mas do dinheiro! Estendemos a *Senhora* uma reflexão de Mirhiane Mendes de Abreu (2011, p. 21, grifo nosso) sobre os romances indianistas de Alencar:

Desde a primeira leitura dos livros, é possível perceber como o escritor utilizou os diversos lugares-comuns do Romantismo para tecer a ficção: a abertura dos enredos pelas chamadas cenas da natureza; a virgindade e a *pureza da heroína*; a função guerreira dos heróis; *os obstáculos ao enlace amoroso*, o emprego da “cor local”, dentre outros. *A grande qualidade dessas obras indianistas se deve em parte à maestria com que Alencar aproveitou essa tópica, adequando-a aos seus objetivos, às suas necessidades e, inclusive, à quadra de implantação por que passavam os preceitos estéticos e literários de então.* No plano formal, portanto, a construção do romance se assenta sobre uma técnica bastante bem elaborada, que articula a narrativa como uma vasta rede textual, reforçando ou suavizando diversas circunstâncias das ficções.

O autor é capaz de partir de lugares-comuns (pensemos em dois temas do romance: o casamento por interesse e o amor), utilizando-se de prefácio e carta ao final que justificam e comentam a obra (além das inserções e comentários do narrador ou dos personagens acerca do fazer literário e do próprio romance em questão), sem deixar de lado a técnica formal para a produção do gênero. Tudo isso olhando para o *status* local, brasileiro e com objetivo ainda de promover as letras nacionais, por meio de um cuidadoso trabalho de criação de peças de teatro, crônicas e, claro, romances.

Joaquim Bastos, por sua vez, e antes mesmo de Alencar, se utiliza n'A *Virgem da Polônia* da “moda” de temas em alta no mercado literário (escravidão, guerra, aventuras de viagem etc.) e os incorpora em seu romance, tratando daquilo que o público estava acostumado a ler. Exemplo claro é a inserção de capítulos novos à medida que novas edições surgiam: “ele saberá incorporar em sua obra uma série de temas recentes, vários deles já tratados em obras literárias, dando a seu leitor a possibilidade de encontrar, numa obra portuguesa, questões então candentes, assuntos que eram constantemente discutidos” (OLIVEIRA, 2011, p. 258).

Localizamos em Alencar um movimento semelhante relacionado à criação literária e incorporação das novidades do tempo. Em *Como e porque sou romancista*, o autor diz sobre seu romance inacabado, *Contrabandistas*:

A variedade dos gêneros que abrangia este romance, desde o idílio até a epopeia, era o que sobretudo me prendia e agradava. Trabalhava, não pela ordem dos capítulos, mas destacadamente esta ou aquela das partes em que se dividia a obra. Conforme a disposição do espírito e a veia da imaginação, *buscava entre todos o episódio que mais se moldava às ideias do momento*. Tinha para não perder-me nesse dédalo o fio da ação que não cessava de percorrer.

A estas circunstâncias atribuo ter o meu pensamento, que eu sempre conheci ávido de novidade, se demorado nesse esboço por tanto tempo. (ALENCAR, 1959, p. 145, grifos nossos)

Ávido por novidade, mas pensando no conjunto de gêneros que podem compor um romance, o autor molda suas ideias atuais, mesmo se arrependendo de ter demorado para concluir o esboço, perdendo-o pela vida e sem publicá-lo.

Voltemos para nossas protagonistas para agora falar de outra personificação comum a ambas; trata-se da comparação inicial, seguida de repetições ao longo do enredo, de sua posição enquanto seres celestes, não do ponto de vista religioso, mas físico e material. O primeiro momento aparece na abertura de *Senhora*: “Há anos raiou no céu fluminense uma *nova estrela*. Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada rainha dos salões. Tornou-se a *deusa* dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade” (ALENCAR, 2009, p. 11, grifo nosso) e vemos ainda na primeira parte que sua “*aparição esplêndida era em sua existência um fato de todos os dias, como o orto dos astros*. Se sua beleza surgia sempre brilhante no oriente dos salões,

assim conserva-se toda a noite, no apogeu de sua graça” (ALENCAR, 2009, p. 59, grifo nosso) e para concluir os exemplos em *Senhora*, destacamos o seguinte:

A moça recostara-se em uma cadeira de balanço no claro de uma janela, de modo que seu gracioso vulto imergia-se na plena luz. Ao vê-la radiante de beleza e risos, se acreditava que ela de propósito *afrontava o esplendor do dia*, para ostentar a pureza imaculada de seu rosto, e sua graça inalterável. (ALENCAR, 2009, p. 124, grifo nosso)

Reluzir é uma característica de certa forma iminente em nossas personagens, uma vez que já não é preciso se aprofundar na leitura para ver seu brilho. Aurélia, assim como o ouro, fulgura por onde passa e ilumina os salões cariocas com suas garridices de menina rica, enquanto Maria traz a luz solar para tirar das trevas os pecadores e enfermos, carregando, então, em si, uma imagem similar à do Espírito Santo, cheia de fogo divino, conforme apontado no primeiro capítulo.

2.4.2 Papel do dinheiro

Aurélia, nossa estrela iluminada diariamente, a qual afronta o esplendor do dia, é colocada pelo narrador como o sol, o astro responsável pela vida na Terra. Ora, ela é então a estrela responsável pelo esplendor do enredo e apenas a partir de seu surgimento que o romance é possível. O surgimento dessa deusa *áurea* (monetária) permite o desenrolar dos fatos; é o dinheiro, impregnado na imagem da protagonista, que gera a vida de todos os envolvidos na trama: D. Firmina, a mãe de encomenda, e Lemos, o tutor, só se fazem necessários porque a sociedade brasileira ainda não tinha permitido *categoricamente* a liberdade das mulheres, porque, em termos práticos, Aurélia é emancipada. A turba de pretendentes *apaixonados* pela senhora não existiria e não haveria cotações na bolsa de valores do casamento – “os adoradores de Aurélia sabiam, pois ela não fazia mistério, do preço de sua cotação no rol da moça; e longe de se agastarem com a franqueza, divertiam-se no jogo que muitas vezes resultava do ágio de suas ações naquela empresa nupcial” (ALENCAR, 2009, p. 14) –, tampouco haveria casamento sem a compra do marido. Aurélia enquanto centro desse sistema é a responsável pela vida do romance, “a forma

específica da era burguesa” (ADORNO, 2003, p. 55), mesmo quando se trata de um romance escrito em um país sem burguesia⁵⁰.

Aprendemos com Antonio Candido a pensar a análise literária dialética que leva em consideração os elementos externos à obra (sociais) quando são incorporados e desempenham papéis internos à obra, tornando-se também aspectos e elementos estruturais desses objetos. Nas palavras do autor:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas [que o valor da obra é exprimir certo aspecto da realidade ou, ao contrário, que a matéria da obra é secundária]; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários no processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2010, p. 13-4, grifos do original)

Assim, podemos olhar para *Senhora* pensando como o elemento externo dinheiro se entrelaçou na protagonista, nas relações de dependência entre os personagens, nas transações comerciais e matrimoniais e, em essência, na estrutura do livro, porque é ele que permite o romance. O dinheiro dá e tira a vida: “Para nascer é preciso dinheiro, e para morrer ainda mais dinheiro. Os ricos alugam seus capitais; os pobres alugam-se a si, enquanto não se vendem de uma vez, salvo o direito do estelionato” (ALENCAR, 2009, p. 47) e ele dá o tom do enredo e das escolhas vocabulares feitas pelo autor. Curioso, porém, é o fato de o romancista colocar ao lado do caráter monetário impregnado no livro o elogio à virtude, o que demonstra uma forte “capacidade de observação” a qual “levou o romancista a discernir o conflito da condição econômica e social com a virtude, ou as leis da paixão” (CANDIDO, 2009, p. 542).

A atmosfera do livro e as ações dos personagens seguem a mesma lógica e ali tudo está relacionado ao preço dos objetos e personagens: “No dia seguinte, à hora marcada,

⁵⁰ Nosso foco concentra-se na importação da forma literária, sem destacar as contradições do livro já apontadas por diversos críticos. A esse respeito, ver SCHWARZ, R. “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In. _____. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2000.

com *pontualidade mercantil*, parava à Porta do sobradinho da Rua do Hospício um carro, no qual poucos momentos depois *seguia o Lemos* a caminho das Laranjeiras *com o noivo que ele havia negociado* para sua pupila” (ALENCAR, 2009, p. 57, grifos nossos). Vemos o mesmo no pensamento de Fernando, revelado pelo narrador: “Agora, sobretudo, ao começar a realização do *mercado, que ele havia feito de sua pessoa*, quando *ia encontrar-se com a mulher a quem se alienara sem a conhecer, e em troca de um dote*; agora é que toda a humilhação desse procedimento se lhe desenhava com as cores mais carregadas” (ALENCAR, 2009, p. 57, grifos nossos).

A Virgem da Polônia lida com o dinheiro de uma forma bem diferente, pois não se utiliza dele para comprar bens e pessoas, ao contrário, ela se preocupa em gastar seu dinheiro com os pobres e adoentados. Um exemplo já citado ao caracterizá-la como pessoa virtuosa desde o início da trama, traz a criança Maria doando sua pequena mesada à caridade aos pobres! A preocupação da Virgem em gastar em uma viagem o dinheiro que poderia fazer diferença na vida de pessoas mais necessitadas é também elemento indicativo e coerente com a personagem. Vale lembrar, ainda, para concluir, que Maria teve uma vida simples, dedicada aos demais; a riqueza material da personagem é destinada aos enfermos e ela vive sem luxos; quando seu dinheiro acaba, ela pede ajuda a outras pessoas para seguir sua obra. No livro de Bastos, o altruísmo da Virgem impressiona e se coloca como exemplo de vida e virtude: o dinheiro tem como única e exclusiva função ajudar quem dele necessita – muito diferente de sua função em Alencar, a qual se configura como bem necessário para se comprar o desejado.

2.4.3 Heroísmo de virtude

Tanto n’A *Virgem* quanto em *Senhora* temos a equivalência de uma expressão que dá o tom dos dois romances: o “heroísmo de virtude” é atribuído às duas personagens. No local sagrado, a Virgem desde sempre religiosa sente nascer um sentimento ainda maior de “*heroísmo de virtude* que não encontrava obstáculos nem conhecia limites” (BASTOS, 1860, p. 93, grifo nosso). Ora, essa grandeza de espírito nos é familiar, enquanto leitores, porque aparece em *Senhora*: “Há efetivamente um *heroísmo de virtude* na altivez dessa

mulher, que resiste a todas as seduções, aos impulsos da própria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos” (ALENCAR, 2009, p. 9, grifo nosso). Notamos que as duas personagens são colocadas como heroínas e ambas carregam em si um sentimento virtuoso que lhes permite ser quem são: uma mulher religiosa que respeita os dogmas católicos e uma mulher apaixonada que respeita seu sentimento, mesmo quando ele é preterido por dinheiro.

Maria tem uma força considerável por ser temente a Deus e por converter homens em nome da fé, enquanto Aurélia com sua forte energia consegue “fazer justiça” – mesmo que para isso seu sofrimento seja consequência – utilizando-se do poder monetário que possui.

Não nos parece acaso esse movimento do romance que mantém duas personagens novas e nacionais fortes, ambas responsáveis por seus destinos, ambas com poder e objetivos bem definidos, nos moldes do romance conhecido. A posição de comando que Maria e Aurélia exercem as coloca em um local privilegiado, a primeira por discursar e converter (em uma igreja que não permite até hoje o sacerdócio feminino) e a segunda por demonstrar que todos (inclusive ela) estão sujeitos, na Terra, a um deus legislador chamado dinheiro. A Virgem é temente a Deus – o ser incontestável nos céus –, enquanto Aurélia está sujeita ao dinheiro e, em segundo plano, ao seu coração, portanto, à última é permitido agir de forma dúbia e indecisa, tal como as pessoas:

Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral. Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio, na obra de um mesmo autor, como José de Alencar. Por outro lado favoreceu a expressão de um conteúdo humano, bem significativo dos estados de espírito duma sociedade que se estruturava em bases modernas. (CANDIDO, 2009, p. 28-9)

Essa característica de Alencar se mostra clara para nós ao olharmos para Aurélia, afinal, ela conjuga sentimentos divergentes como o amor e o desejo por vingança com frieza e consciência de seu poder. Por outro lado, se considerarmos Maria, esse caráter se

perde porque ela nos é apresentada muito mais como santa e perfeita criatura, revelando que tal aspecto parece caro aqui apenas à *Senhora*. Antonio Candido, sobre a força a personagem do romance afirma:

A força dos grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. (CANDIDO, 2007, p. 59)

Dentre as nossas personagens, qual dá maior sentimento de verdade? Em um primeiro momento, arriscaríamos dizer que somente Aurélia, mas ao olhar para a construção d'A *Virgem da Polônia*, detectamos que ela também é uma construção completa e coesa dentro daquilo que o romancista se propõe a fazer. Maria tem uma aura santa, mas é feita de um discurso que prega a unidade (presente também no discurso do narrador, de Arthur, dos personagens convertidos etc.) e a verdade da religião católica; ao contrário do que se possa parecer, ela se enquadra no que o crítico chama de precisão e lógica: desde seu nascimento até sua morte, não há dúvida acerca de seu caráter; assim, sua caracterização enquanto personagem e movimento vivo dentro do romance se confirmam.

Já Aurélia se coloca muito mais próxima “dos mortais”, pois que se envolve em uma trama de poder e paixão. Sua configuração dentro do romance também dá sentido de verdade, apesar da contradição que se coloca diante do amor de sua vida. A complexidade de seus sentimentos e suas atitudes vingativas – mesmo depois seguidas de sofrimento “interno” – dão conta do desenho da obra.

Ora, a força de ambas é indicativa e acreditamos já ter apontado o caráter do poder que ambas detêm, cada uma à sua maneira, claro, mas com traços igualmente bem definidos dentro de seus romances, contextos e em busca da conquista do público de romance que optasse por um autor nacional e não por um francês traduzido.

2.4.4 Literatura estrangeira

Vimos até aqui que nossas personagens não são iguais, mas apresentam traços comuns e interessantes para a análise aqui proposta. Pensemos, por exemplo, que o imaginário português à época, apesar de estar em contato com a cultura europeia, ainda encontra-se preso à religião. Isso se reflete no texto de Joaquim Bastos que traz a novidade do romance aliada à “natureza” religiosa tão cara aos povos peninsulares. QUENTAL (s/d, p. 279) afirma:

O catolicismo pesou sobre nós por todos os lados, com todo o seu peso. Com a Inquisição, um terror invisível paira sobre a sociedade: a hipocrisia torna-se um vício nacional e necessário: a delação é uma virtude religiosa: a expulsão dos Judeus e Moiros empobrece as duas nações, paralisa o comércio e a indústria, e dá um golpe mortal na agricultura em todo o Sul da França: a perseguição dos cristãos-novos faz desaparecer os capitais: a Inquisição passa os mares, e, tornando-se hostis os índios, impedindo a fusão dos conquistadores e dos conquistados, torna impossível o estabelecimento duma colonização sólida e duradoura...

E o Brasil, como se coloca diante dessas questões? Acreditamos que mesmo no século XIX ainda marcado pela escravidão, a liberdade de Aurélia só é possível porque ela é rica; isso nos parece nacionalizar o livro, da mesma forma que o viés católico de Maria localiza o romance de Bastos, indicando para nós que o gênero foi sim importado, mas igualmente adaptado aos gostos do público local e à realidade social de seus berços. Para Antonio Candido (2009, p. 530, grifos nossos),

Há em Alencar não apenas um leitor de Chateaubriand, Lamartine e Walter Scott, mas um *apaixonado balzaquiano* que se tem menosprezado; há uma sensibilidade eriçada e doentia, mal amainada pelo sedativo da vida familiar; *há, finalmente, um homem de teatro*, que se dobrou sobre a ação dramática, *revolvendo problemas sociais e psíquicos com o poderoso instrumento do diálogo*.

Alencar em sua autobiografia literária nos conta que seu primeiro contato com a literatura se deu ainda menino, lendo para a mãe as cartas, jornais e os volumes da pequena livraria romântica de sua casa (ALENCAR, 1959, p. 131). Esse fato de sua biografia sugere o que estava ao alcance do ainda do menino Alencar em sua biblioteca familiar

(pensemos, por exemplo, em uma biblioteca francesa⁵¹) que contava com uma dúzia de livros, dentre os quais havia Amanda e Oscar, Saint-Clair das Ilhas e Celestina dentre outros. Essa escassez obrigava-o a ler muitas vezes os mesmos títulos, o que, segundo ele, talvez tenha contribuído para a recordação dos moldes estruturais do gênero em que ele se destacou.

Em seu caminho de estudante, Alencar se depara com Balzac e mesmo que sua primeira leitura não tenha acontecido de fato (seu francês não era suficiente), “achava um prazer singular em percorrer aquelas páginas” (ALENCAR, 1959, p. 139), ele sabia do tesouro ali escondido. Vencida a primeira tarefa da leitura com o dicionário ao lado, nosso romancista transpassa a barreira linguística, finaliza a leitura e passa, então, para Dumas, Vigny, Chateaubriand e Hugo, Byron – expoentes da literatura europeia.

Quando inicia, então, seu trabalho como escritor, parece-nos claro que desejava fazer parte do mercado e ter retorno com a obra, por isso aliava sua imaginação à moda ditada pelos romances estrangeiros da época. Isso reforça a presença do modelo franco-inglês que movimentava o mundo das letras em Portugal e no Brasil, servindo como ponto de partida para as literaturas nacionais. A esse respeito, afirma Alencar (1959, p. 140, grifo nosso):

As palestras à mesa do chá; [...] as cantigas tradicionais do povo estudante; tudo isso sugava o meu espírito adolescente, como a tenra planta que absorve a linfa, para mais tarde desabrochar a talvez pálida florinha.

Depois vinham os discursos recitados nas solenidades escolares [...] o aparecimento de alguma obra recentemente publicada na Europa; e outras novidades literárias, que agitavam a rotina do nosso viver habitual e comoviam um instante a colônia acadêmica.

O aparecimento das novidades literárias é incorporado por nossos autores em seus romances. Lembremos, por exemplo, que Joaquim Bastos coloca a Virgem não por acaso rumo à efervescência de Paris, a qual ele chama de Nova Babilônia. Não nos recordamos de semelhante preocupação nas literaturas centrais, afinal, elas são exportadoras de romances e seus autores não precisam se preocupar neste momento com a influência estrangeira.

⁵¹ “Quanto menor uma coleção, mais canônica ela é. [...] Tamanho pequeno é igual a escolhas seguras.” (MORETTI, 2003, p. 156-7)

Essa discussão não se limita ao mundo exterior, incorporando-se ao enredo e à vida das personagens em diferentes momentos. Em *Senhora* vemos alusão a diferentes artistas europeus, conforme a seguir: “Nunca da pena de algum Chatterton [Thomas Chatterton (1752-1770), poeta inglês] desconhecido saíram mais cruciantes apóstrofes contra o dinheiro, do que vibrava muitas vezes o lábio perfumado dessa feiticeira menina, no seio de sua opulência” (ALENCAR, 2009, p. 13) ou “ela reproduziu com a voz e o gesto aquela epopeia do coração traído, que tantas vezes tinha visto representada por Lagrange [Ana Carolina Lagrange, cantora francesa]” (ALENCAR, 2009, p. 19) e ainda “Aurélia estava lendo na sala de conversa; mas o estilo de George Sand [romancista francesa] não conseguia neste momento cativar-lhe o espírito que às vezes batia asas” (ALENCAR, 2009, p. 51). As referências em *Senhora* não param nas menções aos famosos artistas europeus, mas ocorrem também por meio de expressões francesas, gostos e gestos dos personagens principais⁵².

O debate a respeito de literatura nacional, contraposta à estrangeira, também aparece no romance e mostra como a discussão acerca das letras nacionais era fato raro:

Aconteceu uma noite cair a conversa em assunto de literatura nacional. Fato raro. Entre nós há moda para tudo nos salões; menos para as letras pátrias, que ficam à porta, ou quando muito vão para o fumatório servir de tema a dois ou três incorrigíveis. Neste dia fez-se uma exceção. Alguém, que tinha a prurir-lhe nos lábios a condenação dogmática de um livro que lera recentemente, apesar de publicado desde muito, aproveitou o momento para essa execução literária. (ALENCAR, 2009, p. 181)

Nota-se no excerto, que vem da voz do narrador, além da crítica pela falta de discussão sobre a leitura de obras nacionais, um comentário sobre uma publicação brasileira já disponível há muito, mas apenas há pouco lida. Ora, inferimos daí mais uma vez o aspecto destacado desde o início: o romance nacional estava dando seus primeiros passos no país e ainda não cativara totalmente os leitores. Segundo o narrador, “as letras pátrias” não alcançavam os salões e se restringiam a esparsas conversas no fumatório.

⁵² Fernando, apesar de ser pobre antes do casamento, se coloca diante da sociedade como homem rico, graças à aparência: “Que um moço tão bonito e prendado como o seu Fernandinho se vestisse no rigor da moda e com a maior elegância; que em vez de ficar em casa aborrecido procurasse os divertimentos e a convivência dos camaradas; que em suma fizesse sempre na sociedade a melhor figura; era para aquelas senhoras [a mãe e as irmãs] não somente justo e natural, mas indispensável. [...] Homem de família no interior da casa, partilhando com a mãe e as irmãs a pobreza herdada, tinha na sociedade, onde aparecia sobre si, a representação de um moço rico” (ALENCAR, 2009, p. 37-8). Para as irmãs e a mãe de Fernando, por outro lado, a moda não podia ser acompanhada, porque elas não tinham dinheiro para tanto, já que a prioridade era o rapaz: “No camarote, porém, ao clarão do gás, não escaparam a seu olhar severo em pontos de elegância, os esquisitos do vestuário das três senhoras, tão alheias às modas e usos da sociedade.” (ALENCAR, 2009, p. 41)

O enredo em questão trata da história de Emília publicado em 1864. Curiosa graças à pergunta e ao comentário “Já leram *Diva*? [...] É um tipo fantástico, impossível, sentenciou o crítico” (ALENCAR, 2009, p. 181), Aurélia manda comprar o livro e o lê rapidamente para mais tarde conversar sobre ele com o crítico:

– Já li a *Diva* – disse depois de corresponder ao cumprimento.
 – Então? *Não é uma mulher impossível?*
 – Não conheço nenhuma assim. Mas também só podia conhecê-la Augusto Sá, o homem que ela amava, e o único a quem abriu sua alma.
 – Em todo caso é um caráter inverossímil.
 – *E o que há de mais inverossímil que a própria verdade?* – retorquiu Aurélia repetindo uma frase célebre. Sei de uma moça... Se alguém escrevesse a sua história, diriam como o senhor: “É impossível! Esta mulher nunca existiu.” Entretanto eu a conheci.
Mal pensava Aurélia que o autor de Diva mais tarde teria a honra de receber indiretamente suas confidências e escrever também o romance de sua vida, a que ela fazia alusão. (ALENCAR, 2009, p. 181-2, grifos nossos)

O diálogo entre Aurélia e o crítico, sem nome na trama, traz dois pontos curiosos que pedem nossa atenção. O primeiro diz respeito à verossimilhança, ou seja, o caráter verdadeiro da personagem Emília e de sua história no romance *Diva* e o segundo em relação à verdade da história de Aurélia, em andamento. Ambos estão relacionados e se colocam como prova – já sugerida no prefácio – dos acontecimentos da vida de Aurélia, os quais para o leitor ou para a crítica podem parecer irreais. Igualmente, o narrador repete que a história da *Senhora* será contada pelo mesmo autor de *Diva*, que receberia suas confidências e escreveria o romance de sua vida!

Agora, ao voltarmos os olhos para Joaquim Bastos, notamos no primeiro discurso da Virgem, uma discussão que associamos também ao trabalho do português como romancista:

Mas nos trabalhos, que a este fim [as reformas] empreenderdes, *não desprezeis nem o que a antiguidade nos legou de mais sensato, nem o que o verdadeiro progresso acrescentou de mais útil; e sobretudo tomai sempre a religião e a virtude por base.* Enquanto inclinardes para a terra os olhos, que devias elevar ao céu, não fareis mais que substituir erros a erros. (BASTOS, 1860, p. 49-50, grifos nossos)

Ora, Bastos em sua empreitada utiliza a “reforma”, ou seja, se propõe a escrever o gênero em ascensão (vale lembrar que isso está explícito no prefácio) –, mas mantém como

base a religião. Em tom doutrinário, católico e conservador, o autor traz uma história que poderia concorrer com as traduções das obras francesas e inglesas porque atende ao público, ou seja, traz “o progresso”, com “sensatez”, isto é, utilizando-se da doutrina católica. Paulo Motta Oliveira (2011, p. 261-2, grifos nossos) a seguir explica:

Estes temas contemporâneos, porém, eram coados por uma perspectiva conservadora, por uma voz que pregava contra várias das características consideradas pelos liberais como conquistas. Lembremos aqui, para apenas citar um exemplo, a forma como é referida a revolução francesa. Uma voz, podemos pensar, que trata do moderno para defender antigos valores. Parece que Bastos, a seu modo, conseguiu construir um romance de temática europeia, com um discurso bem ao gosto – o seu sucesso o confirma – do público português.

Relacionamos a verdade da história de Maria também à repetição incansável que diz ser a religião católica a única verdadeira – “a religião é a verdadeira mestre da vida e o autor da nossa felicidade é Deus. Sem ele tudo é desgraça, sem ela tudo é ilusão” (BASTOS, 1860, p. 301).

2.5 DIVINDADE X HUMANIDADE

Nosso intuito agora é mostrar o abismo que se coloca entre nossas personagens quando olhamos para a principal característica de cada uma. Ao observarmos Maria, além de vermos uma personagem forte, cujo poder de persuasão é amplamente reforçado ao longo do livro, enxergamos também uma figura santa. A personagem brasileira, por outro lado, apesar de também apresentar um poder claro ao longo do romance, traz uma imagem muito mais próxima do humano. Essa particularidade não altera, em momento algum, a força dessas personagens, mas coloca outro elemento para conseguirmos diferenciá-las, assim como ao livro, enquanto nacionais.

Por exemplo, há um personagem no livro de Joaquim Bastos que se apaixona pela Virgem, mas dela não se aproxima para se declarar; ele guarda seu amor:

Se Maria não é mais que uma mulher, por que a respeito eu mais que todas as mulheres, que todas as princesas, que todas as rainhas do mundo? E se ela é um anjo que desceu do céu para algum fim misterioso e insondável da Providência, como frágil e humilde mortal, concebi eu o sacrílego desejo de unir a minha sorte à de um anjo? (BASTOS, 1860, p. 266)

A possibilidade de um amor para a Virgem⁵³ é inconcebível e seu apaixonado não consegue se declarar, questionando-se se seu sentimento é sacrílego. Ora, vemos no livro português que até o casamento entre um ex-muçulmano e uma católica é duramente impedido (por meio da morte do noivo, explorada na primeira parte deste trabalho), o que não dizer, então, de um amor entre um mortal e uma figura tal qual a Virgem Maria? O amor – exceto o divino e o filial – não existe para a nossa personagem polonesa (e parece-nos que é proibido aos demais que não se encontram na fé católica). Tal característica que coloca sobre ela um véu – como o de Maria, mãe de Jesus – é oposta em Aurélia, cujo amor é claro, apesar de latente, sempre que se refere ao casamento com Fernando ou às suas angústias.

Verificamos em Alencar outro traço importante de diferenciação entre as obras, a saber, a sexualidade e a linguagem erótica, que vemos explícita em *Lucíola*, conforme De Marco (p. 1986, p. 162, grifos nossos):

Ao abrir a alcova, o romance de Alencar abre também um aspecto novo nas estórias das cortesãs: a linguagem erótica. As imagens sexuais dão concretude ao desejo e ao jogo amoroso. Elas vêm ao texto para recriar o mundo do prazer e, a partir desse momento, impõem-se como elemento de construção do processo de desvendamento de Lúcia e como traço diferenciador entre o romance de Alencar e o de Dumas Filho. Elas revelam também *a perícia do romancista que, assim, conseguia provar que podia tematizar o vício com a linguagem da decência*, em nada semelhante às frases de Sade. No texto, não há nenhuma palavra que a neta da leitora não possa ouvir e, no entanto, ele recria o clima da embriaguez.

⁵³ Na voz do narrador, Maria poderia ser cobiçada por diversos pretendentes (basta lembrar que além de rica ela é bela), mas jamais desviou seu olhar de seu propósito de vida santa: “A sua mão, que já em tempo de seu pai havia sido mui pretendida, depois do seu falecimento continuou a ser, com dobrado empenho, por alguns senhores russos. Que respondia ela sempre? Eu sou polaca. A sua vida, porém, e a constância com que sempre repeliu semelhantes proposições, apresentadas mesmo por parte dos mais ilustres cavalheiros polacos, mostravam bem que *ela se tinha dedicado toda ao Senhor*, e que rejeitaria o mais amável príncipe mesmo, ou ele fosse nacional ou estrangeiro.” (BASTOS, 1860, p. 106-7, grifo nosso)

Por que trouxemos esse aspecto mais forte em *Lucíola*? Porque em *Senhora* detectamos a entrada do leitor na alcova – que primeiro vê o casal discutir para no último capítulo ver as suas cortinas se fecharem. Além disso, outro elemento nos chama a atenção em *Senhora*, a saber, a cena em que o casal dança em meio aos convidados do baile, que veremos detalhada a seguir.

2.5.1 Uma cena quase sexual

No capítulo VI da quarta parte, o *Resgate*, vemos uma “partida” de Aurélia, onde ocorre uma cena um tanto peculiar: trata-se da valsa que culmina em clímax seguido do desmaio de Aurélia: “era a primeira vez, e já tinham mais de seis meses de casados; era a primeira vez que o braço de Seixas enlaçava a cintura de Aurélia. Explica-se pois o estremecimento que ambos sofreram ao mútuo contato, quando essa cadeia viva os surpreendeu” (ALENCAR, 2009, p. 194).

Pela primeira vez depois de casados, Aurélia Camargo e Fernando Seixas se aproximam fisicamente, ação que provoca palpitação em ambos; ora, o contato físico (natural entre os casais) aqui se dá diante de convidados do baile e, mesmo assim, suscita em ambos estremecimento – indicativo, afinal, apesar da indiferença, o amor existe entre o casal. Esses sentimentos caros e próximos ao leitor aparecem também no casal ficcional, criando aí certa empatia entre personagens e público.

A imagem do casal rodopiando no salão e a descrição do semblante de Aurélia são indicativos sobre o caráter íntimo e perturbador do contato, afinal, “nunca se fixou nela, nem se lavrou no mármore, tão sublime *imagem da tentação*, como aí estava encarnada na altivez fascinante da formosa mulher” (ALENCAR, 2009, p. 195, grifo nosso). Segue-se uma conversa entrecortada entre o casal seguida de frases intermitentes de Aurélia: “Devagar é que tonteio! – A casa roda em torno de mim. [...] Então sim!” (ALENCAR, 2009, p. 195). Em um crescente movimento, os dois corpos rodopiam deixando de lado os demais enquanto Fernando pede ao maestro que acelere o compasso.

Então, o narrador interrompe a cena para explicar a configuração da dança, seus prós e contras e, com isso, nos dá elementos os quais aproximam o momento da dança com

um encontro sexual: “Há nessa dança impetuosa alguma coisa que lembra os mistérios consagrados a Vênus pela Grécia pagã, ou o delírio das bacantes quando agitavam o tirso. *‘É na frase do grande poeta, a valsa impura e lasciva, desfolhando as mulheres e as flores’*” (ALENCAR, 2009, p. 196, grifos nossos). Ao pensarmos na Grécia pagã e nos mistérios consagrados a Vênus (a deusa do amor e da beleza) parece que o narrador quer nos dizer algo a respeito do movimento e da motivação do casal e, para tanto, as escolhas vocabulares são cuidadosa e adequadamente feitas. Ainda em sua fala a respeito do tipo de dança em curso, o narrador afirma:

As senhoras não gostam da valsa, senão pelo prazer de sentirem-se arrebatadas no turbilhão. Há uma delícia, uma voluptuosidade pura e inocente, nessa embriaguez da velocidade. Aos volteios rápidos, a mulher sente nascer-lhe as asas, e pensa que voa; rompe-se o casulo de seda, desfralda-se a borboleta.

Mas é justamente aí que está o perigo. Esse enlevo inocente de dança, entrega a mulher palpitante, inebriada, às tentações do cavalheiro, delicado embora, mas homem, que ela sem querer está provocando com o casto requebro de seu talhe e trespassando com as tépidas emanções de seu corpo. (ALENCAR, 2009, p. 196)

Depois das explicações, o narrador volta seu olhar para o casal que continua rodopiando no salão. Diz ainda que a dança mostrada pro ele naquele momento é a verdadeira valsa. Ora, o narrador parece brincar com o leitor: primeiro ele comenta sobre a voluptuosidade da dança, associada à Vênus, que desflora mulheres e flores; em seguida, retorna para a descrição do casal dançando a valsa, em um movimento sensual! Os rodopios explicados mecanicamente no trecho acima são agora praticados pelo casal que se entrega à música e à dança, em uma mistura de êxtase e vertigem, por meio de movimentos suaves e uma entrega total ao momento tão íntimo e, ao mesmo tempo, público:

Depois essa estranha sensação tornou-se ainda mais intensa. Já não tinha consciência de si para perceber distintamente a pressão dos dedos em seu ombro. O que se passava nele era uma verdadeira intuscepção da forma peregrina dessa mulher, que ele via em face, mas sentia dentro em si. (ALENCAR, 2009, p. 197)

Apesar de Aurélia manter distância do peito do marido, a sensação que Fernando “experimenta neste momento é a do contato estreito, íntimo, do talhe palpitante da moça, como se o tivesse fechado em seus braços” (ALENCAR, 2009, p. 197). A troca de sensações e o contato – velado, porém intenso – entre o casal confirma o detalhamento da

valsa feito pelo narrador; aqui vemos que os elementos apontados por ele como enlevo e provocação ao homem, se confirmam na prática.

Fernando após o deleite decide parar e para tanto, diminui o passo, sendo imediatamente desestimulado por Aurélia, que deseja seguir no turbilhão, continuando pela sala para parar atrás de uma jardineira, onde se dá o ápice: “Houve um ápice, rápido como o pensamento, em que o par achou-se oculto pelas longas palmas de uma musácea. Que se arqueavam graciosamente na umbela. Nesse momento um relâmpago cegou-os a ambos” (ALENCAR, 2009, p. 199). Notamos que o ápice da valsa se dá em segundos e longe dos presentes na sala, em lugar reservado, onde o relâmpago tira a visão de ambos! Quando da volta à sala, Fernando percebe que a esposa estava desmaiada em seus braços.

Essa cena não acontece na alcova, tampouco traz vocabulário sexual, mas é uma das mais indicativas do enredo e uma das que mais nos chama a atenção por seu caráter didático (o narrador explica o que é a valsa para, em seguida, mostrar um exemplo do explicado) e sutil. Esse acontecimento está muito próximo da consumação do casamento de uma forma simbólica, uma vez que ocorre no salão, em meio aos convidados, mas com todas as “etapas” de um encontro sexual, onde os corpos se aproximam, o ritmo da respiração aumenta, acontece uma troca de energia e ao final se dá o auge, aqui representado pelo relâmpago que cega.

Cena similar em sua intensidade ocorre em Bastos quando Maria chega ao local sagrado – mas sua visão e seu êxtase se dão graças a sua santidade e nada há de sexual/sensual na passagem do livro português. Lembramos que a atmosfera sensual não aparece em momento algum no livro do Conselheiro Bastos, enquanto em *Senhora*, ela é quase uma constante – nos delicados toques de Aurélia, no cuidado no passeio pelo jardim de braços dados com o marido, em seus pensamentos sobre o amor, nas falas do narrador e na descrição de Aurélia (sempre rica em detalhes sobre seu colo, sua roupa e beleza estonteantes). Maria, a Virgem da Polônia, é bela fisicamente, mas o romance não traz nenhum elemento próximo ao prazer carnal – uma vez que o livro pretende, como vimos, pregar a fé católica. A personagem de Bastos está mais próxima dos céus do que da Terra, ao contrário de Aurélia. Essa crucial diferença nos leva, então, ao próximo tópico de discussão que trata da permanência de um dos romances – e consequentemente de sua protagonista – e do desaparecimento do outro.

2.6 DESAPARECIMENTO E SOBREVIVÊNCIA: DAS PERSONAGENS AOS ROMANCISTAS

2.6.1 Santa Maria

A obra de José Joaquim Rodrigues de Bastos não é conhecida do público e da crítica do século XXI. Para se encontrar referências sobre o autor e sua obra fizemos diferentes pesquisas na internet, em bibliotecas físicas, em revistas especializadas e bibliotecas *online*, na maior parte das vezes, sem sucesso⁵⁴. Essa quase ausência do autor – e falta de textos críticos sobre sua obra – é particular, uma vez que quando lançado, o livro tivera sucesso.

Olhando para a descrição da personagem ao começo deste trabalho e passando pelo enredo da narrativa – onde ela se coloca com seus discursos e atitudes como elemento central, nos ocorreria que para o leitor hoje o livro se mostra desinteressante. Ora, temos uma personagem que a todo o tempo prega a religião por meio de discursos que tomam muitas páginas. No século XXI, em que a tecnologia e a rapidez são indispensáveis à vida nas grandes cidades onde não há tempo a perder, um livro como *A Virgem da Polônia* facilmente seria deixado de lado para ser substituído pelo novo episódio de uma série americana (veloz e cheio de ação, que pode, porém, trazer um enredo com aventuras de viagem ou com uma história de amor).

N'A *Virgem* há ação, claro, mas esta é voltada para a virtude e para a religião, dois valores que hoje já não fazem mais sentido em um mundo em que também valores (morais, religiosos etc.) e produtos são perecíveis e substituíveis; e onde é permitido questionar (lembremos que a Virgem nada questiona, apenas obedece ao pai, à igreja e a Deus) e as pessoas – inclusive as mulheres – têm uma voz mais ativa na sociedade (ainda não ideal,

⁵⁴ Em uma pesquisa pelos livros de Bastos, localizamos na Estante Virtual (um site que reúne sebos em todo o país) dois de seus títulos: *Meditações ou Discursos Religiosos* e *Coleção de Pensamentos, Máximas e Provérbios* na seção de “obras raras” e cujo preço varia de R\$110,00 a R\$250,00 por obra. Disponível em <http://www.estantevirtual.com.br/gau/jose-joaquim-rodrigues-de-bastos>. A busca na Livraria Cultura (<http://www.livrariacultura.com.br/scripts/index.asp?d=Home>) não retornou nenhum resultado. A Biblioteca Brasileira Digital USP (<http://www.brasiliana.usp.br/>), por sua vez, tem disponível para download a *Coleção de Pensamentos, Máximas e Provérbios* e o Google Livros (<http://books.google.com.br/bkshp?hl=pt-BR&tab=wp>) tem disponível para leitura *O médico do deserto* e a *Coleção de Pensamentos, Máximas e Provérbios*. Ora, para uma busca hoje esses resultados são mínimos e insipientes. Todos os acessos foram feitos em 17 dez. 2012.

mas real), muito provavelmente esse livro ficaria encostado. Lembramos que os valores desta sociedade não são os mesmos valores do público leitor de Bastos:

O sujeito [hoje], previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2006, p. 12)

Sabemos que *A Virgem da Polônia* tivera sucesso quando do seu lançamento e por conta das edições seguidas, já citadas aqui. Agora, por que nossa personagem não sobreviveu? Se olharmos para o outro objeto de nosso estudo, *Senhora*, veremos que ele permanece vivo até hoje o que nos faz destacar o conceito de cultura e o de sujeito pós-moderno apontados por Stuart Hall (2006). Os valores de Maria não são mais hoje (e parece-nos que também não o são no período após a última edição do livro) comungados pelos leitores. A história de uma personagem que beira à santidade e pouco tem de humana deixou de ser atraente por algum motivo (Seria por conta das mudanças sociais ou da corrupção do clero? Ou talvez pela falta de fé em um ser superior? Pode ser ainda por conta do avanço da ciência e da tecnologia.). Não temos como precisar, mas acreditamos que a personagem santa é inverossímil para o leitor, o qual deixa de se interessar por ela, ou seja, houve mudança no gosto do público e como o livro ficou um tanto datado no século XIX, período de ascensão do gênero, ele não se coloca como clássico e não dá conta de atravessar gerações. Diante desse cenário, a literatura e o romance de interesse hoje devem suscitar outros pontos.

Vale a pena destacar um sucesso de público de romance hoje no Brasil⁵⁵: os três livros mais vendidos na Livraria Cultura de 3 a 9 de dezembro de 2012 são a trilogia da autora inglesa E. L. James, que compreende os livros *Cinquenta Tons de Cinza*, *Cinquenta*

⁵⁵ Não temos referências aos livros mais vendidos em Portugal no mesmo período, mas em uma busca rápida na internet, o livro *As cinquenta sombras de Grey* (primeiro volume da mesma série de sucesso no Brasil) está entre os cinco livros mais vendidos da Livraria Almedina (<http://www.almedina.net/catalog/index.php?cPath=215>). Acesso em 17 dez. 2012.

*Tons de Liberdade e Cinquenta Tons Mais Escuros*⁵⁶. Esses romances trazem a história de Grey, um sedutor, e Ana, uma mulher inocente e ingênua – que se entregam em um caso de amor e sexo. Os livros trazem ainda um tanto de suspense e nas ruas vemos, diariamente, um número considerável de pessoas lendo a trilogia. Indicativo, não? É impossível precisar se esses livros farão parte do conjunto de clássicos da literatura em alguns anos (acreditamos que eles são “modismo” e não atravessarão gerações, mas é impossível precisar no momento em que o fenômeno acontece; porém, parece-nos que tal como *A Virgem da Polônia*, a trilogia ficará também datada).

Por outro lado, parece que os elementos reunidos em romance por James são ainda atraentes para o leitor brasileiro hoje – cujos temas perpassam dois elementos básicos: o amor e o sexo. Não estaria aí a chave de leitura que faz com que até hoje *Senhora* e os demais perfis de mulher de Alencar sejam lidos, relidos, comentados e estudados? Em praticamente todos eles há o elemento proibido (o sexo) e o sublime (o amor); no romance *Senhora*, soma-se a isso o dinheiro (ainda hoje fundamental em nossas vidas pós-modernas!).

E Maria? O que ela traz para discussão senão a perfeição? Não se discute a perfeição, tampouco a religião⁵⁷ ou os dogmas impostos e impregnados no enredo e nas personagens do romance. Nossa personagem é santa e nessa história não há lugar para o erro e o pecado, tampouco para o voyeurismo, porque a Virgem opera seus milagres longe da alcova; em *Senhora*, entramos no quarto do casal.

Antonio Candido (2007, p. 60) diz sobre a personagem do romance:

A marcha do romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Ao fazer isto, nada mais fez do que desenvolver e explorar uma tendência constante do romance de todos os tempos, acentuada no período mencionado, isto é, tratar as personagens de dois modos principais: 1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços

⁵⁶ Trad. Juliana Romiero. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

⁵⁷ Anos depois de Bastos, o tema religioso fora tomado por outros autores, como Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós, mas numa vertente crítica, que traz um clero corrompido e corrupto. O romance passou então a ser algoz e crítico da igreja católica e o sexo passa a fazer parte do ambiente sagrado (pensemos, por exemplo, n’*O crime do Padre Amaro*). Esses livros ainda hoje fazem parte de nosso imaginário cultural e tratam de questões ainda atuais, permanecendo, então, como objetos para a crítica e de interesse pelo público.

característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério.

Classificamos Maria no primeiro item destacado pelo crítico – ser facilmente delimitável –, e Aurélia no segundo – ser complicado, do qual podem jorrar mistérios. E reforçamos essas características com mais um item que serve para a diferenciação e nacionalização de cada uma delas. Em Maria não há mudança da personagem que, desde a primeira infância é pura e virtuosa, seguindo assim até seu último suspiro. Sabemos que uma das características da personagem de romance é a mudança que se opera por meio da passagem do tempo; esse traço está presente em Aurélia, a qual muda quando é abandonada pelo então noivo, Fernando, quando recebe sua herança e quando, já ao final do livro, diz que abriria mão de sua fortuna se preciso fosse apenas para ter junto a si o amado.

Não há dúvida ou qualquer tipo de oposição/contradição n'A *Virgem*. Ela é. Já em *Senhora*, Aurélia passa quase que o romance inteiro em aflição, pois não sabe se cede ao amor ou dá andamento à sua vingança! As almas dessas personagens – ambas comentadas pelos seus respectivos narradores – têm caráter distinto: em Aurélia está ligada ao desejo do amor e em Maria ao amor divino, que ascende ao céu.

CONCLUSÃO

Nossa pesquisa fez um recorte no século XIX e fincou seus pés em Portugal e no Brasil para tentar entender a ascensão do gênero literário romance nesses dois espaços limitados no tempo, no espaço e na língua. Para tanto, escolhemos dois romances e duas personagens que para nós trouxeram informações acerca da produção nacional do período em questão, cujas influências externas (inglesa e francesa, principalmente) são evidentes.

Do lado direito do Atlântico, resgatamos das sombras *A Virgem da Polônia*, um curioso romance que se moldou com o passar do tempo desde a primeira até sua versão final incorporando elementos da moda importada do centro cultural franco-inglês. Já do lado esquerdo desse oceano, escolhemos uma obra consagrada escrita em 1875, *Senhora*, ainda hoje lida e estudada. Com os dois livros em mãos, traçamos paralelos entre a forte protagonista brasileira, capaz de comprar sua felicidade, e a personagem apagada da história da literatura portuguesa do período em questão, mas não menos decidida em seu propósito cristão. Essas personagens se revelaram instigantes e trouxeram para nós suas características tanto locais, quanto do gênero, em um todo coeso e apresentado para os leitores como relatos verdadeiros.

Para completar o mapa desenhado por meio desses romances, Maria e Aurélia provaram para nós enquanto personagens romanescas a “sua verdade”: ambas são coerentes com seus enredos e movimentos dos romances; ambas trazem sua nacionalidade para dentro dele, respeitando igualmente uma forma literária, e sem deixar de apresentar desafios para seus leitores.

Maria, a Virgem, se assemelha à mãe de Jesus e para sua caracterização José Joaquim Rodrigues de Bastos a todo tempo se refere à religião católica e à virtude, fazendo referências diretas e indiretas entre a personagem e Nossa Senhora; o autor resgata temas e se utiliza deles, além do vocabulário e estilo bíblicos nos discursos da personagem; incorpora ainda “aventuras” de viagem (Maria e o pai, Arthur, vão à Grécia), um casamento interrompido pela morte, um amor não correspondido e a morte. A Virgem opera milagres e é respeitada por generais; enfrenta perigos e converte homens à verdade de sua igreja – tudo isso com seu jeito simples, porém contundente, firme, mas atencioso, e

incisivo, utilizando-se do discurso e da caridade para fazer o bem, conforme os ensinamentos divinos, tão caros a ela. Esse caráter doutrinário e católico, conforme detectamos, é notadamente forte no romance e faz com que esse dado cultural referente à forte influência e presença da religião católica em Portugal permita ao livro se aproximar do público português – mesmo que ele esteja acostumado à leitura de romances traduzidos. Cremos que esse público quer de alguma forma se ver retratado na arte – por isso acreditamos no grande número de edições da obra à época. Somamos a isso, o caráter didático imposto por Maria e declaradamente colocado no prefácio da 4ª edição – que pretende educar e doutrinar segundo o catolicismo; ora, em um país cuja população é predominantemente católica e em cujo período era necessário doutrinar, em especial as jovens mulheres, por que não empregar a forma romanesca para tanto? Bastos o fez com sucesso.

O autor d’*A Virgem da Polônia* ainda se utiliza do diálogo com o leitor – recurso que passa a ser amplamente utilizado por seus contemporâneos – e das referências a fatos históricos, reforçando, assim, seu caráter dito verdadeiro. Além disso, cria expectativa em alguns pontos do romance (geralmente ao final dos capítulos), utilizando-se de um recurso ainda hoje em voga nas novelas brasileiras e seriados americanos, de forma a exigir do público – se este for o seu desejo – a continuação da leitura do capítulo seguinte ou a volta à televisão para saber como será o desenrolar da história no próximo episódio.

Aurélia Camargo, em *Senhora*, por sua vez, se assemelha à Maria, a Virgem da Polônia, por sua “altivez de virtude”, mas carrega também um forte conflito interno que mistura o amor e a vingança. Em sua caracterização, ela é tão poderosa quanto Maria. Notamos na *brasileira*, um caráter um tanto particular: a rainha dos salões possui um dote muito *caro*, o dinheiro. Esse elemento já lhe causara dor e sofrimento e agora ela se utiliza dele para se vingar do ex-noivo, que a preterira por um dote maior.

Igualmente coerente com o enredo e com o gênero, a senhora, a todo o momento e desde o título nos remete ao seu poder enquanto dona. Para o público leitor brasileiro, o senhor (*sinhô*) é uma figura conhecida (o dono de terras e de escravos), da mesma forma que Aurélia é senhora de seu marido e de todos que dela dependem. Por outro lado, diferentemente de Maria, a jovem brasileira não tem certezas além do seu amor e da dor que o dinheiro pode causar; nesse aspecto, ela é muito mais humana que a personagem

portuguesa, uma vez que apresenta sentimentos, dúvidas, contradições e características mais próximas do humano do que do divino.

Ao analisamos o enredo e as características de cada uma delas apontadas no desenvolvimento deste trabalho, vemos que por trás das personagens femininas fortes existem outros elementos nelas impregnados que são em certa medida também protagonistas. N’*A Virgem*, a religião católica, e em *Senhora*, o dinheiro. Seguindo essa linha de raciocínio, se mostra claramente para nós que por trás das “aventuras” na viagem de Maria e do “drama” vivido por Aurélia, muito se tem acerca do público leitor e, claro, também da consolidação desses livros enquanto *romances nacionais* formadores do gênero em língua portuguesa. Falar destas personagens é falar também da criação do gênero nacional e explorar o que elas trazem para nós sobre as preferências do público e de como seus autores se colocaram frente ao “mercado literário” à época.

A leitura das personagens colocou para nós um elemento ainda recorrente na teledramaturgia brasileira atual. Determinados recursos – narrativos, de criação de suspense e desenho de personagem –, utilizados tanto n’*A Virgem da Polônia* quanto em *Senhora*, ainda fazem parte da produção folhetinesca do século XXI⁵⁸; isso significa que já no embrião dessa produção no século XIX, havia algo caro ao público brasileiro e português (vale lembrar que as telenovelas brasileiras são produtos de exportação) e que sobrevive ainda hoje. Seria algo clássico? Acreditamos que sim.

Ambas as nossas personagens estão em posição superior, pois a primeira é constantemente colocada como santa, enquanto a segunda é superior em sua altivez. Isso se mostra como uma das possíveis respostas sobre o desaparecimento de um livro e a permanência de outro: n’*A Virgem da Polônia* não existem dúvidas e a personagem se configura enquanto ser celeste, que fala como anjo e não comete erros. A *Virgem* é. Parece-nos, então, que isso – sua falta de “humanidade” – foi determinante para seu desaparecimento do mundo do leitor e da crítica literária. Somado a isso, não há sequer vestígio de contato amoroso ou sexual no romance, o que nos leva a concluir que o livro religioso e de tom doutrinante tenha se tornado desinteressante (para não dizer maçante)

⁵⁸ A personagem Carminha da novela *Avenida Brasil* (veiculada em 2012 pela Rede Globo de TV) é aparentemente formada por uma mistura de Maria e Aurélia, aqui estudadas: tem características santas e virtuosas e, ao mesmo tempo, é rica e poderosa, mas mais parecida com a senhora por conta de seu caráter humano – revelado ao final da narrativa. A emissora, infelizmente, não disponibiliza o roteiro para leitura (tentamos por diversas vezes conseguir esse material, sem sucesso), portanto deixaremos para estudos futuros essa investigação.

depois da produção de Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós, por exemplo – muito mais divertidos; alguns tratam também da religião, mas de outra forma (sátira, comentário, exposição de um clero corrupto etc.) e, principalmente, colocando o sexo em seus enredos (pensemos, por exemplo, n’*O crime do padre Amaro*, de 1875). Bastos está limitado à santidade, de forma que hoje seu livro jamais seria tomado como verossímil.

Por outro lado, ao pensar na personagem Aurélia, vemos que ela ainda sobrevive e traz para nós elementos como o dinheiro e a sexualidade, além de seu caráter muito mais humano e próximo ao leitor. Ela tem dúvidas e sofre com a decisão tomada, convivendo assim com um conflito durante todas as páginas do enredo. Alencar sobrevive – apesar das críticas que o tratam como romancista menor – e acreditamos que isso se dá porque *Senhora* (e os demais romances do autor) traz uma história crível e humana, principalmente quando comparado à *Virgem da Polônia*.

Fechamos esta dissertação já com saudade dessas mulheres poderosas, mas com hipóteses e desejo de continuidade de nossos estudos em voos mais altos sobre *A Virgem da Polônia* e toda a obra do Conselheiro Bastos. Acreditamos ter conseguido ao menos pincelar aspectos interessantes de sua obra ao lado de *Senhora*, de José de Alencar – mostrando que ainda é possível fazer outras leituras que levem em consideração aquilo que o livro é, e não o que poderia ser – sem nacionalismo, mas com nacionalidade definida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JR., B. **Literatura, história e política**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ABREU, M. M. et. al. “Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX”. **Caminhos do Romance**. Ensaio. 2005. Disponível em

<<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>>. Acesso em 27 dez. 2012.

_____. **Ao pé da página**: a dupla narrativa em José de Alencar. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ALENCAR, J. **Iracema**. São Paulo: Editorial Sol90, 2004.

_____. **Lucíola**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. **Melhores Crônicas/José de Alencar**. Seleção de João Roberto Faria. São Paulo, Global, 2003.

_____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

_____. **Senhora**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

_____. **Senhora**: perfil de mulher. São Paulo: Saraiva, 2009.

BASTOS, J.J.R. **A Virgem da Polônia**. Porto: Em Casa de Cruz Coutinho, 1860.

_____. **Albano e Virgínia**. Porto: Em Casa de Cruz Coutinho, 1867.

_____. **Coleção de Pensamentos e Máximas**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1845.

_____. **O médico do deserto**. Porto: Cruz Coutinho, 1864. Disponível em <<http://hdl.handle.net/2027/hvd.32044080824899>>. Acesso em 28 dez. 2012.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1993.

BRAGA, T. **História da Literatura Portuguesa V: O Romantismo**. S/l: Publicações Europa-América, s/d.

BRANCO, C. C. **Eusébio Macário e A corja**. Porto: Edições Caixotim, 2003.

BUENO, A. P.; et al. **Literatura Portuguesa: História, memória e perspectivas**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.

CANDIDO, A., ROSENFELD, A., PRADO, D. A., GOMES, P.E.S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**, 12ª edição, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

_____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____; CASTELO, J. A. **Presença da Literatura Brasileira I: das Origens ao Romantismo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

DE MARCO, V. **A perda das ilusões**: o romance histórico de José de Alencar. Campinas: SP: Editora da UNICAMP, 1993.

_____. **O império da cortesã**: Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ESPAÇO Língua Portuguesa. **Dicionário da Língua Portuguesa com acordo ortográfico**. Porto: Porto Editora. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/virgem>>. Acesso em 01 set. 2012.

FREIRE, R. S. “Dogmas Marianos – A assunção – Parte 5”. **Santuário Nacional Aparecida**. Disponível em

<<http://www.a12.com/santuاريو/academia/artigos.asp?art=73&lang=pt>>. Acesso em 22 out. 2012.

FREYRE, G. **Casa-Grande e Senzala**. São Paulo: Global, 2004.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaraeira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

INFOPÉDIA. Enciclopédia e Dicionários Porto Editora. **Dicionário da Língua Portuguesa com acordo ortográfico**. Porto Editora. Disponível em: <<http://www.portoeditora.pt/espacolingua/portuguesa/dol/dicionarios-online/>>. Acesso em 01 set. 2012.

INSTITUTO ANTONIO HOUAISS. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. **Censo 2010**. Disponível em <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/>>. Acesso em 21 out. 2012.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. **Censos 2011**: XIV recenseamento geral da população/IV recenseamento geral da habitação. Disponível em

<http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=CENSOS&xpgid=ine_censos_indicador&contexto=ind&indOcorrCod=0006396&selTab=tab10>. Acesso em 07 dez. 2012.

JAMESON, F. **A cultura do dinheiro**. Petrópolis: Vozes, 2002.

LOURENÇO, E. **A nau de Ícaro**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MARTINS, E. V. **A fonte subterrânea**: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MORETTI, F. **Atlas do romance europeu 1880-1900**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. (Org.). **O Romance, 1**: A cultura do romance. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OLIVEIRA, P. M. “A ascensão do romance em português: para além das histórias literárias nacionais”. **Veredas**, Santiago de Compostela, n. 10, p.173-181, dez. 2008.

_____. “Camilo Castelo Branco e o Naturalismo: pistas para um novo olhar”. In. LOPONDO, L.(Org.). **Dialogia na Literatura Portuguesa**. São Paulo: Scortecci, 2006.

_____. “Cartografia de muitos embates – a ascensão do romance em Portugal”. **Floema**. Ano VII, n. 9, p. 249-282, jan./jun. 2011.

_____. (Org.). **Figurações do oitocentos**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

POMPEIA, R. **O Ateneu**. Barcelona: Editorial Sol90, 2004.

PONTIERI, R. L. **A voragem do olhar**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

QUEIRÓS, E. **O primo Basílio**. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

QUENTAL, A. “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos”. **Prosas sócios-políticas**: publicadas e apresentadas por Joel Serrão. Coleção Pensamento Português. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, s/l, s/d.

SALES, G.M.A. **Palavra e sedução** – uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-18881). Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2003.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SOBREIRA, L. “Uma imagem do campo literário português no período romântico através dos *best-sellers* produzidos entre 1840 e 1860”. Artigo apresentado no IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Évora: 2001.

SOUSA, A. G. T. e. **O filho do pescador** [por] Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

ÚLTIMO capítulo de ‘Avenida Brasil’ tem 50,9 de Ibope e é a maior audiência da TV no ano. **Uol**. São Paulo, Entretenimento Televisão, 19 out. 2012. Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/10/19/ultimo-capitulo-de-avenida-brasil-tem-509-de-ibope-e-e-maior-audiencia-da-tv-no-ano.htm>. Acesso em 09 dez. 2012.

VASCONCELOS, S.G. “A Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas)”. **Caminhos do Romance**. Ensaio, 2005. Disponível em <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>>. Acesso em 27 dez. 2012.

_____. **A formação do romance inglês: ensaios teóricos**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/Fapesp, 2007.

_____. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.